



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte**



TESIS DOCTORAL

**“EL VIBRÁFONO EN EL JAZZ:
EL VIBRÁFONO JAZZÍSTICO EN ESPAÑA”**

DOCTORADO DE MÚSICA

Doctorando: Rafael Pérez Vigo

Director: Dr. Roberto Vicente Giménez Morell

Septiembre de 2015

**“EL VIBRÁFONO EN EL JAZZ:
EL VIBRÁFONO JAZZÍSTICO EN ESPAÑA”**

RESUMEN

“El vibráfono en el jazz: el vibráfono jazzístico en España” es una tesis que aborda tres partes claramente diferenciadas, y a la vez relacionadas entre sí, ya que cada una de ellas es imprescindible para comprender la siguiente.

Los tres temas abordados son:

1.- El vibráfono. En esta parte se realiza una descripción del instrumento y se tratan los diferentes tipos de vibráfonos, las técnicas de interpretación y la utilización del vibráfono en el siglo XX.

2.- El vibráfono en el jazz internacional. En esta parte se analiza el origen del vibráfono y su evolución e intérpretes, relacionando este tema con los diferentes estilos de la historia del jazz.

3.- El vibráfono jazzístico en España. Esta es la parte más importante de la tesis. En ella, partiendo de la historia del jazz en España, se comenta la llegada del vibráfono a nuestro país, su introducción y didáctica clásica en los conservatorios, los principales fabricantes españoles de vibráfonos y baquetas de vibráfono, los antecedentes del vibráfono jazzístico (“jazz-bandistas”, primeros xilofonistas “jazzísticos” y vibrafonistas de los años 30 y 40), vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos desde la década de los años 30 hasta la actualidad, vibrafonistas jazzísticos internacionales residentes en España y principales conciertos realizados en España por vibrafonistas internacionales.

La tesis presenta diversos anexos relacionados con el vibráfono, como la evolución de los distintos modelos de vibráfonos “Deagan”, la presencia del vibráfono en la música de cámara, ejemplos de modelos de baquetas de vibráfono según fabricante, vibrafonistas de jazz a lo largo de la historia, “jazz-bandistas”, primeros xilofonistas “jazzísticos” y vibrafonistas jazzísticos en España, páginas web consultadas y “ejercicios técnicos para el vibráfono jazzístico”.

La tesis recoge numerosas figuras y testimonios de las principales figuras relacionadas con el vibráfono jazzístico en España. Además, incluye diversos índices, como por ejemplo ilustraciones, tablas o vibrafonistas.

La tesis finaliza con una bibliografía específica de vibráfono, la bibliografía empleada y las conclusiones de cada una de las tres partes explicadas anteriormente.

Una de las utilidades más importantes que ha supuesto la elaboración de esta tesis ha sido la creación de un foro en internet que reúne y pone en contacto a los vibrafonistas de jazz españoles, <http://vibrafonojazzistico.blogspot.com>.

En definitiva, esta tesis pone nombre y apellidos a los protagonistas de una historia nunca contada, la historia del vibráfono jazzístico en España.

RESUM

“El vibràfon en el jazz: el vibràfon jazzístic a Espanya” és una tesi que aborda tres parts clarament diferenciades, i al mateix temps relacionades entre si, ja que cada una d'elles és imprescindible per a comprendre la següent.

Els tres temes abordats són:

1.- El vibràfon. En esta part es realitza una descripció de l'instrument i es tracten els diferents tipus de vibràfons, les tècniques interpretatives i la utilització del vibràfon en el segle XX.

2.- El vibràfon en el jazz internacional. En esta part s'analitza l'origen del vibràfon i la seua evolució i intèrprets, relacionant este tema amb els diferents estils de la història del jazz.

3.- El vibràfon jazzístic a Espanya. Esta és la part més important de la tesi. En ella, partint de la història del jazz a Espanya, es comenta l'arribada del vibràfon al nostre país, la seua introducció i didàctica clàssica en els conservatoris, els principals fabricants espanyols de vibràfons i baquetes de vibràfon, els antecedents del vibràfon jazzístic ("jazz-bandistas", primers xilofonistas "jazzístics" i vibrafonistas dels anys 30 i 40), vibrafonistas jazzístics espanyols nascuts des de la dècada dels anys 30 fins a l'actualitat, vibrafonistas jazzístics internacionals residents a Espanya i principals concerts realitzats a Espanya per vibrafonistas internacionals.

La tesi presenta diversos annexos relacionats amb el vibràfon, com l'evolució dels distints models de vibràfons "Deagan", la presència del vibràfon en la música de cambra, exemples de models de baquetes de vibràfon segons fabricant, vibrafonistas de jazz al llarg de la història, "jazz-bandistas", primers xilofonistas "jazzístics" i vibrafonistas jazzístics a Espanya, pàgines web consultades i “exercicis tècnics per al vibràfon jazzístic”.

La tesi arreplega nombroses figures i testimonis de les principals figures relacionades amb el vibràfon jazzístic a Espanya.

A més, inclou diversos índexs, com per exemple il·lustracions, taules o vibrafonistas.

La tesi finalitza amb una bibliografia específica de vibràfon, la bibliografia utilitzada i les conclusions de cada una de les tres parts explicades anteriorment.

Una de les utilitats més importants que ha suposat l'elaboració d'esta tesi ha sigut la creació d'un fòrum en internet que reunit i posa en contacte als vibrafonistas de jazz espanyols, <http://vibrafonojazzistico.blogspot.com>.

En definitiva, esta tesi posa nom i cognoms als protagonistes d'una història mai contada, la història del vibràfon jazzístic a Espanya."

SUMMARY

“Vibraphones in jazz: the jazz vibraphone in Spain” is a thesis addressing three clearly differentiated and yet related parts - for each one of them is indispensable for the full comprehension of the next.

The three topics herein addressed are:

1.- The vibraphone. In this part a description of the instrument is made, as well as references to the different types of vibraphones, performing techniques and the use of vibraphones in the 20th century.

2.- Vibraphones in international jazz. In this part an analysis of the origin of the vibraphone, its evolution and performers is carried out by connecting this topic to the different styles in jazz history.

3.- Jazz vibraphones in Spain. This is by far the most important part of this thesis. Here, starting from the Spanish Jazz history, we speak about the arrival of the vibraphone in our country, its introduction and classical conservatory teaching methodology, the main Spanish vibraphones and mallet manufacturers, predecessors of jazz vibraphones (jazz players, first jazz xylophone and vibraphone players from the 30s and 40s), Spanish Jazz vibraphone players born since the 30s, international Jazz vibraphone players with residence in Spain and main concerts performed in Spain by international vibraphone players.

This thesis presents various annexes in connection to vibraphones, such as the evolution of the different models of “Deagan” vibraphones, the presence of vibraphones in chamber music, examples of vibraphone mallet models depending on manufacturers, jazz vibraphone players throughout history, jazz players, first jazz xylophone and vibraphone players in Spain, websites consulted, and finally “technical exercises for jazz vibraphone”.

This thesis gathers numerous figures and testimonials of the main leading figures involved with Jazz vibraphones in Spain. Apart from that, it includes several indexes, such as illustrations, tables of contents or lists of vibraphone players.

This thesis ends with a specific bibliography on vibraphones, the bibliography herein used and conclusions on each of the three parts previously explained.

As a main byproduct of this thesis it is noteworthy the creation of an Internet Forum -<http://vibrafonojazzistico.blogspot.com>- which lists and allows Spanish Jazz vibraphone players to get in touch.

In short, this thesis puts names and surnames to the protagonists of a never before told story, the story of the Jazz vibraphone players in Spain.

DEDICATORIA

Dedico esta tesis doctoral a mi mujer, Raquel, y a mis hijos,

Eloy y Lucas, para que vivan con pasión la música y el jazz

A mis padres, Rafa y Dori, porque gracias a ellos comencé a estudiar música

A mi hermana Raquel

A mi “brother” Miguel Ángel Pérez Viana

*A todos aquellos vibrafonistas y percusionistas
que han difundido el jazz en España*

*A Arturo Serra por transmitirme su pasión por el vibráfono jazzístico
y compartir conmigo sus conocimientos y experiencias*

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi profesor tutor, Roberto Vicente Giménez Morell, por creer en este proyecto y la motivación que me ha inculcado en todo momento, desde aquella primera reunión que mantuvimos. Le agradezco la ayuda que siempre me ha prestado. Ha sido un verdadero placer ser dirigido por él.

Muchísimas gracias a mi familia por su apoyo, especialmente a mi mujer, Raquel Lorente Berlanga, por su paciencia durante la elaboración de esta tesis.

Muchísimas gracias a los vibrafonistas Joan Miró Poblet, Ricard Miralles Izquierdo, Pedro Estevan Estevan, Jordi Rossy Costa, Armando Lorente Matesanz, Jesús Salvador (“Chapi”), Carlos Castro Roig, Javier Benet, Ángel Pereira Cantó, Eugeni Barrera Albiach (“Geni Barry”), Juanjo Guillem Piqueras, Marc Miralta Clusellas, Pep Soler Galbis, Roberto Carlos Bravo Correas, Samuel Parejo Codina, Ton Risco, Jorge Luís Durán Rodríguez, Pere Sanz Alcover, Salvador Tarazona Cabezón, Rafa Navarro Cabo, Andreu Vilar Juanola, Javier Navas Fernández, Marcel Pascual Royo, Antonio Castelló Sanmartín, Toni Meler Fàbregas, Israel Arranz Carreño, Daniel Catalán Dávila, Pablo Carmona Bono, David Merseguer Royo, Daniel Torres Beltrán y Joan Vilalta Arango por su disposición y ayuda para la elaboración de esta tesis.

Una mención especial me gustaría hacer al vibrafonista Arturo Serra por la grandísima labor que desarrolla en pro del desarrollo del vibráfono jazzístico en España.

Muchas gracias a Francisco Blanco “Latino” por su gran labor en la difusión del jazz y por ponerme en contacto con Laurent Erdös en China, desde donde me atendió por “skype” y correo electrónico, cosa de la que siempre le estaré agradecido.

También doy las gracias a los profesores de percusión Salvador Pelejero Cerdá, Ramón Torramilans y Manuel Tomás Gil por su valiosísima información y su memoria referente a la incorporación del vibráfono en los conservatorios y la metodología inicial utilizada en España para enseñar a tocar con cuatro baquetas este instrumento.

También en este apartado debo nombrar, de nuevo, a los profesores Pedro Estevan, Juanjo Guillem, Toni Meler y, sobretodo, a Javier Benet.

Muchísimas gracias a los luthiers de baquetas de vibráfono Iñaki Sebastián, Tomás Pérez y Alejandro Suárez.

Agradezco a Víctor Mendoza su humanidad, profesionalidad y la motivación que supuso para mí compartir experiencias con él en el escenario y fuera de él.

Muchísimas gracias a Hilari Josep Mari Cabo por proporcionarme los contactos de todo aquel percusionista con quien he tenido que hablar. Gracias por tu descomunal trabajo en pro del impulso de la percusión en España.

No puedo olvidarme de David Friedman, por ser el primer vibrafonista de jazz de talla internacional con el estudié.

Muchas gracias a Claudio Cascales por su asesoramiento histórico y palabras de ánimo.

Muchas gracias a Rafael Castro Giménez, a Pilar M^a González Villena y a Rodrigo Ruíz Yuste por su asesoramiento informático y profesionalidad, especialmente en todo lo referente al blog <http://vibrafonojazzistico.blogspot.com>.

Muchas gracias, por el asesoramiento en idiomas, a Innês Medrano (inglés) y Julián Mata (valenciano).

Muchas gracias a Gabriel Mata Valero por su implicación y profesionalidad en la digitalización del disco de vinilo de Salvador Arevalillo.

Muchas gracias a Ángeles (UPV) por su asesoramiento en maquetación, simpatía y humildad.

Finalmente, muchas gracias a todos los que me habéis animado a seguir en los momentos más complicados.

“El jazz trata acerca de estar en el momento presente”

Herbie Hancock (1940),
pianista y compositor estadounidense de jazz

ÍNDICE:

I.- INTRODUCCIÓN	19
I.1.- Prólogo.....	19
I.2.- Antecedentes y estado actual del tema.....	20
I.3.- Motivación.....	25
I.4.- Objetivos.....	26
I.5.- Metodología.....	31
I.6.- Etapas de la investigación.....	33
II.- EL VIBRÁFONO	37
II.1.- Descripción.....	37
II.1.1.- Nomenclatura en diferentes idiomas.....	39
II.1.2.- Clasificación organológica.....	40
II.1.3.- Descripción física: elementos compositivos.....	41
II.1.4.- Baquetas y utensilios para producir sonido en el vibráfono.....	54
II.1.5.- Tesitura.....	56
II.2.- Tipos de vibráfonos.....	58
II.2.1.- Clasificación de los vibráfonos: acústicos, amplificados y electrónicos.....	58
II.2.2.- Principales empresas fabricantes de vibráfonos acústicos, vibráfonos electrónicos y baquetas de vibráfono.....	66
II.3.- Técnicas de interpretación.....	67
II.3.1.- Diferentes técnicas de interpretación.....	67
II.3.2.- Evolución de las diferentes técnicas a cuatro baquetas.....	72
II.3.3.- Pedaling, dampening y ghosting.....	75
II.4.- Utilización del vibráfono en el siglo XX.....	79
II.5.- Presencia en la música académica del siglo XX.....	83
II.5.1.- Presencia en la música vocal y en la ópera.....	84
II.5.2.- Presencia en la música instrumental: orquesta sinfónica, orquesta de cuerda, banda de viento y percusión, música de cámara y obras para vibráfono solo.....	85

III.- EL VIBRÁFONO EN EL JAZZ.....	89
III.1.- Introducción al jazz. Definición, posible origen del vocablo “jazz” y base rítmico – armónica.....	89
III.1.1.- Hipótesis etimológicas basadas en la lingüística.....	92
III.1.2.- Hipótesis etimológicas basadas en la prostitución de Storyville.....	93
III.1.3.- Hipótesis etimológicas basadas en hechos o personajes históricos.....	95
III.2.- Historia del vibráfono en el jazz.....	97
III.2.1.- Gestación del jazz durante los siglos XVII, XVIII y XIX.....	98
III.2.2.- El jazz entre los años 1895 – 1917. El estilo New Orleans.....	105
III.2.3.- El jazz de los años 20. El estilo Chicago.....	131
III.2.4.- El jazz en los años 30. La era del swing y las big bands.....	143
III.2.5.- El jazz en los años 40. El be-bop y origen del jazz latino.....	153
III.2.6.- El jazz en los años 50. El cool jazz, el hard bop, el funky jazz y el jazz latino.....	175
III.2.7.- El jazz en los años 60. Diversidad de estilos.....	192
III.2.8.- El jazz en los años 70. El jazz fusion, el smooth jazz y el jazz latino.....	219
III.2.9.- El jazz en los años 80. El acid jazz y el jazz inspirado en el pasado.....	231
III.2.10.- El jazz en los años 90. Gran variedad de estilos.....	239
III.2.11.- El jazz en el siglo XXI.....	247
IV.- EL VIBRÁFONO JAZZÍSTICO EN ESPAÑA.....	265
IV.1.- El jazz en España.....	265
IV.2.- El vibráfono en España.....	272
IV.2.1.- Llegada del vibráfono a España.....	272
IV.2.2.- Introducción y didáctica clásica del vibráfono en los Conservatorios.....	274
IV.2.3.- Vibráfonos fabricados en España.....	296
IV.2.4.- Principales fabricantes españoles de baquetas de vibráfono.....	306
IV.3.- El vibráfono jazzístico en España.....	335
IV.3.1.- Antecedentes. “Jazz-bandistas” y primeros xilofonistas “jazzísticos” de principios del siglo XX. Vibrafonistas de los años 30, 40 y 50.....	337
IV.3.2.- Vibrafonistas nacidos en la década de los 30.....	389
IV.3.3.- Vibrafonistas nacidos en la década de los 40.....	394
IV.3.4.- Vibrafonistas nacidos en la década de los 50.....	437
IV.3.5.- Vibrafonistas nacidos en la década de los 60.....	469
IV.3.6.- Vibrafonistas nacidos en la década de los 70.....	545
IV.3.7.- Vibrafonistas nacidos en la década de los 80.....	601
IV.3.8.- Vibrafonistas nacidos en la década de los 90.....	679
IV.3.9.- Vibrafonistas internacionales residentes en España.....	685
IV.3.10.- Principales conciertos realizados en España por vibrafonistas internacionales.....	699

V.- CONCLUSIONES	709
VI.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS	725
VI.1.- Bibliografía.....	725
VI.2.- Revistas especializadas y otras publicaciones.....	728
VI.3.- Internet: páginas webs y links.....	729
VI.4.- Bibliografía específica de vibráfono y percusión.....	736
VI.5.- Discografía de vibrafonistas.....	737
VI.5.1.- Discografía de vibrafonistas internacionales.....	737
VI.5.2.- Discografía de vibrafonistas españoles.....	744
VI.5.3.- Discografía de vibrafonistas internacionales residentes en España.....	746
VII.- ANEXOS	747
VII.1.- Evolución de los distintos modelos de vibráfonos “Deagan”.....	747
VII.2.- Presencia del vibráfono en la música de cámara.....	748
VII.2.1.- Obras para vibráfono solo.....	748
VII.2.2.- Obras para vibráfono y piano.....	750
VII.2.3.- Obras de cámara que incluyen vibráfono.....	750
VII.2.4.- Métodos y estudios de vibráfono y láminas.....	751
VII.3.- Modelos de entrevistas realizadas a vibrafonistas y fabricantes de baquetas de vibráfono.	753
VII.4.- Vibrafonistas de jazz a lo largo de la historia.....	759
VII.5.- “Jazz-bandistas”, primeros xilofonistas “jazzísticos” y vibrafonistas jazzísticos en España.	764
VII.6.- Resumen del I Congreso Internacional dedicado al “Jazz en España”.....	767
VII.7.- Notas aclaratorias.....	769
VII.8.- “Ejercicios técnicos para el vibráfono jazzístico”.....	785
<u>VIII.- ÍNDICES</u>	825
VIII.1.- Índice de figuras.....	825
VIII.2.- Índice de tablas.....	875
VIII.3.- Índice onomástico de vibrafonistas jazzísticos en España.....	877

I.- INTRODUCCIÓN

I.1.- Prólogo.

La presente tesis, “El vibráfono en el jazz: el vibráfono jazzístico en España”, supone una minuciosa investigación sobre el vibráfono, el vibráfono en el jazz y el vibráfono jazzístico en España, sobre el que no existe ninguna historia escrita.

La metodología empleada en la elaboración de este trabajo de investigación ha sido una metodología eminentemente de carácter etnográfico de corte cualitativo. En este contexto, es muy importante destacar que el tema tratado tiene un carácter de constructo social muy acentuado sustentado en una cultura con características especiales y particulares, propias de las personas y los profesionales que integran el colectivo, no institucionalizado en España, de los vibrafonistas jazzísticos. Por este motivo, el trabajo antropológico de campo que se ha realizado ha supuesto el análisis del modo de vida y actividad profesional de los vibrafonistas españoles, mediante diversos métodos como la observación, la entrevista, el estudio de su producción discográfica, etc. De esta manera hemos podido ver cómo interactúan entre sí, cuáles son sus valores y motivaciones, sus perspectivas y cómo sus objetivos pueden variar en diferentes momentos y circunstancias.

A lo largo del desarrollo de la tesis, podremos comprender por qué el vibráfono jazzístico en España posee unas características propias, derivadas de la situación histórica de nuestro país a lo largo del siglo XX. No obstante, antes de abordar el tema del vibráfono en España, será necesario conocer una descripción física del instrumento, sus tipologías, sus técnicas de interpretación y su utilización en la música del siglo XX. Además, necesitaremos conocer su origen en Estados Unidos, así como su incorporación en las formaciones de jazz y en los distintos estilos jazzísticos.

A través de este trabajo de investigación, conoceremos a los principales intérpretes internacionales que han servido de referencia a los vibrafonistas españoles. También conoceremos las innovaciones técnicas que el instrumento ha ido adquiriendo a lo largo de los años y que también han tenido su repercusión en determinados vibrafonistas de nuestro país.

El conocimiento de los diferentes estilos jazzísticos, y la incorporación del vibráfono a cada uno de ellos, es fundamental para poder comprender cómo los citados estilos han influido en los músicos españoles. Por eso, en la segunda parte de la tesis se analiza el origen del vibráfono y su evolución e intérpretes.

Después de haber analizado todos los aspectos anteriormente mencionados, este trabajo de investigación aborda el tema principal del vibráfono jazzístico en España, donde se comenta, de manera muy resumida, la historia del jazz en España, ya que éste no es el tema principal de la tesis y, por otro lado, esta temática ya ha sido suficientemente tratada por otros autores a través de distintas obras bibliográficas, tesis doctorales y diversas ponencias.

En la tesis se analizará la llegada del vibráfono a nuestro país, su introducción y didáctica clásica en los conservatorios, los principales fabricantes españoles de vibráfonos y baquetas de vibráfono, los antecedentes del vibráfono jazzístico (“jazz-bandistas”, primeros xilofonistas “jazzísticos” y vibrafonistas de los años 30 y 40), vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos desde la década de los años 30 hasta la actualidad, vibrafonistas jazzísticos internacionales residentes en España y principales conciertos realizados en España por vibrafonistas internacionales.

Una de las utilidades más importantes que ha supuesto la elaboración de esta tesis ha sido la creación de un foro en internet que reúne y pone en contacto a los vibrafonistas de jazz españoles, <http://vibrafonojazzistico.blogspot.com>.

En definitiva, esta tesis pone nombre y apellidos a los protagonistas de una historia nunca contada, la historia del vibráfono jazzístico en España.

I.2.- Antecedentes y estado actual del tema.

En primer lugar, debemos diferenciar con nitidez dos aspectos diferenciados en el estado actual del tema.

Por lo que se refiere al jazz en España, es un tema que ya ha sido estudiado y del que tenemos algunas fuentes bibliográficas fundamentales y tesis doctorales muy

concretas que abordan el tema de manera más o menos genérica. Además, recientemente se ha celebrado el I Congreso Internacional sobre “El Jazz en España”, concretamente los días 28, 29 y 30 de noviembre de 2013. Véase anexo VII.6.

Por otra parte, lo que atañe al vibráfono jazzístico en España, es un tema sobre el que no existen estudios ni publicaciones, a excepción del trabajo de investigación que originó la presente tesis y que no incide de manera relevante en el aspecto del vibráfono jazzístico en España, sino que es mucho más genérico. De hecho, este trabajo de investigación se titula “El Vibráfono en el Jazz”.

En el apartado del jazz en España, destacaría dos obras bibliográficas fundamentales:

1.- “Del fox-trot al jazz-flamenco: El jazz en España: 1919-1996” de José María García Martínez. Esta obra posee 328 páginas y fue publicada el 22 de julio de 1996 por Alianza Editorial. Este libro es fundamental para conocer el tema que nos ocupa, ya que aborda el jazz en España de manera muy detallada y con abundante documentación gráfica y de textos de diferentes épocas.



Figura 1.-

Portada del libro “Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España 1919 – 1996”

2.- “Jazz en Barcelona 1920-1965” de Jordi Pujol Baulenas. Esta obra posee 552 páginas y fue publicada en 2005 por Almendra Music S.L. Este libro también es fundamental para conocer el tema que nos ocupa, ya que en sus páginas se recoge una valisísima información sobre el origen y evolución del jazz en Barcelona, ciudad que durante muchos años ha sido la precursora y la capital del jazz de toda España. Además, explica los acontecimientos históricos que determinaron la historia del jazz en nuestro país, así como la aparición de algunos “jazz-bandistas” y vibrafonistas en los albores del siglo XX. Todo ello, junto a unas pormenorizadas descripciones de las actuaciones de Lionel Hampton y Milt Jackson, los dos primeros vibrafonistas internacionales realmente importantes que tocaron en España, en la ciudad condal, así como numerosos comentarios sobre las matinales que se celebraban en los primeros años de la posguerra,

la influencia sobre los músicos españoles de George Johnson y Don Byas, las actuaciones de importantes músicos de jazz internacionales, como por ejemplo Louis Armstrong, Quincey Jones, Chet Baker o Dexter Gordon, entre otros muchos, etc.



Figura 2.- Jordi Pujol Baulenas



Figura 3.- Portada del libro “Jazz en Barcelona 1920-1965”

Por otra parte existen varias tesis doctorales relacionadas con el tema del jazz en España, como por ejemplo las siguientes:

- “Jazz a la Ciutat de València. Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981”¹ de Vicent Lluís Fontelles Rodríguez. Publicada por la Universitat Politècnica de València, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, en 2010. Esta tesis fue dirigida por Manuel Pérez Gil.



Figura 4.-

Portada de la tesis “Jazz a la Ciutat de València. Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981” de Vicent Lluís Fontelles Rodríguez.

- “Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal”² de Martín Luis Chamizo Moreno. Publicada por el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga en 2009. La tesis estuvo dirigida por M^a Inmaculada Postigo Gómez.

¹ Esta tesis comenta los acontecimientos musicales sucedidos en la ciudad de Valencia desde la llegada de las primeras melodías consideradas jazzísticas, a principios de los años treinta, y su influencia en las orquestinas de la época hasta la consecución y consolidación de las primeras formaciones del género compuestas por músicos locales, o que estaban trabajando en Valencia, hasta la apertura del Perdido Club de Jazz a finales de 1981. La tesis concreta la fundación del Hot Club de Valencia y la tarea desarrollada por sus miembros, los primeros conciertos de Jazz realizados en varios sitios de la ciudad, etc.

² Esta tesis plantea el análisis narrativo del jazz modal, basándose en teorías semióticas para estudiar los procesos narrativos en las improvisaciones.



*Figura 5.-
Portada de la tesis
“Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal”
de Martín Luis Chamizo Moreno.
Publicada por la Universidad de Málaga en 2009.*

- “Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)” del investigador Iván Iglesias. Publicada por la Universidad de Valladolid en 2010. Esta tesis fue dirigida conjuntamente por el Dr. Enrique Cámara de Landa y por el Dr. Ricardo Martín de la Guardia.



*Figura 6.-
Iván Iglesias haciendo unas declaraciones, como uno de los directores del I Congreso Internacional dedicado al jazz en España que se celebró en Valencia, en la presentación del evento en Madrid*

Otras tesis doctorales de reciente lectura en España, aunque no referidas al jazz en nuestro país, han sido las siguientes: “Propuesta de un método teórico-práctico para desarrollar la técnica de base común en las especialidades de clásico, moderno y jazz para su integración en el sistema educativo actual” (Universidad Politécnica de Valencia) del Dr. Vicente Pérez Ruíz, “In your own sweet way: a study of effective habits of practice for jazz pianists with application to all musicians” (Universitat Autònoma de Barcelona) del Dr. Iñaki Sandoval Campillo, “La influencia del blues y el jazz en tres autoras afro-estadounidenses: Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones” (Universidad de Sevilla) de la Dra. María Rocío Cobo Piñero, “Innovaciones melódico-armoníacas en la improvisación jazzística. Un recorrido a través de Body and Soul (1935-1945)” (Universidad de Jaén) del Dr. Juan Cachinero Zagalaz, “Ecos del jazz en la narrativa de F.S. Fitzgerald” (Universidad de Salamanca) de la Dra. Trinidad Castaño Lloris, “El jazz actual en Santiago de Chile: perspectivas metodológicas, análisis y evaluación de la performance” (Universitat Autònoma de Barcelona) del Dr. Carlos Silva Vega, “Influencia del jazz dentro del repertorio clásico de saxofón más representativo del siglo XX” (Universidad Politécnica de Valencia) del Dr. Antonio

Pérez Ruiz, “La construcción del personaje del músico de jazz en la cinematografía norteamericana: desde la aparición del cine sonoro al huracán Katrina” (Universidad Europea de Madrid) de la Dra. Olvido Elena Andújar Molina y “Culturas del aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en clásico, flamenco y jazz” (Universidad Autónoma de Madrid) de la Dra. Amalia Casas Mas.

Además de las tesis doctorales enumeradas anteriormente cabe destacar que los días 28, 29 y 30 de 2013 se celebró en Valencia el el I Congreso Internacional sobre “El Jazz en España”³. Este congreso contó con la presencia de importantes personalidades dentro de esta temática, como por ejemplo Jorge García (Unidad de Música – Culturarts Generalitat Valenciana), Iván Iglesias (Universidad de Valladolid), Antonio Onetti (Presidente de la Fundación Autor), Jaume Carbonell (Universitat de Barcelona), Ramón Cardo (Conservatorio Superior de Música de Valencia), Jorge García (Unidad de Música – Culturarts Generalitat Valenciana), Patricio Goialde (Musikene – Centro Superior de Música del País Vasco), Claudia Rolando (Universidad de Valladolid) o Juan Zagalaz (Universidad de Castilla-La Mancha), entre otras. Para más información sobre este congreso, véase el anexo VII.6.



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Figura 7.- Cartel del I Congreso Internacional dedicado al jazz en España

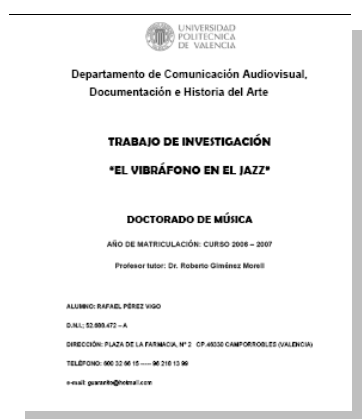
Figura 8.- Manuel Tomás (director general de CulturArts Generalitat), Pep Llopis (presidente del Consejo Territorial de la SGAE de la Comunidad Valenciana) y Mª José Añón (secretaria general de la Universitat de València) en el acto de inauguración del I Congreso Internacional dedicado al jazz en España

Figura 9.- Baldo Martínez, Jorge Pardo, Ignasi Terraza, Francisco Blanco y J. L. Fontelles durante uno de los debates del I Congreso Internacional dedicado al jazz en España

³ Este congreso fue el primero que se dedicaba en España a la música de jazz, y supuso un punto de encuentro de profesionales y estudiosos del jazz en España muy importante en la profundización del tema. (Véase anexo VII.7)

Por lo que se refiere al tema concreto del vibráfono jazzístico en España, algunos de los antecedentes, de los que es necesario partir para abordar esta tesis, son algunas de las conclusiones más significativas a las que se llegó en el Trabajo de Investigación, sobre el “vibráfono en el jazz”, para extrapolarlas al caso español con sus características propias.

De entre todas las mencionadas conclusiones, las dos más importantes son que el vibráfono surge a partir del interés por crear un instrumento que imitase la voz humana y que evolucionó musicalmente en el jazz a partir de la evolución de sus técnicas de interpretación y de la evolución del jazz, a través, del surgimiento de los distintos estilos jazzísticos.



*Figura 10.-
Portada del Trabajo de Investigación
“El Vibráfono en el Jazz” de Rafael Pérez Vigo*

Por todo lo expuesto anteriormente, el vibráfono jazzístico en España es un tema apasionante que merece que ser estudiado, investigado y analizado, ya que es sumamente desconocido y carece de una historia escrita.

I.3.- Motivación.

Como ya he explicado en el anterior punto, la tesis se divide en dos grandes bloques: el vibráfono en el jazz y el vibráfono jazzístico en España. Cada uno de estos apartados ha sido seleccionado por distintas motivaciones.

En el primer tema abordado, el vibráfono en el jazz, el principal motivo ha sido que soy profesor superior de percusión, y dentro de la amplísima gama de instrumentos de percusión siempre he sentido una especial predilección por los instrumentos de

láminas y, muy especialmente, por el vibráfono. Además, dentro de mis preferencias sobre estilos musicales destaca de manera muy relevante el jazz.

Si tenemos en cuenta los factores expresados anteriormente, es evidente que un tema que se ajusta mucho al perfil de trabajo sobre el que me gustaría investigar es el apasionante mundo del vibráfono en el jazz; sus aportaciones a los distintos estilos jazzísticos, sus intérpretes, su evolución...

En el segundo tema abordado, el vibráfono jazzístico en España, uno de los principales motivos ha sido, como ya he explicado con anterioridad, la necesidad de ampliar sustancialmente el apartado dedicado al caso de España en el Trabajo de Investigación, aunque buscando nexos de unión con el vibráfono jazzístico de todo el mundo. Además, de ofrecer un merecido homenaje a todos aquellos músicos españoles que tanto han hecho por el vibráfono jazzístico cuando aún no había nada.

Por otra parte, en el Trabajo de Investigación realizado previamente nos centramos exclusivamente en “el Vibráfono en el jazz”, tratando el tema del vibráfono jazzístico en España de manera muy escueta. No obstante, siguiendo los sabios consejos del tribunal examinador, decidimos concretar un poco más el tema, dado que el campo de investigación inicial era muy amplio. Por todo ello, hemos decidido dividir la tesis en dos partes claramente diferenciadas, en las que abordaremos dos temas de manera separada, aunque con nexos de unión. En la primera parte analizaremos todo lo relacionado con “el vibráfono en el jazz” y esto nos servirá de introducción a la segunda parte de la tesis, en la que trataremos el caso especial del “vibráfono jazzístico en España”.

I.4.- Objetivos.

Los puntos de partida para la investigación del vibráfono jazzístico en España son una serie de apartados que se tratarán en la tesis, antes del núcleo central de la misma, y que deben ser conocidos para poder abordar los objetivos que se plantean más adelante. Nos referimos a los temas siguientes:

A.- Origen, descripción y evolución del vibráfono en los Estados Unidos. Para comprender el papel que el vibráfono ha desempeñado en el jazz es imprescindible conocer el vibráfono como instrumento musical, es decir, necesitaremos saber qué instrumentos inspiraron su aparición, dónde, por qué y cuándo surge, cuál ha sido su evolución desde las marimbas de acero hasta el mallet-kat, cuáles son sus elementos constitutivos, cuál es su clasificación organológica y su nomenclatura en diferentes idiomas, cómo son las baquetas y los utensilios que se suelen utilizar para producir sonido con él, cuál es su tesitura, cómo es la clasificación de los distintos vibráfonos que existen (acústicos, amplificados y electrónicos), cuáles son las principales empresas fabricantes de vibráfonos acústicos y electrónicos, cuáles son sus principales técnicas de interpretación (pedaling, dampening y evolución de las diferentes técnicas a cuatro baquetas), cuál ha sido su utilización en el siglo XX, cómo se ha utilizado en la música académica del siglo XX (presencia en la música vocal, en la ópera y en la música instrumental; orquesta sinfónica, orquesta de cuerda, banda de viento y percusión, música de cámara y obras para vibráfono solo) y cuándo llegan los primeros vibráfonos a Europa.

B.- Origen y evolución de los estilos jazzísticos. Será necesario para conocer las influencias estilísticas en los vibrafonistas españoles. Esta información también nos ayudará a comprender si la evolución del jazz en España ha seguido, o no, la misma línea cronológica que en el resto de países, especialmente, en Estados Unidos.

C.- Historia del vibráfono jazzístico y sus intérpretes. Será imprescindible para comprender las influencias que los diferentes vibrafonistas internacionales han tenido sobre los vibrafonistas españoles. Para ello, recabaremos información para averiguar cuándo, dónde y por qué se introduce el vibráfono en el jazz, y para conocer los principales vibrafonistas de jazz de cada época, desde los primeros intérpretes hasta la actualidad, determinando las aportaciones que cada uno ha realizado a los diversos estilos jazzísticos.

D.- Historia del jazz en España. A través del conocimiento de la historia del jazz en nuestro país podemos contextualizar a cada uno de los vibrafonistas que tratemos. Necesitaremos averiguar cómo han influido los acontecimientos históricos de nuestro país en la evolución del jazz nacional, cuál ha sido la influencia del jazz en la música académica, cuándo han visitado nuestro país los principales músicos de jazz

internacionales, cuándo se han fundado los principales clubs de jazz, cuándo y dónde han ido surgiendo los festivales de jazz más significativos, cómo ha sido la difusión de esta música en los medios de comunicación y quiénes han sido sus principales protagonistas.

Los objetivos que se plantean en la tesis son los siguientes:

1.- Conocer cómo aparece el vibráfono en España y cómo se introduce en las programaciones didácticas de los conservatorios. Este objetivo es clave para comprender desde cuándo debemos empezar a investigar, por lo que su resolución será el punto de partida para alcanzar el objetivo siguiente. Además, conocer cuál ha sido la metodología en la enseñanza del vibráfono en los conservatorios nos aportará la información necesaria para lograr entender la evolución estilística del instrumento a partir de la evolución de sus técnicas interpretativas.

2.- Descubrir el origen y la evolución del vibráfono jazzístico en España, a través del conocimiento de los primeros "jazz-bandistas", de los xilofonistas "jazzísticos" de principios del siglo XX y de los vibrafonistas de jazz en España; españoles e internacionales. Con la consecución de este objetivo, lograremos poner nombre a esos vibrafonistas anónimos que un día decidieron tocar jazz con un instrumento tan peculiar como es el vibráfono y completar, de ese modo, el apartado dedicado a estos intérpretes en los libros sobre la historia del jazz en España. Este es el principal objetivo de la tesis, ya que a través de él podremos conocer multitud de elementos que configuran las claves para descubrir cómo ha evolucionado el vibráfono jazzístico en nuestro país.

Por otra parte, este objetivo supone mostrar cuáles son los proyectos pasados, presentes y de futuro de los principales vibrafonistas, qué técnicas han utilizado (Burton, Stevens o técnica "cruzada" francesa), en qué estilos jazzísticos se emplea o se ha empleado más el vibráfono en nuestro país, qué metodologías se han empleado en el aprendizaje del vibráfono jazzístico, cuáles son las principales preferencias de vibráfonos y baquetas entre los principales intérpretes, qué vibrafonistas internacionales han influido más en los vibrafonistas españoles, cuánto y cómo se utiliza el pedal y el motor en el vibráfono, cuántos percusionistas o vibrafonistas tienen el vibráfono como su principal instrumento dentro de la percusión, cuáles son las preferencias técnicas al

tocar el vibráfono (con dos o con cuatro baquetas), descubrir si los vibrafonistas españoles se conocen los unos a los otros, cuál ha sido la discografía principal que se ha producido en nuestro país en la que se ha empleado el vibráfono con un lenguaje jazzístico o la utilización de los instrumentos de láminas electrónicas que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat. Además, ponernos en contacto con los principales vibrafonistas de jazz españoles e internacionales residentes en España, nos permitirá conocer su opinión sobre temas diversos como, por ejemplo, el grado de consolidación del jazz en nuestro país, la inclusión del vibráfono en diferentes contextos musicales (orquestas sinfónicas, orquestinas de baile, conservatorios o formaciones de jazz, pop u otro tipo de música) o la influencia del franquismo en la evolución del vibráfono jazzístico.

3.- Averiguar quiénes son los principales fabricantes españoles de vibráfonos y de baquetas de vibráfono. Este objetivo nos aportará luz sobre diversos aspectos como, por ejemplo, qué modelos de vibráfono se han utilizado en España, si conseguir tener un vibráfono ha sido fácil o difícil, si ha habido muchas o pocas empresas nacionales que se hayan embarcado en la fabricación y venta de vibráfonos, cuáles han sido los modelos de baquetas que se han ido utilizado en cada época, cuántos luthieres españoles se dedican a la fabricación de baquetas de vibráfono, cuáles son los diferentes métodos de fabricación de baquetas y qué materiales se utilizan para su elaboración, dónde se fabrican las baquetas de vibráfono y qué plantillas de trabajadores necesitan, o cómo es el proceso de fabricación de las mencionadas baquetas.

4.- Investigar cuáles han sido las principales metodologías empleadas en España para estudiar el lenguaje jazzístico aplicado al vibráfono. Con este objetivo se conocerá si los vibrafonistas de jazz españoles han sido autodidactas, si han utilizado métodos, libros o webs, si han aplicado el piano jazzístico al vibráfono (voicings y compings), si han estudiado con profesores españoles o si han tenido que marcharse fuera de España a adquirir los conocimientos necesarios para tocar el vibráfono con un lenguaje realmente jazzístico. Además, relacionado con este objetivo se elaborará un método, en español, de ejercicios técnicos para el estudio básico del vibráfono jazzístico, denominado “Ejercicios Técnicos para el Vibráfono Jazzístico”, que se recogerá en los anexos de esta tesis.

5.- Describir los conciertos más importantes de vibrafonistas internacionales que se han producido en la historia del jazz en España. Este objetivo nos permitirá conocer cuándo se escuchó el vibráfono tocado por un jazzista internacional de un alto nivel en nuestro país, qué vibrafonistas internacionales han podido influir más notablemente en los vibrafonistas españoles, o conocer cuándo y quiénes han sido las figuras, a nivel internacional, que han dado clases a vibrafonistas de España aprovechando su estancia en nuestro país a consecuencia de estar realizando una gira de conciertos.

6.- Crear un foro, blog o espacio que reúna y ponga en contacto a los vibrafonistas de jazz españoles, para intercambiar experiencias u opiniones. Para ello se ha creado un blog en internet sobre el vibráfono jazzístico en España, <http://vibrafonojazzistico.blogspot.com>, además de la siguiente página de facebook <https://www.facebook.com/profile.php?id=100006974324449> (vibráfono jazzístico), y el correo electrónico elvibrafonojazzistico@hotmail.com.

Por otra parte, los puntos de partida para la investigación y los objetivos planteados están interrelacionados entre sí de manera que, por ejemplo conocer el origen y evolución del vibráfono será imprescindible para descubrir cuándo aparece el vibráfono en España, lo que a su vez está relacionado con los posteriores fabricantes españoles de vibráfonos y baquetas. Además, conocer el origen y evolución de los estilos jazzísticos será necesario para entender la historia del jazz en España, con la que podremos mostrar los conciertos más importantes de vibrafonistas internacionales que se han producido en la historia del jazz en España, los primeros "jazz-bandistas", los xilofonistas "jazzísticos" de principios del siglo XX, los vibrafonistas españoles y los vibrafonistas internacionales residentes en nuestro país, así como las metodologías empleadas en España para estudiar el lenguaje jazzístico aplicado al vibráfono, que nos permitirá, a su vez, comprender el origen y evolución del vibráfono jazzístico. Finalmente, conocer la historia del vibráfono jazzístico y sus intérpretes a nivel internacional será imprescindible para descubrir el origen y la evolución del vibráfono jazzístico en España a través de sus intérpretes.

I.5.- Metodología.

La metodología que hemos utilizado en la elaboración de esta tesis se ha basado, básicamente, en los dos procedimientos siguientes:

Primero.- Recogida de la máxima información posible sobre el vibráfono jazzístico en España o temas relacionados. Para ello, se ha indagado en distintas fuentes que abordan este asunto, mediante la consulta de bibliografía, tesis doctorales, páginas web, hemerotecas (diarios, revistas y otras publicaciones periódicas de prensa escrita), videotecas (con la finalidad de intentar encontrar vídeos históricos donde se hable del vibráfono en España, de vibrafonistas españoles o donde aparezcan actuaciones de intérpretes del instrumento) y discografía (se ha analizado numerosos discos de vibrafonistas españoles mediante una audición crítica y exhaustiva que ha permitido extraer una valiosísima información sobre estilos y utilización del vibráfono en el jazz).

Otro procedimiento fundamental para esta recogida de datos ha sido entrevistar a vibrafonistas de acuerdo a ciertos esquemas o pautas determinadas, y mediante diferentes modalidades de entrevista, como por ejemplo una entrevista estructurada o formal (que se ha empleado con los vibrafonistas jazzísticos más jóvenes), o bien, mediante una entrevista no estructurada o informal (que se ha realizado a los vibrafonistas más mayores). Las entrevistas se han realizado de manera presencial, por e-mail, por skype o por teléfono. Algunas de ellas, con previa autorización del entrevistado, han sido grabadas. Para la realización de estas entrevistas hemos tenido en cuenta los siguientes aspectos:

1.-Presentación personal del entrevistador mediante una llamada por teléfono, un e-mail o una carta de presentación, que se puede observar en el anexo VII.3 de esta tesis. Dicha carta de presentación tenía como propósito tener una primera toma de contacto con los vibrafonistas, aportarles una explicación del proyecto y solicitarles una foto suya tocando el vibráfono (con la fecha y el lugar donde fue tomada) y un currículum lo más actualizado posible, en el que se hiciese especial mención a su relación con el vibráfono jazzístico, para que nos permitiese conocer previamente el campo que íbamos a abordar y de manera que nos pudiéramos fijar unos objetivos y unos contenidos mínimos a tratar. Además, se concretaba el modo más conveniente para realizar la entrevista, que podía ser de manera presencial, por e-mail, por Skype, por

WhatsApp o por teléfono, y se determinaba el día y la hora con anticipación, para poder seleccionar un lugar que contribuyese a crear un clima adecuado. Para contribuir a este clima, el entrevistador ha utilizado frases de transición y ha hecho comentarios para mantener la comunicación.

2.- Utilización de un cuestionario que previamente hemos elaborado (que se puede consultar en el anexo VII.3 de esta tesis), formulando las preguntas tal y como están redactadas, y en el mismo orden. En este sentido, hemos dado tiempo al entrevistado para pensar las respuestas, no hemos dado por respondidas preguntas con respuestas que se deriven de otras, y hemos registrado la información con las mismas palabras del entrevistado.

3.- Posteriormente, al elaborar la información para la tesis de cada uno de los vibrafonistas (luthieres o profesores de percusión, les hemos ido enviando borradores hasta que han dado su conformidad con todo lo redactado para incluir dicha información en esta tesis.

La entrevista realizada a los vibrafonistas ha versado sobre los siguientes temas: datos personales (opcional), formación y metodología, técnica, preferencias de vibráfono y baquetas, estilo e influencias, proyectos pasados, actuales y de futuro, el vibráfono jazzístico en España y su opinión sobre diversos textos e hipótesis que se recogen en el apartado V de esta tesis, dedicado a las conclusiones de la investigación.

Por otra parte, para extraer información sobre los fabricantes de baquetas de vibráfono españoles, se ha optado por realizar una metodología similar a la de los vibrafonistas, es decir, mediante una presentación personal del entrevistador mediante una llamada por teléfono, un e-mail o una carta de presentación, y a través de la utilización de un cuestionario que previamente hemos elaborado. Sin embargo, las variables más destacables respecto a la metodología empleada con los vibrafonistas, estriban en que se ha solicitado al entrevistado una foto desarrollando su labor como luthier (fabricando baquetas de vibráfono), un currículum personal lo más actualizado posible y un currículum de su empresa de fabricación de baquetas (que incluyese año de creación, dirección, página web, etc.), y que la entrevista que se les ha realizado (que se puede consultar en el anexo VII.3 de esta tesis) ha versado sobre los siguientes temas: por qué se decidieron a montar una empresa de fabricación de baquetas, qué modelos de

baquetas de vibráfono realizan, qué tipo de materiales utilizan, dónde suelen fabricar las baquetas, si trabajan solos o tienen una plantilla de trabajadores o cómo es el proceso de fabricación de las baquetas.

Por lo que se refiere a la introducción del vibráfono en los conservatorios españoles y su metodología inicial, se ha optado por entrevistar a los profesores más mayores de los principales conservatorios de España, como por ejemplo ex - profesores de los conservatorios de Madrid (donde se inauguró la primera cátedra de percusión de España en 1965), Barcelona y Valencia, porque es donde han surgido los principales vibrafonistas. Además, también ha aportado información sobre este tema la entrevista a los alumnos de esos primeros profesores y los primeros libros y métodos utilizados para el estudio del vibráfono en España.

Segundo.- Asistencia a conciertos, seminarios, clases y mediante el estudio práctico y empírico del vibráfono jazzístico. También se ha obtenido información mediante la observación de vibrafonistas en su contexto cotidiano o profesional, por ejemplo con la asistencia a conciertos o mediante conversaciones informales. Dicha observación ha sido intencionada y ha tenido un objetivo determinado en cada momento. A esta metodología hay que sumar que se ha asistido a seminarios de jazz, se han recibido clases de vibráfono y se ha hecho un estudio práctico y empírico del vibráfono jazzístico para poner en práctica sobre el instrumento las diferentes aportaciones de los vibrafonistas que han ido apareciendo a lo largo de la elaboración de la tesis doctoral.

En definitiva, podemos resumir la metodología que hemos empleado en los siguientes puntos: consulta de bibliografía y de páginas web, entrevistas a vibrafonistas, fabricantes de baquetas y profesores de percusión, visionado de videos, asistencia a conciertos y seminarios, audición analítica de discos de vibrafonistas, asistencia a cursos de jazz y clases de vibráfono, y mediante el estudio del vibráfono jazzístico de manera empírica.

I.6.- Etapas de la investigación.

Las etapas en el desarrollo de la investigación tienen un evidente parangón con los objetivos planteados anteriormente y con el título mismo de la Tesis: “El vibráfono

en el jazz. El vibráfono jazzístico en España”. Éstas irían desde lo más general, el estudio y conocimiento del vibráfono como instrumento, hasta lo más específico, el vibráfono en España, pasando por el estudio y la investigación del vibráfono en el jazz internacional. Veamos resumidamente cuales son estas etapas y qué aspectos incluyen:

1ª Etapa: el vibráfono. En esta primera etapa abordaremos todo lo relacionado con el vibráfono como instrumento musical, como por ejemplo su descripción física, los tipos que existen, las técnicas de interpretación, la utilización en el siglo XX, su presencia en la música académica del siglo XX, su origen y su evolución.

2ª Etapa: el vibráfono en el jazz. En la segunda etapa de la investigación realizaremos una comparativa entre el vibráfono jazzístico internacional y el origen y evolución de los estilos jazzísticos. Por ello, abordaremos temas como los siguientes: la gestación del jazz durante los siglos XVII, XVIII y XIX, el “septasvara”, la evolución del jazz en el siglo XX, la utilización del xilofón en el rag-time y en el jazz. la aparición de las primeras marimbas de acero, el nacimiento del vibráfono, el estudio de los principales intérpretes jazzísticos, la investigación de los principales vibrafonistas internacionales de la historia, y la evolución del vibráfono en el jazz a través de la evolución de las técnicas de interpretación y de la evolución del jazz y los diferentes estilos jazzísticos.

3ª Etapa: el vibráfono jazzístico en España. En la tercera y última etapa de la investigación nos ceñiremos al estudio e indagación del vibráfono jazzístico en España. Para ello estableceremos los tres puntos básicos siguientes: El jazz en España (en este apartado estudiaremos aspectos como los siguientes: origen y evolución del jazz en España y su influencia en la música clásica española), el vibráfono en España (en este apartado estudiaremos aspectos como los siguientes: llegada del vibráfono a España, introducción y didáctica clásica del vibráfono en los conservatorios, vibráfonos fabricados en España y principales fabricantes españoles de baquetas de vibráfono) y el vibráfono jazzístico en España (en este tercer apartado nos centraremos en aspectos como los siguientes: antecedentes a los vibrafonistas jazzísticos actuales, “jazz-bandistas”, xilofonistas “jazzísticos” de principios del siglo XX y vibrafonistas de los años 30, 40 y 50, vibrafonistas jazzísticos españoles por décadas de nacimiento, vibrafonistas jazzísticos internacionales residentes en España y principales conciertos de vibrafonistas internacionales en España.

Véase a continuación en la tabla 1 un esquema resumen de las etapas en el desarrollo de la investigación:



Tabla 1.- Etapas en el desarrollo de la investigación

II.- EL VIBRÁFONO

II.1.- Descripción.

El vibráfono es un instrumento de percusión perteneciente a la familia de láminas. Es similar a un xilófono, pero a diferencia de éste que tiene las láminas de madera⁴, el vibráfono tiene las láminas de metal. Además, el xilófono es un instrumento acústico y el vibráfono utiliza un motor eléctrico para sostener el tono y producir su “vibrato” característico. Véanse las dos ilustraciones siguientes para comparar físicamente un xilofón y un vibráfono:



Figura 11.- Xilofón



Figura 12.-Vibráfono

El vibráfono, a diferencia del xilofón que tiene un sonido extremadamente incisivo y “staccato”, es un instrumento de sonido cálido y con una gran capacidad de expresión, gracias a su principal característica, que consiste en tener la posibilidad de hacer que el sonido vibre, de ahí su nombre, por un sistema de aletas o discos que abren y cierran los tubos resonadores. De esta manera, el vibráfono produce un sonido oscilatorio que puede regularse por medio de un controlador de velocidad que acciona un motor.

El vibráfono es un instrumento capaz de tocar melodías y armonías. Por ello, es considerado un instrumento melódico de sonido determinado, ya que permite obtener notas musicales de una altura determinada, y es considerado como un instrumento armónico puesto que permite generar acordes si se percute varias láminas usando tres o cuatro baquetas. Véase como ejemplo el siguiente fragmento de la obra para vibráfono

⁴ Del griego “*xylon*” madera y “*phonos*” sonido

solo “Blues for Gilbert” de Mark Glentworth, en el que podemos diferenciar claramente la melodía y la armonía interpretada a la vez por un solo vibrafonista.



Figura 13.-Fragmento de la obra “Blues for Gilbert” de Mark Glentworth

Los vibráfonos convencionales tienen tres octavas, por norma general, aunque hay luthiers que fabrican vibráfonos con un registro de cuatro octavas. Las láminas están ordenadas de manera similar a un piano, con dos teclados: uno para las notas naturales que se sitúa en la parte de abajo y otro para las notas alteradas que se encuentra en la parte posterior. Entre los dos teclados se encuentra la barra amortiguadora del sonido del mecanismo del pedal que sirve para apagar el sonido.

El vibráfono fue inventado en los Estados Unidos a principios del siglo XX. Desde sus orígenes se ha desarrollado con gran rapidez y ha estado vinculado al jazz, donde destacan los nombres de famosos intérpretes como Lionel Hampton, Milt Jackson, Gary Burton, Cal Tjader, Bobby Hutcherson, Mike Manieri... aunque también se ha utilizado en muchos otros estilos musicales, incluyendo en primer lugar la música popular, para posteriormente ser utilizado en los distintos ámbitos de la música

académica, como por ejemplo la música de cámara, la ópera, la música sinfónica, la música contemporánea, las bandas sonoras de películas, etcétera.

El vibráfono fue creado en un contexto jazzístico y en pleno auge de la electricidad. Aparece en el ámbito musical de una manera diferente a los demás instrumentos debido principalmente a dos motivos:

Por una parte, no ha sido un instrumento con una determinada evolución, ya que fue inventado en un momento preciso y no ha sufrido casi evolución en sus aspectos básicos.

Por otra parte, es el primer instrumento que pasó del seno del jazz a la orquesta sinfónica, precedente éste que hasta ese momento pocas veces había sucedido, ya que lo más normal es que hubiese sido al revés.

El vibráfono tuvo desde el principio muchos adeptos por ser un instrumento totalmente innovador, siendo muchos los músicos que se interesaron por él, llevándolo a un desarrollo técnico muy rápido, sobre todo en la música de jazz. Esto provocó que pronto apareciesen grandes virtuosos como veremos más adelante.

II.1.1.- Nomenclatura en diferentes idiomas.

El vibráfono es un instrumento que surge en el siglo XX en un lugar determinado, Estados Unidos, por eso su nomenclatura es similar en todos los idiomas, ya que no existían instrumentos similares con distintos nombres en lugares diferentes. Los distintos idiomas lo que han hecho, normalmente, ha sido adaptar la palabra inglesa “vibraphone” a sus características fonéticas.

Véase en la tabla 2 como se llama al vibráfono en algunos de los principales idiomas:

ESPAÑOL	INGLÉS	FRANCÉS	ALEMÁN	ITALIANO
vibráfono	vibes vibraharp vibraphone	vibraphone	vibraphon	vibrafono

Tabla 2.-Nomenclatura del vibráfono en diferentes idiomas

II.1.2.- Clasificación organológica.

Como podemos observar en el siguiente esquema extraído del libro “Atlas de Percusión”⁵, el vibráfono es un instrumento de percusión perteneciente a las siguientes familias: idiófonos (porque es un instrumento que produce sonido a través de la vibración de su propio cuerpo), percutidos (porque su sonido se produce al ser percutido), metales (ya que sus láminas son de metal) y sonido determinado (porque produce notas musicales de afinación concreta).

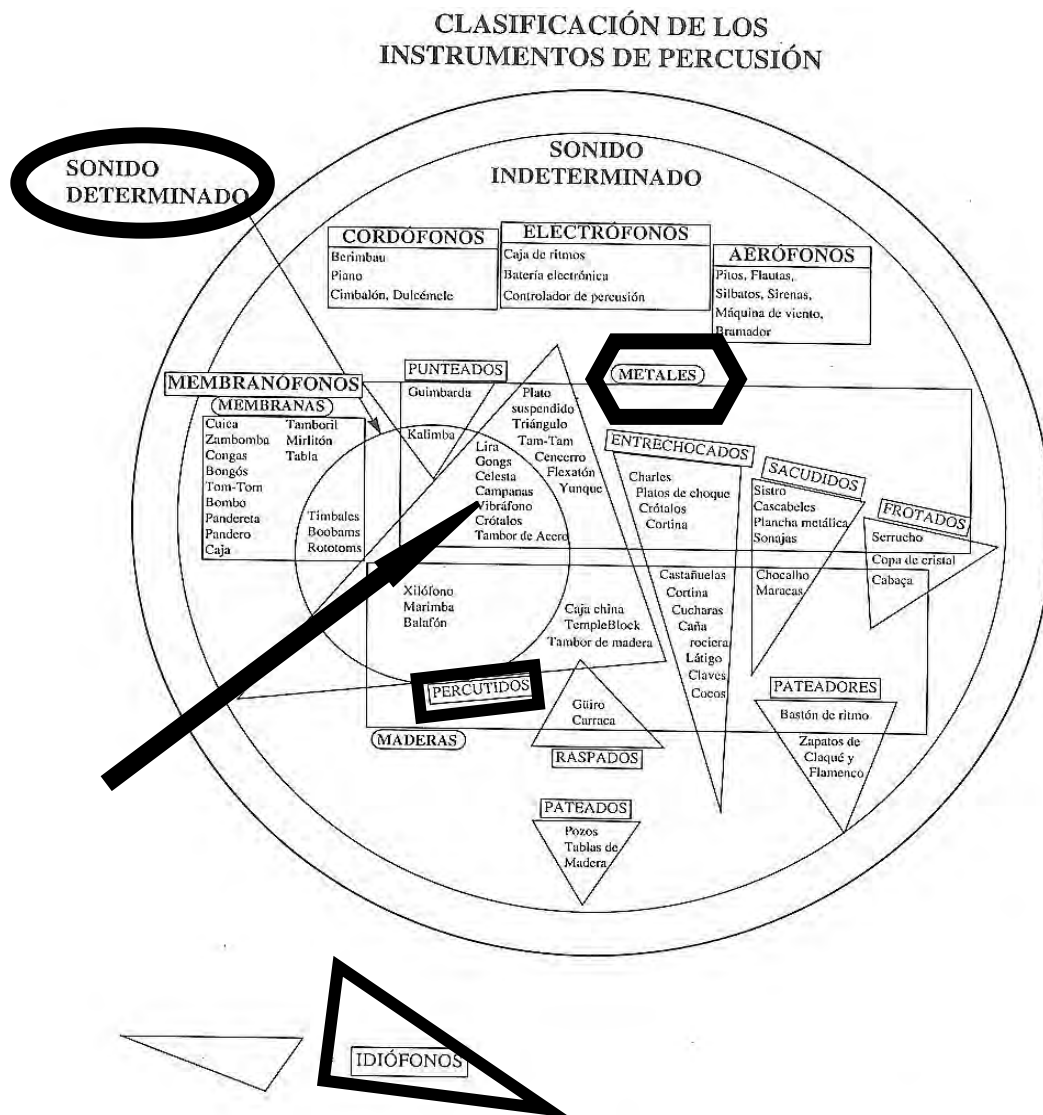


Figura 14.- Clasificación de los instrumentos de percusión

⁵ RAMADA, Manel: *Atlas de Percusión*, Valencia, Editorial RIVERA, 2000. Pág.12

II.1.3.- Descripción física: elementos compositivos.

Un vibráfono estándar está constituido por cinco partes principales: láminas, tubos resonadores, motor, pedal de expresión y mueble o chasis. Véase la figura 15 con los principales elementos comentados anteriormente:

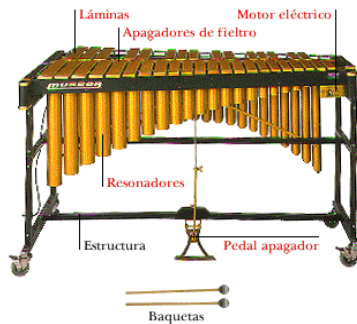


Figura 15.- Elementos compositivos del vibráfono

A continuación, vamos a describir pormenorizadamente cada una de estas partes y sus principales funciones.

Láminas

Las láminas del vibráfono se disponen en tamaño progresivo de forma trapezoidal en dos filas paralelas en posición horizontal emulando, la primera hilera, las notas diatónicas del piano y, la segunda hilera, las notas cromáticas. Un vibráfono estándar tiene 37 láminas; 22 para las notas naturales y 15 para las notas alteradas.

Las láminas del vibráfono primeramente estaban hechas de acero, más adelante el acero se sustituyó por una aleación de aluminio y níquel. Posteriormente, el aluminio fue sustituido por una aleación que combina diversos metales. Dicha combinación es un secreto de cada marca, ya que según el porcentaje de sus componentes, el sonido obtenido es diferente. Por ejemplo, la empresa Musser ha utilizado, tradicionalmente, como material para elaborar las láminas de sus vibráfonos, una aleación de aluminio denominada 2024-T4.

Los fabricantes deben elegir su aleación preferida con cuidado, equilibrando las características tonales con la posibilidad de obtener un suministro a largo plazo. El aluminio se compra en barras largas de la anchura deseada y espesor, y se corta en la longitud adecuada. A continuación, se taladran agujeros a través de la anchura de las láminas en los dos puntos llamados “nodales”, que corresponden a los puntos donde las

vibraciones fundamentales de las ondas sonoras causan poco o ningún movimiento de la propia lámina. Dichos puntos nodales suelen situarse cerca de los extremos de cada lámina, concretamente se encuentran a una distancia del 22,4% de cada extremo de la lámina.

Una vez que la lámina ha obtenido su forma básica, debe ser ajustada con precisión para que su afinación sea exacta, por ejemplo a través de muescas efectuadas en la parte de debajo de las mencionadas láminas⁶.



Figura 16.- La parte de debajo de las láminas muestran muescas empleadas para ajustar la afinación

Existen vibráfonos de calidad inferior, con todas las láminas del mismo tamaño, y vibráfonos de mayor calidad que tienen las láminas correspondientes a los sonidos más graves más anchas y, paulatinamente, las láminas más agudas más estrechas, graduándose a través de una serie de medidas de disminución de la anchura. Esto ayuda a equilibrar el volumen del instrumento en todo su registro. Véanse las siguientes dos ilustraciones que reflejan lo explicado anteriormente:



Figura 17.-
Vibráfono con láminas del mismo tamaño



Figura 18.-
Vibráfono con las láminas graduadas

⁶ Salvador Pelejero afirma en una entrevista que se le realizó el 12 de mayo de 2013: “no me gustan las muescas en la lámina, mejor el tallado del arco que resulta al afinar la fundamental y sus armónicos en las láminas más graves, al comportarse igual que la marimba”. (Véase anexo VII.7)

Por lo que se refiere a los colores que pueden tener las láminas, cabe destacar que existe una variedad de colores, aunque generalmente predominan los vibráfonos con las láminas de color plata u oro. Además, las láminas también están disponibles en acabado brillo o mate. De todas maneras, físicamente esto no tiene ningún efecto sobre la sonoridad de las láminas, aunque algunos vibrafonistas sostienen que hay diferencias tonales debido al acabado. Según Salvador Pelero Cerdá⁷; *“el color de las láminas es anonizado oro o anonizado plata”*⁸.

Las láminas suelen percutirse con baquetas con cabeza de hilo, nylon, goma o lana. Además, existen numerosos tipos diferentes de baquetas de diferentes tamaños, materiales e, incluso, formas distintas (en su cabeza) que permiten obtener diferentes tonalidades tímbricas. Por ejemplo, los tonos más dulces se obtienen usando baquetas delgadas de cabeza blanda.

Tubos resonadores

En un vibráfono existen dos grupos de tubos entrelazados tal y como aparece en la figura 19:

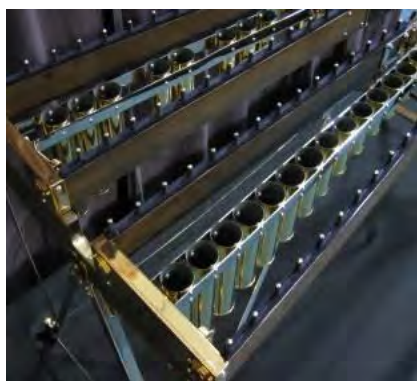


Figura 19.- Grupos de tubos resonadores en un vibráfono

Los tubos resonadores se encuentran debajo de las láminas, de manera que cada lámina tiene un tubo justo debajo de ella. Véase la figura 20, dónde se aprecia la posición de la lámina y su correspondiente tubo resonador (téngase en cuenta que la lámina se ha dibujado de perfil y el tubo en perspectiva para una mayor comprensión del lector, aunque el tubo debería haberse representado con un simple rectángulo).

⁷ Salvador Pelejero Cerdá es un músico y profesor de percusión español. (Véase anexo VII.7)

⁸ Entrevista realizada el 20 de agosto de 2014.

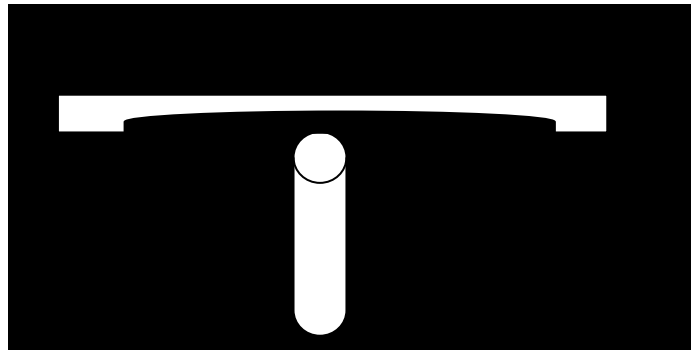


Figura 20.- Posición de la lámina y su correspondiente tubo resonador

Los tubos tienen una triple función: por una parte, son los encargados de amplificar el sonido y determinar el timbre y, por otra parte, son los responsables de proporcionar el “vibrato” característico del instrumento. A continuación, explicaremos más detenidamente cada una de estas tres funciones:

Amplificación del sonido

Para realizar esta función los tubos actúan como cajas de resonancia, para lo que es muy importante dos aspectos: el material del que está fabricado el tubo y la afinación del mismo.

Por lo que se refiere al material de que están hechos los tubos, cabe decir que suelen ser de metal, concretamente de aluminio y bronce, aunque también existen tubos fabricados con fibra. Véase la figura 21 donde apreciaremos el material metálico de los tubos:



Figura 21.- Tubos de metal

El diámetro de cada tubo es ligeramente mayor que el ancho de la lámina a la que corresponde, y su longitud es el cierre de un cuarto de la longitud de onda de la frecuencia fundamental de la lámina. Por ejemplo, el resonador de A3 es de aproximadamente 15 pulgadas de largo.

Existen distintas posibilidades al elegir la forma de los tubos de las notas alteradas en un vibráfono, aunque las diferencias son simplemente estéticas, ya que debajo de cada lámina lo que debe situarse es un tubo con la misma afinación que la lámina a la que amplifica. Atendiendo a las principales posibilidades, citaré las tres más importantes:

1ª.- Que los tubos sean sólo el largo que necesitan ser y se sitúen, exclusivamente, debajo de cada lámina. Véase la figura 22 del vibrafonista catalán Geni Barry con un vibráfono, fabricado por él mismo, en el que sólo aparecen los tubos necesarios y con la longitud justa.



Figura 22.- Geni Barry

2ª.- Que los tubos sean sólo el largo que necesitan ser, pero que se incluyan tubos resonadores no funcionales en los espacios donde no hay láminas, de manera que existan 21 tubos en la parte delantera en lugar de los 15 que harían falta. Como por ejemplo aparece en la figura 23 del vibrafonista valenciano Arturo Serra con un vibráfono Musser Pro-Traveller:



Figura 23.- Arturo Serra

3ª.- Que algunos tubos sean más largos de los que necesitan ser y, además, se incluyan tubos resonadores no funcionales en los espacios donde no hay láminas. Esta posibilidad tiene una finalidad puramente ornamental, como podemos observar en la figura 24 de Lionel Hampton:



Figura 24.-Lionel Hampton

En cuanto a la afinación, es necesario saber que cada tubo tiene la misma afinación que la lámina a la que amplifica, situada justo encima de éste. La afinación se establece mediante la colocación de un tapón en el extremo inferior de cada tubo, de manera que queda abierto en un extremo y cerrado por el otro. Véase la figura 25 sobre el interior de un tubo:



Figura 25.- Interior de un tubo

Cuando una lámina y un tubo están bien afinados, la vibración del aire baja desde la lámina por el tubo resonador y se refleja en el tapón de la parte inferior, a continuación, vuelve de nuevo a la parte superior y se refleja de nuevo en la lámina, una y otra vez, creando una onda estacionaria mucho más fuerte y amplificando la frecuencia de la nota fundamental. Véase la figura 26:

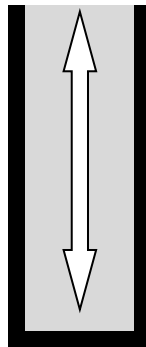


Figura 26.- Vibración del aire en el interior del tubo

En un vibráfono, la duración de un sonido depende de la vibración que se produce en una lámina tras ser percutida por una baqueta. Sin embargo, el volumen del sonido dependerá del tubo resonador de la lámina que ha sido percutida.

En el caso que el tubo esté afinado más grave que la lámina el sonido será como figura en la figura 27:



Figura 27.- Acústica del sonido cuando el tubo está afinado más grave que la lámina a la que amplifica

En el caso que el tubo esté afinado más agudo que la lámina el sonido será como figura en la figura 28:



Figura 28.- Acústica del sonido cuando el tubo está afinado más agudo que la lámina a la que amplifica

En el caso que el tubo esté afinado igual que la lámina el sonido será como aparece en la figura 29:



Figura 29.- Acústica del sonido cuando el tubo está afinado igual que la lámina a la que amplifica

Por otra parte, cuando los discos están abiertos (posición vertical) los resonadores tienen una función completa. Sin embargo, cuando los discos están cerrados (en posición horizontal) la columna de aire vibrante está bloqueado, lo que reduce el efecto de amplificación. Por eso, si percutimos una lámina con el tubo totalmente abierto el sonido producido será fuerte, pero durará pocos segundos. Sin embargo, si percutimos la misma lámina con la misma intensidad y con el tubo totalmente cerrado, el sonido no será tan fuerte pero durará mucho más. Véase la figura 30 que resultará muy explicativa:

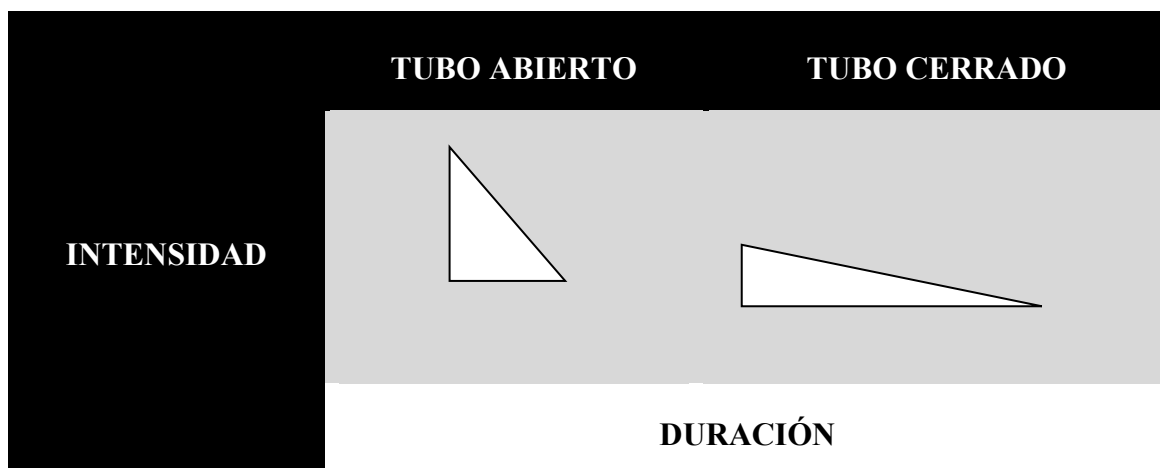


Figura 30.-Acústica de los tubos resonadores

Cabe destacar, que un tubo cerrado provoca un sonido con menos armónicos y, por tanto, de una calidad menor.

Por todo lo anteriormente explicado, un vibráfono bien construido debe tener un cuidadoso equilibrio entre el efecto amplificador de los tubos resonadores y la duración del sonido de cada lámina.

Determinación del timbre

Por todo lo explicado anteriormente, podemos afirmar que los tubos resonadores afectan amplificando el sonido de cada lámina. Pero también afectan al timbre, ya que amplifican la nota fundamental de cada lámina, pero no sus armónicos superiores. Véase la figura 31 que recoge la serie físico-armónica:



Figura 31.- Serie físico-armónica

Producción del “vibrato”

Los tubos producen el “vibrato” a partir del sonido emitido por las láminas. Para conseguir esto, cada tubo tiene en su parte superior una paleta o disco. Dichos discos están enlazados entre sí por un eje que gira, a una velocidad determinada, accionado por un motor eléctrico. De esta manera, la rotación de los discos hace que los tubos se abran y cierren parcialmente, varias veces por minuto, lo que provoca un efecto de “vibrato” a través de una oscilación en el volumen sonoro. Véase la figura 32:



Figura 32.- Detalle de los discos giratorios

No obstante, algunos músicos sostienen que llamar a este efecto “vibrato” es incorrecto, ya que el “vibrato”, de manera estricta, es una variación en el tono y no en la amplitud. Por ello, el término acústico correcto debería ser “trémolo”, debido a que lo que se produce es una variación en la amplitud de onda, y por lo tanto el término “vibráfono” debería sustituirse por “trémolofono”.

Véase las siguientes figuras; en la primera se muestra la señal producida por una nota y la segunda representa los efectos que tiene la variación del volumen sobre esa misma nota:

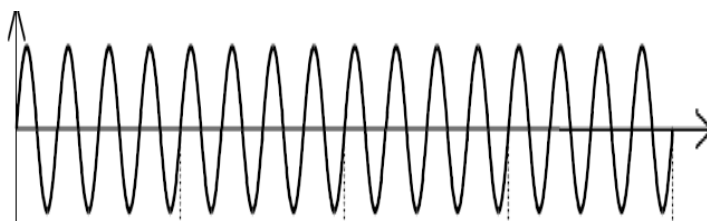


Figura 33.- Señal producida por una nota

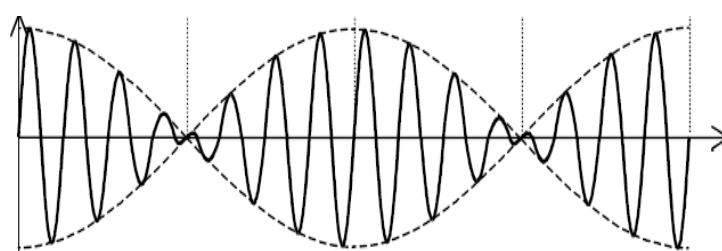


Figura 34.- Efectos que tiene la variación del volumen sobre una nota

Motor

Su principal función es hacer girar los discos colocados justo debajo de cada lámina, dentro de cada uno de los tubos resonadores. Además, puede determinar la velocidad de la mencionada rotación de los discos. La velocidad se puede regular, según modelos y fabricantes, mediante una ruleta, una palanca o, más recientemente, mediante un sistema digital a través de botones. Independientemente del sistema que posea el motor el ajuste de la velocidad se suele realizar moviendo la correa de transmisión entre un pequeño número de poleas (normalmente tres) de diferentes diámetros. Véase la figura 35:



Figura 35.- Motor de un Vibráfono

Los motores tradicionales permiten el ajuste de la velocidad de rotación a través de un potenciómetro montado en un panel de control cerca del motor. Por lo general, la velocidad de rotación se suele encontrar entre uno y doce hertzios (Hz).

Durante la década de 1990, algunos fabricantes comenzaron a usar motores controlados por ordenador, que permiten velocidades de rotación tan lentas que se acercan a cero hertzios (Hz) y acciones que no son posibles con un motor analógico, como por ejemplo sincronizar la rotación de los dos conjuntos de resonadores y detener la rotación en un estado deseado, dejando todos los tubos abiertos, cerrados, medio abiertos, etc.).

Pedal de expresión

El vibráfono debe a su pedal una de sus características principales, su capacidad de mantener el sonido después de ser emitido por el golpe de las baquetas en las láminas. Por tanto, podemos deducir que el pedal de expresión del vibráfono tiene efectos similares al pedal de un piano. Para mantener el sonido el tiempo deseado, el pedal de expresión está unido, por una o dos guías de metal, a una barra metálica cubierta con fieltro que se encuentra situada entre las dos series de láminas.

Este “cojín amortiguador” o “almohadilla” es la fuente de muchos problemas de mantenimiento para los vibrafonistas, ya que la plataforma debe estar perfectamente nivelada, tanto de izquierda a derecha como de delante hacia atrás, para tomar contacto con todas las láminas de forma simultánea. Si el “cojín amortiguador” no está a nivel, algunas láminas dejarán de sonar antes que otras, lo que dificultará la articulación de manera limpia. Además, después de algunos años de uso, las láminas suelen hacer muescas, comprimiendo el fieltro y causando, a veces, un zumbido debido al contacto leve entre la almohadilla y las láminas. A esto podemos añadir que cuando las láminas son percutidas, mientras que el cojín amortiguador está hacia arriba, la almohadilla puede transferir la fuerza del impacto en el marco haciendo vibrar el resto de las partes que no estén bien apretadas.

A principios de 1990, el vibrafonista John Mark Piper diseñó un nuevo vibráfono Musser que, entre otras innovaciones, incluyó un cojín amortiguador lleno de agua. Véase la figura 36:



Figura 36.-Vibráfono Musser M58M Piper Vibe

Más tarde, aunque en esa misma década, el fabricante de vibráfonos Nico van der Plas mejora la idea de John Mark Piper mediante el uso de silicona en gel como el relleno. Estas almohadillas eliminan la transferencia del impacto y proporcionan más durabilidad. Muchos vibráfonos han sido adaptados con almohadillas de gel, aunque la gran mayoría de los vibráfonos todavía utilizan amortiguadores tradicionales.



Figura 37.- Nico van der Plas Figura 38.- Nico van der Plas vibráfono creado por Nico van der Plas

Existen dos posibilidades básicas de utilización del pedal, aunque entre ambas existe una amplísima gama de posibilidades expresivas utilizando el pedal con más o menos intensidad.

Cuando el pedal está arriba, porque no lo hemos pisado, el sonido de cada lámina es absolutamente corto, ya que las láminas quedan apagadas por la presión que una barra recubierta de fieltro, la mayoría de las veces⁹, ejerce sobre ella.

Cuando hemos presionado el pedal hasta abajo, las láminas quedarán completamente libres para sonar. La duración del sonido de una lámina con el pedal presionado puede oscilar entre los ocho y los veinte segundos, dependiendo de la calidad del instrumento. En este caso, existen varios recursos para parar el sonido, como por ejemplo el pedaling y el dampening (con baquetas o con los dedos). El hecho de que

⁹ Afirmamos que la mayoría de las veces porque en algunos vibráfonos de los años 90 esta presión la ejerce una cámara llena de agua o silicona, con el fin de ejercer una presión homogénea sobre todas las láminas, como ya hemos visto anteriormente.

el pedal del vibráfono permita aguantar el sonido, le ofrece muchas posibilidades armónicas que hacen que se le considere un instrumento capaz de interpretar obras polifónicas. Existen tres tipos principales de pedal como se ven en la figura 39:

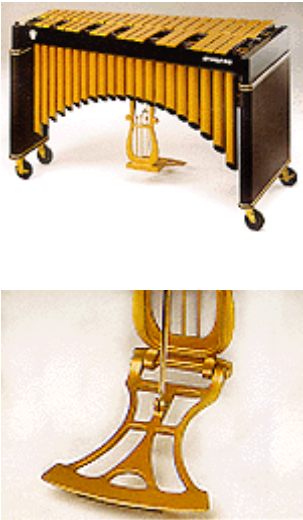


PEDAL FIJO	PEDAL MÓVIL	PEDAL DE BARRA
		
<i>ejemplo modelo Musser Concert</i>	<i>ejemplo modelo Musser Traveller</i>	<i>ejemplo Saito</i>

Figura 39.- Principales tipos de pedal de vibráfono

Según Salvador Pelejero: “referente al pedal, largo o corto, considero que el pedal corto es más adecuado para tocar de pie y el pedal largo para tocar sentado, ya que hay una corriente de marimbistas y vibrafonistas que tocan sentados en una banqueta muy larga. En el caso del vibráfono, pienso que es más práctico el pedal largo”¹⁰.

Mueble o chasis

El mueble o chasis del vibráfono es la estructura sobre la que se apoyan todas las partes explicadas anteriormente. Conviene destacar que ni su forma ni sus materiales influyen en el sonido producido. El mueble del vibráfono ofrece una serie de retos a los diseñadores. Por una parte, debe ser lo suficientemente resistente para soportar el peso

¹⁰ Entrevista realizada el 20 de agosto de 2014.

de todas las partes del vibráfono: amortiguador, pedal, láminas, tubos, motor... soportar los esfuerzos repetidos del transporte y, por otra parte, ser lo suficientemente ligero. Por ello, existe una gran variedad de tipos de muebles, desde los más funcionales a los más ornamentados. Es decir, los muebles pueden ser más aparatosos, como los destinados a no mover el vibráfono, o más ligeros, con el fin de ser más apropiados y manejables para ser trasladados en giras de conciertos.

El mueble consta de dos bloques en los extremos del instrumento. Estos bloques pueden ser de metal, madera o una combinación y suelen ser, aproximadamente, del mismo tamaño que las dos láminas que tienen más próximas. Además, las láminas deben estar firmemente sujetas al chasis, pero no deben sujetarse de manera rígida para posibilitar su vibración. Según Salvador Pelejero: *“una de las partes más importantes del vibráfono son las ruedas que forman parte del chasis. Las ruedas deben tener freno para cumplir una doble función. Por una parte, que no se deslice el instrumento y, por otra parte, para que no se produzcan vibraciones poco deseables al tocar”*¹¹.

II.1.4.- Baquetas y utensilios para producir sonido en el vibráfono.

Las baquetas son los utensilios que se suelen utilizar para percutir las láminas del vibráfono y obtener el sonido. Las baquetas utilizadas para tocar el vibráfono tienen dos partes: el mango y la cabeza. Véase la figura 40:



Figura 40.- Partes de una baqueta de vibráfono

Existen una gama muy variada de baquetas destinadas a tocar el vibráfono que se diferencian por su material, por su longitud, por su peso, por su grosor, por el tipo de

¹¹ Entrevista realizada el 20 de agosto de 2014

madera o caña, y por la forma de su punta. Estos factores variarán la respuesta, la duración, la absorción de impactos y el sonido que emitirá el vibráfono. Por ello, cada vibrafonista suele tener predilección por un modelo o tipo de baquetas concreto, ya que no existen cánones ineludibles. Además, un mismo vibrafonista puede cambiar de baquetas, declinándose por un modelo con la cabeza más blanda o dura, en función de si lo que está tocando es más legato o staccato, es más rápido o más lento, es más fuerte o piano, etc.

Las baquetas ideales para tocar el vibráfono son las que tienen el mango de rattan, es decir, de caña. En general, suelen ser de bambú debido a que se necesita un mango de un material flexible para obtener del vibráfono el sonido idóneo y, entre otras cosas, para realizar algunos efectos, como el dampening. El mango suele medir unos 37 o 38 cm y tener un diámetro de 8'5 Ø.

La cabeza está constituida por una bola interior y un hilo que la recubre. El diámetro de la cabeza suele ser, según modelos, de entre 34 Ø y 36 Ø.

La bola interior de la cabeza puede tener diferente grosor y ser de distintos materiales, aunque normalmente es de caucho o de goma. El material que la recubre suele ser lana o hilo grueso, y debe estar muy apretado.

El peso de una baqueta estándar de vibráfono suele oscilar entre los 33 y 37 grs.

Según José Luís Temes: *“El tipo de baqueta más apropiado es el de lana, hilo o goma, admitiendo las posibilidades de percutir con baquetas más duras o blandas. Según algunos tratados, la mayor calidad sonora del vibráfono la obtendremos cuando percutamos sus láminas con baquetas medias en dinámica fuerte. A veces, por el contrario, es de gran efecto el prescindir de las baquetas y percutir directamente con las yemas de los dedos o incluso con la uña”*¹²

No obstante, especialmente en la música contemporánea, el vibráfono admite la utilización de otros objetos, aparte de las baquetas, para obtener diferentes efectos. Por ejemplo, un sistema de grandes posibilidades consiste en la utilización de un arco de contrabajo o violoncello frotado por los bordes de las láminas. Efectos menos comunes

¹² TEMES, José Luís: *Instrumentos de Percusión en la música actual*, Madrid, Ed. Digesa 1979. Pág. 74

son colocar papeles sobre las láminas, tocar en los nodos de las láminas, producir “portamentos”¹³ (pequeños glissandos sobre una lámina), utilizar el "ghosting", así como las innumerables posibilidades que nos puede ofrecer el sistema MIDI (samplers, conversores, etc.). Véase la tabla 3:

BAQUETAS ESTÁNDAR		OTROS UTENSILIOS
MANGO	CABEZA	
Rattan	Bola de goma	Hilo
		arco de violoncello
		dedales
		Etc.

Tabla 3.- Baquetas y utensilios para producir sonido en el vibráfono.

II.1.5.- Tesitura.

Por norma general, el vibráfono tiene una extensión estándar de tres octavas, que va desde el fa2 hasta el fa5. Este es el vibráfono más utilizado por la mayoría de los músicos españoles.

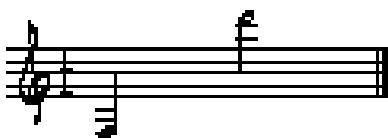


Figura 41.- Tesitura estándar del vibráfono



Figura 42.- Vibráfono con una tesitura estándar de tres octavas

Comparado con otros instrumentos de láminas, el vibráfono es más agudo que la marimba y más grave que el xilofón y la lira. Véase la figura 43 comparativa de la tesitura de los instrumentos de láminas, basada en el registro sonoro real de cada instrumento:

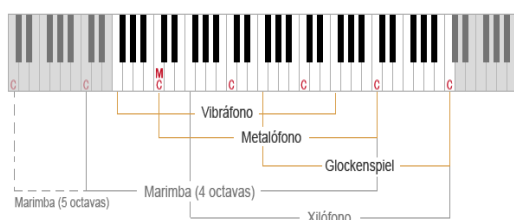


Figura 43.- Tesitura de los instrumentos de láminas

¹³ Este efecto es muy utilizado por el vibrafonista Mike Manieri.

Por tanto, el vibráfono es un instrumento de láminas con una tesitura bastante reducida en comparación a otros instrumentos de su familia, como la marimba o el xilofón. Véase la tabla 4¹⁴:

Tabla de Extensión de los Instrumentos de Percusión Afinados

INSTRUMENTO	NOTACIÓN	DO2	CONTRA OCTAVA	DO1	GRAN OCTAVA	DO2	PEQUEÑA OCTAVA	DO3	OCTAVA 1-LINEA	DO4	OCTAVA 2-LINEAS	DO5	OCTAVA 3-LINEAS	DO6	OCTAVA 4-LINEAS	DO7	OCTAVA 5-LINEAS
Armadillo																	
Acordeón de Cristal																	
Bambolina	1 8vb																
Bañano																	
Campánas																	
+ Placas																	
+ Láminas																	
+ Alfileres																	
Cristal	1 8vb																
Claveros afinados (Clavina)																	
Clavina																	
Clavina afinada																	
Clavinetto																	
Crotalos afinados	2 8vb																
Flauta de van																	
Flauta																	
Gongos																	
Maracas																	
Lira de dentis	2 8vb																
+ Orquestal	2 8vb																
+ de teatro	1 8vb																
Litón	1 (C) 8vb																
Marmosero																	
Marimba																	
+ Bajo																	
+ Alto																	
+ Tenor																	
+ Soprano																	
+ con teclado																	
+ de cajas chinas																	
Xilofón	1 8vb																
+ Bajo																	
+ Tenor	1 8vb																
+ con teclado																	
+ de cajas chinas																	
Xilofón	1 8vb																
Xilofón	1 8vb																

Tabla 4.- Tabla de extensión de los instrumentos de percusión afinados

No obstante, hay constructores que fabrican vibráfonos de cuatro octavas completas (del do 2 al do 6). Véase la figura 44:



Figura 44.- Vibráfono de cuatro octavas

¹⁴ RAMADA, Manel, 2000. *Op. Cit.* Págs.72 y 73.

II.2.- Tipos de vibráfonos.

II.2.1.- Clasificación de los vibráfonos: acústicos, amplificados y electrónicos.

En nuestra opinión, los vibráfonos los podríamos clasificar en tres grandes grupos; vibráfonos acústicos, vibráfonos amplificados y vibráfonos electrónicos. En la figura 45 podemos apreciar, de manera general, la evolución del vibráfono:



Figura 45.- Esquema de la evolución del vibráfono a lo largo del siglo XX

Vibráfonos acústicos

Los vibráfonos acústicos son los preferidos por la mayor parte de los vibrafonistas españoles. Podemos calificarlos como aquellos que, pese a utilizar un motor para abrir y cerrar los ventiladores de los tubos que producen el “vibrato”, no requieren de ningún tipo de amplificación, ya que producen el sonido por ellos mismos. Este tipo de vibráfonos, que podríamos considerar “tradicionales”, son instrumentos de percusión pertenecientes a las siguientes familias: idiófonos (porque es un instrumento formado por cuerpos sólidos, láminas, pero lo suficientemente elásticos para ser capaces de emitir sonidos al vibrar, tras ser percutidos, golpeados, frotados... es decir, es un instrumento que produce sonido a través de la vibración de su propio cuerpo), percutidos (porque su sonido se produce al ser percutido), metales (ya que sus láminas son de metal) y sonido determinado (porque produce notas musicales de afinación concreta).

Desde sus orígenes, todos estos vibráfonos también tienen la posibilidad de utilizar un motor para conseguir el característico “vibrato” del sonido, propio del instrumento, normalmente moviendo las aletas o ventiladores de los tubos. En este caso, si se hace uso del motor, podemos considerarlos instrumentos electrófonos, en el sentido que son instrumentos en los cuáles el sonido se modifica mediante un motor eléctrico.

Vibráfonos amplificados

Los vibráfonos amplificados son aquellos vibráfonos, similares a los tradicionales, a los que se les instala o aplica un sistema de amplificación, que puede ser externo o interno. Este tipo de vibráfonos son instrumentos de percusión pertenecientes a las mismas familias que los vibráfonos acústicos, es decir, idiófonos, percutidos, metales y sonido determinado. También podemos considerarlos instrumentos electrófonos, pero en este caso en el sentido que son instrumentos en los cuáles el sonido se modifica mediante corrientes o circuitos eléctricos. Concretamente, podríamos englobarlos dentro de la familia de “instrumentos tradicionales eléctricamente amplificados”, ya que son instrumentos acústicos que producen su sonido por un medio mecánico (percutiendo o frotando las láminas), pero a este sonido se le aplica una amplificación realizada por medios electrónicos, como ocurre con el clavecín eléctrico, el bajo eléctrico o la guitarra eléctrica. Véase el siguiente esquema sobre producción, amplificación y propagación del sonido en una guitarra eléctrica:



Figura 46.- Esquema de producción, amplificación y propagación del sonido en la guitarra eléctrica

Este esquema se puede aplicar también a algunos de los sistemas de amplificación en vibráfonos.

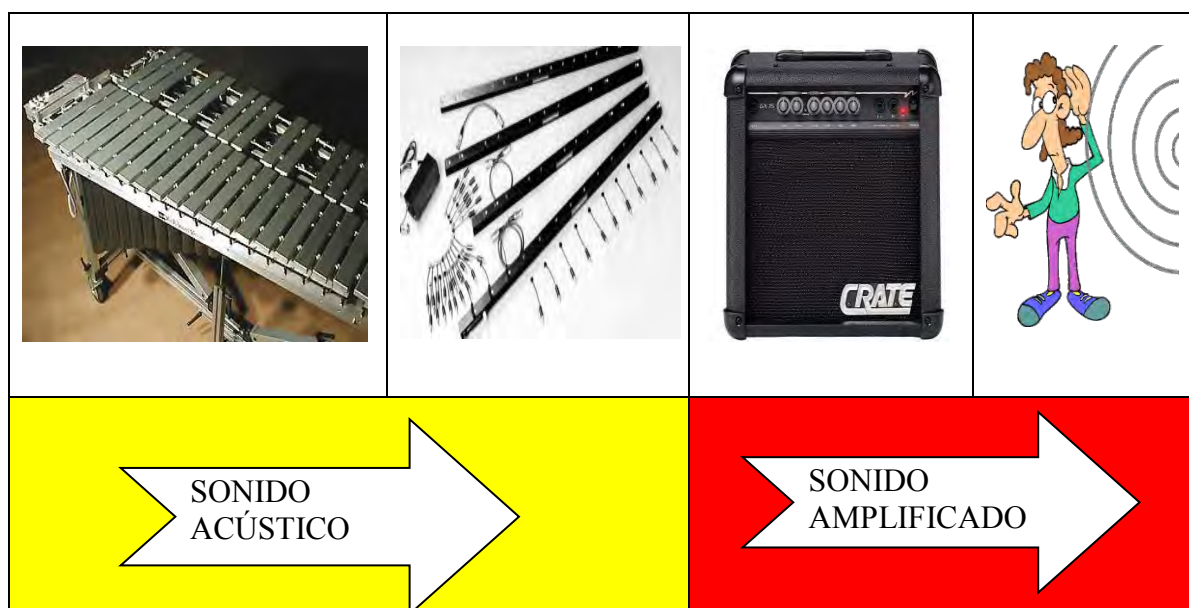


Figura 47.-Esquema de producción, amplificación y propagación del sonido en un vibráfono amplificado

Algunos ejemplos de vibráfonos amplificados son el “Electra-Vibe”, construido por la casa Deagan, y el “Electro-Vibe Pickup” construido por Ludwig Drum Co. Además, cabe destacar el sistema de amplificación K&K. Veamos a continuación estos ejemplos con más detenimiento:

Electra-vibe: construido por Deagan. No usa tubos de resonancia y cada lámina va equipada con un amplificador electrónico.



Figura 48.- Electra-vibe: construido por Deagan

Electro-vibe pickup: construido por Ludwig Drum Co. Está dotado de amplificación electrónica con controles de tono, trémolo y reverberación.



Figura 49.- Electro-vibe pickup: construido por Ludwig Drum Co.

Sistema de amplificación del sonido del vibráfono K&K.: El sistema consiste en un sistema de 37 amplificaciones (una para cada lámina) tal y como aparecen en la figura 50:



Figura 50.- Sistema de amplificación del vibráfono K&K

El sistema de la amplificación del vibráfono K&K consiste en utilizar una amplificación para cada lámina del vibráfono. Véase la figura 51 que muestra el sistema K&K instalado en un vibráfono:



Figura 51.- Sistema K&K en un vibráfono

Es utilizado por muchos vibrafonistas, entre ellos Mike Mainieri, Dave Samuels, David Friedman, Joe Locke, Tom Toyama o Víctor Mendoza en España, entre otros. También fue utilizado por Lionel Hampton, que donó su instrumento, con el sistema de K&K, al museo Smithsonian en su 90 cumpleaños.

K&K es la empresa de percusión con más experiencia de todo el mundo en la amplificación del vibráfono. De hecho, la amplificación del vibraphone es el origen verdadero de K&K. Su sistema de amplificación se puede adaptar a cualquier vibráfono del mercado actual. De hecho, algunos vibráfonos ya lo llevan incorporado como, por ejemplo, el vibráfono modelo Piper de Musser, que podemos observar a continuación:



Figura 52.- Vibráfono con el sistema de amplificación KL&K

Vibráfonos electrónicos

Los vibráfonos electrónicos son aquellos que ya no tienen una estética tradicional, principalmente porque son instrumentos que no tienen láminas de metal y porque carecen de tubos resonadores. Además, utilizan la electricidad para producir sonido. Este tipo de instrumentos, al igual que las dos categorías anteriores, pertenecen a las siguientes familias instrumentales: percutidos (porque su sonido electrónico se desencadena a partir de la percusión de sus láminas) y sonido determinado (porque produce notas musicales de afinación concreta). Además, como en los casos anteriores, los podemos considerar electrófonos, ya que el sonido se genera o se modifica mediante corrientes o circuitos electrónicos. No obstante, en este caso, podemos considerarlos “instrumentos con generación eléctrica completa”, puesto que tanto la vibración inicial como la amplificación se realizan electrónicamente. Es decir, los generadores sonoros acústicos, la lámina de metal y el tubo resonador, son sustituidos por otro de tipo de materiales, normalmente sintéticos, como por ejemplo la silicona o la gomaespuma, que al ser percutidos desencadenan un impulso electrónico que produce una señal oscilatoria armónica. Dentro de este grupo, podríamos considerar a estos “vibráfonos electrónicos” como “instrumentos mecánico-eléctricos”, ya que son instrumentos musicales que mezclan elementos mecánicos y eléctricos para generar el sonido, como ocurre por ejemplo en el Órgano Hammond o el Melotrón (véase las siguientes ilustraciones).



Figura 53.- Órgano Hammond



Figura 54.- Melotrón

Algunos ejemplos de vibráfonos electrónicos son los siguientes: Marimba Lumina, Simmons Silicon Mallet, Xylosynth y Mallet Kat. Veamos a continuación estos ejemplos con más detenimiento:

Marimba Lumina. Se utiliza más en música contemporánea que en jazz. Según Victor Mendoza, este instrumento se utiliza poco porque es muy pesado y su transporte es complicado.

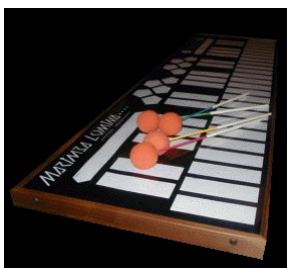


Figura 55.-
Marimba Lumina



Figura 56.-
Marimba Lumina Gold

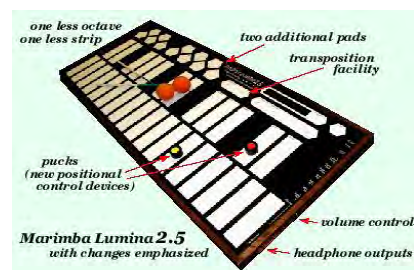


Figura 57.- Especificaciones técnicas
de la Marimba Lumina

Simmons Silicon Mallet. Es un instrumento fabricado principalmente de silicona.



Figura 58.- Simmons Silicon Mallet



Figura 59.- Detalle del Simons

Xylosynth. Este instrumento está fabricado por la empresa Wernick. Este instrumento suele ser utilizado por David Friedman.



Figura 60.- Xylosynth



Figura 61.- Detalles de Xylosynth

Mallet Kat. Es el instrumento más utilizado de todos los mencionados en este punto. Lo utilizan tanto vibrafonistas internacionales, como por ejemplo Víctor Mendoza o Dave Samuels, como vibrafonistas españoles, como por ejemplo Rafa Navarro, Israel Arranz o Jorge Luís Durán.



Figura 62.- Mallet Kat

Obsérvese la figura 63 con los principales tipos de vibráfonos electrónicos:



Figura 63.- Principales tipos de vibráfonos electrónicos.

A continuación, se puede observar la tabla 5 el resumen de todo lo explicado anteriormente:




CLASIFICACIÓN DE LOS VIBRÁFONOS SEGÚN LAS FAMILIAS INSTRUMENTALES A LAS QUE PERTENECEN		
VIBRÁFONOS ACÚSTICOS	VIBRÁFONOS AMPLIFICADOS	VIBRÁFONOS ELECTRÓNICOS
		
<i>Idiófonos</i>		
<i>Metales</i>		<i>Materiales sintéticos</i>
<i>Percutidos</i>		
<i>Sonido Determinado</i>		
<i>Electrófonos</i>		
	<i>Tradicionales Eléctricamente Amplificados</i>	<i>Generación Eléctrica Completa</i>
		<i>instrumentos mecánico- eléctricos</i>

Tabla 5.-Clasificación de los vibráfonos según las familias instrumentales a las que pertenecen

II.2.2.- Principales empresas fabricantes de vibráfonos acústicos, vibráfonos electrónicos y baquetas de vibráfono.

Las principales empresas fabricantes de vibráfonos acústicos son: Adams (distribuido en los E.E.U.U. por Pearl), Bergerault (francesa), Deagan (adquirido por Yamaha), Jenco, Kosth, Leedy, Marcon, Musser, Ross, Saito y Yamaha.



Figura 64.-
Ejemplo de vibráfono Adams



Figura 65.-
Ejemplo de vibráfono Bergerault



Figura 66.-
Ejemplo de vibráfono Deagan



Figura 67.-
Ejemplo de vibráfono Jenco



Figura 68.- Ejemplo de vibráfono Kosth



Figura 69.-
Ejemplo de vibráfono Leedy



Figura 70.-
Ejemplo de vibráfono Marcon



Figura 71.-
Ejemplo de vibráfono Musser



Figura 72.-
Ejemplo de vibráfono Ross



Figura 73.-
Ejemplo de vibráfono Saito



Figura 74.-
Ejemplo de vibráfono Yamaha



Las principales empresas fabricantes de vibráfonos electrónicos son: Alternate Mode Kat (www.alternatemode.com), Marimba Lumina (www.buchla.com/mlumina), Simmons y Wernick (www.wernick.net).

Las principales empresas fabricantes de baquetas de vibráfono son: Albright, Gordon, Grover, Innovative, Linwood, Ludwig, Musser, Malletech, Mike Balter, Vic Firth y Yamaha.

Véase la tabla 6 resumen de este apartado:

Principales empresas fabricantes de		
Vibráfonos acústicos	Vibráfonos electrónicos	Baquetas de vibráfono
Adams		Albright
Bergerault	Alternate Mode Kat	Gordon
Deagan		Grover
Jenco	Marimba Lumina	Innovative
Kosth		Linwood
Leedy	Simmons	Ludwig
Marcon		Musser
Musser	Wernick	Malletech
Ross		Mike Balter
Saito		Vic Firth
Yamaha		Yamaha

Tabla 6.- Principales empresas fabricantes de vibráfonos acústicos, vibráfonos electrónicos y baquetas de vibráfono

II.3.- Técnicas de interpretación.

II.3.1.- Diferentes técnicas de interpretación.

Debido a la gran influencia del xilofón, los primeros vibrafonistas virtuosos, como por ejemplo Lionel Hampton y Milt Jackson, utilizaron normalmente dos baquetas para tocar el vibráfono. Por ello, en principio el vibráfono se concibió como un instrumento exclusivamente melódico, ya que no podía realizar armonías al no contar más que con dos posibles notas a la vez. Aunque según algunas fuentes, ya se tocaba

con cuatro baquetas con la técnica denominada “cruzada”¹⁵, pero no con la función ni el objetivo de los vibrafonistas posteriores. Véase la figura 75 que resume lo explicado anteriormente:



Figura 75.- Técnicas de interpretación

Los vibrafonistas pueden dividirse en dos grandes grupos en función del número de baquetas que utilicen para tocar su instrumento.

Un primer grupo estaría formado por aquellos que tocan con dos baquetas, y un segundo grupo estaría integrado por los que tocan con cuatro. No obstante, esta división no es tan evidente, ya que muchos vibrafonistas cambian entre dos, tres y cuatro baquetas en función de las exigencias de lo que estén interpretando. Veamos, no obstante, las principales diferencias entre unos y otros:

Técnica de dos baquetas

El estilo de dos baquetas suele basarse en tocar una línea melódica única y, por tanto, requiere otros músicos para que realicen el acompañamiento. Además, cuando se tocan dos notas simultáneamente suele ser como refuerzo de la línea melódica principal.

¹⁵ Esta técnica ya aparece explicada en un libro de Lionel Hampton de 1939. HAMPTON, Lionel: *Lionel Hampton's Method for vibraharp, xylophone and marimba*, New York, editado por David Gornston. Robbins Music Corporation, 1939

En la técnica de dos baquetas existen distintos “grips”¹⁶, pero de entre todos destacan básicamente los dos tipos siguientes:

1.- El primer grip a destacar es el que suele ser denominado “técnica moderna”. Es el más habitual y consiste en tener las palmas de la mano mirando hacia abajo. De esta manera, la pinza de las baquetas se sitúa entre el dedo pulgar y el dedo índice de cada mano, con los otros tres dedos de cada mano abrazando la baqueta. En definitiva, se trata de utilizar una combinación de movimiento de la muñeca y de control de los dedos sobre la baqueta. Esta primera técnica sería similar al grip utilizado para tocar la caja. Véase la figura 76:



Figura 76.- “Grip” habitual en la caja

2.- El segundo grip de dos baquetas en el vibráfono es similar al grip utilizado por la técnica francesa para tocar los timbales. En este segundo tipo de grip, las baquetas se cogen igual que en el primero pero, en este caso, las palmas de las manos están en posición vertical, mirando hacia el interior, una hacia la otra. Un ejemplo de esta forma de tocar lo tenemos en Lionel Hampton, en Milt Jackson o en el español Geni Barry. Véase la figura 77:



Figura 77.-

Milt Jackson, en 1980, utilizando su típico grip de dos baquetas con las palmas de las manos verticales

¹⁶ La palabra inglesa *grip* hace referencia a la manera de coger las baquetas con las manos, es decir, la posición de la mano, la muñeca, los dedos, etc.

Técnica de cuatro baquetas

El estilo de tocar cuatro baquetas es polifónico. Por eso, en los grupos de jazz los vibrafonistas que tocan con cuatro baquetas suelen considerarse parte de la sección rítmica, en sustitución del piano o la guitarra, e instrumentos solistas. Un ejemplo notable del rendimiento que se puede sacar al vibráfono con cuatro baquetas, lo encontramos en Gary Burton, con temas como “Chega de Saudade (No More Blues)” de su álbum “Alone at Last”, ganador de un Grammy en 1971.



Figura 78.- Carátula del álbum “Alone at Last” de Gary Burton

Aunque algunos músicos hicieron uso de cuatro baquetas, especialmente Red Norvo y, a veces, Lionel Hampton, el enfoque pianístico de cuatro baquetas es, casi en su totalidad, creación de Gary Burton. En la técnica de cuatro baquetas de Gary Burton, una baqueta se coloca entre el pulgar y el dedo índice, y la otra se sostiene entre los dedos índice y anular. Los ejes cruzan en el centro de la palma de la mano. En la técnica “Burton” las baquetas se numeran de la siguiente manera¹⁷:

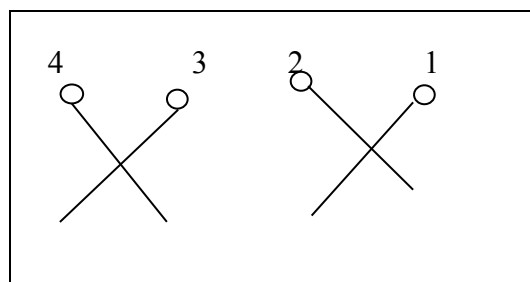


Figura 79.- Numeración de las baquetas en la técnica Gary Burton

Otra técnica muy utilizada para coger las cuatro baquetas es la denominada “Stevens”, en honor a su creador, el marimbista Leigh Howard Stevens. En la técnica “Stevens” las baquetas se numeran de la siguiente manera¹⁸:

¹⁷ Las baquetas interiores serían la 3 y la 2, y las baquetas exteriores serían la 4 y la 1.

¹⁸ Las baquetas interiores serían la 2 y la 3, y las baquetas exteriores serían la 1 y la 4.

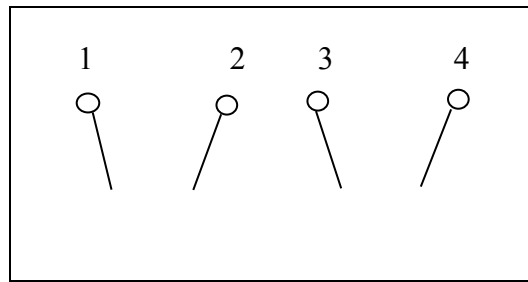


Figura 80.- Numeración de las baquetas en la técnica "Stevens"

Además de estas dos técnicas, "Burton" y Stevens", existen otros muchos tipos de grips, que suelen ser variantes de las mismas, u otras técnicas creadas por otros vibrafonistas, como por ejemplo Mike Manieri.

Por otra parte, los vibrafonistas que utilizan cuatro baquetas suelen presentar uno de los dos estilos siguientes:

1.- Aquellos que interpretan líneas melódicas similares a los vibrafonistas que tocan con dos baquetas, utilizando una baqueta de cada mano, normalmente la baqueta externa de la mano derecha y la baqueta interna de la mano izquierda. Dejando en el interior la baqueta número 2 para un mejor agarre, a lo Burton. Estos vibrafonistas suelen utilizar un sticking¹⁹ basado en la alternancia de manos. Tal y como podemos apreciar en el siguiente ejemplo:

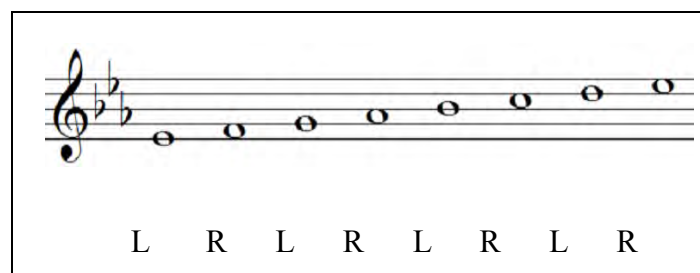


Figura 81.- Escala de Mi b Mayor con golpes simple alternado

2.- Aquellos vibrafonistas que tienden a hacer mayor uso de golpes dobles, no sólo para evitar cruzar las manos, sino también para reducir al mínimo el movimiento entre las dos filas de láminas del vibráfono (la fila de las notas naturales y la fila de las notas alteradas). Por ejemplo, una escala ascendente Mi b Mayor, el anterior grupo de

¹⁹ El "sticking" hace referencia a la combinación de manos que se pueden realizar al interpretar un pasaje con un instrumento de percusión.

vibrafonistas la interpretaría así LRLRLRLR, sin embargo los vibrafonistas de este grupo tendería a utilizar el siguiente “sticking”: LRRLRRL, manteniendo la mano izquierda en la fila de las “notas negras o alteradas” y la mano derecha sobre en la fila de las “notas blancas o naturales”.

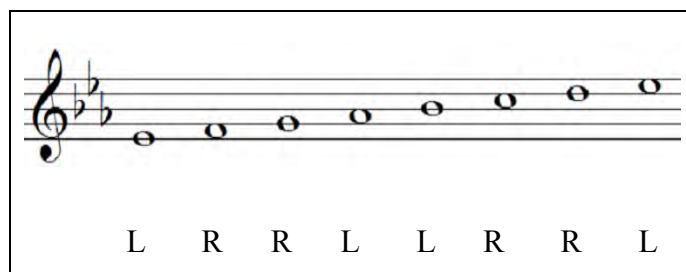


Figura 82.- Escala de Mi b Mayor con golpes dobles

II.3.2.- Evolución de las diferentes técnicas a cuatro baquetas.

Con la técnica “cruzada” el vibráfono realizaba un sencillo acompañamiento de acordes, pero no se concebía como un instrumento armónico. La técnica “cruzada” o “tradicional” es la predecesora de la denominada técnica “Gary Burton”, así como la técnica “Musser” es la predecesora de la técnica “Stevens” en la marimba. Véase la figura 83:

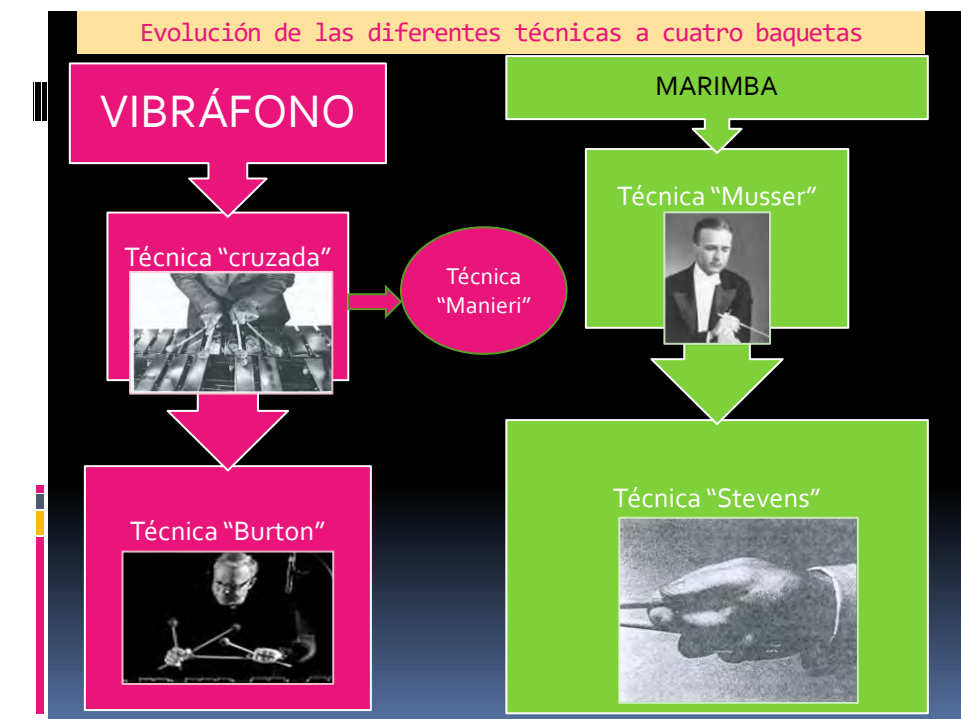


Figura 83.- Evolución de las diferentes técnicas a cuatro baquetas

Las nuevas generaciones de vibrafonistas, a partir de Gary Burton, como Bobby Hutcherson, Mike Mainieri, Mattias Lupri, Victor Feldman, Joe Locke o Dave Samuels, utilizarán cuatro baquetas, dos en cada mano, abriendo un gran abanico de nuevas posibilidades en el vibráfono, al ser considerado tanto un instrumento solista como un instrumento polifónico de acompañamiento. Por tanto, el vibráfono pasará a ser concebido como un instrumento de la sección de acompañamiento de una banda de jazz, a la vez que tiene la posibilidad ser un instrumento capaz de realizar un solo. Por eso, un vibráfono puede suplir a un guitarrista o un pianista en cualquier formación y poder desarrollar las mismas funciones que ellos, a partir de Gary Burton.

Existen distintos “grips” a cuatro baquetas, pero para tocar el vibráfono se utilizan básicamente dos técnicas más comunes:

La técnica Burton, denominada así por referencia a su creador Gary Burton. Esta es la técnica más extendida entre los vibrafonistas.



Figura 84.- Gary Burton y el “grip” de su técnica a cuatro baquetas

La técnica de Stevens, por referencia al creador de esta técnica Leigh Howard Steven. En esta técnica, las baquetas interiores se sostendrán entre el pulgar y el dedo del índice y las baquetas exteriores con los dedos anular y meñique. De esta manera ambas baquetas son totalmente independientes y en ningún caso se tocan. Por eso, este tipo de agarre o grip es poco natural al principio, pero permite una gran independencia de las baquetas, ya que cuando una baqueta se mueve la otra permanece quieta.

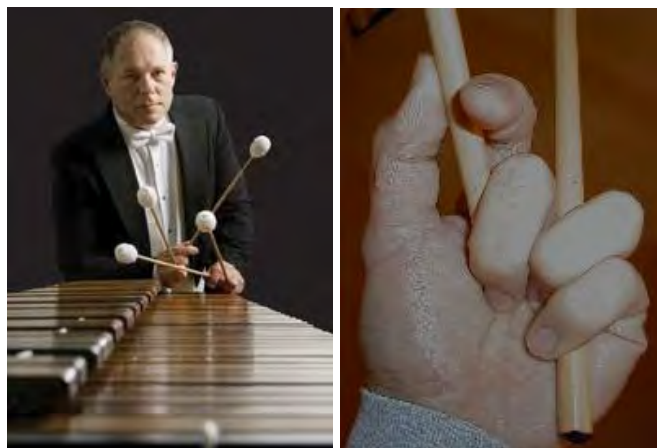


Figura 85.- Leigh Howard Stevens y el “grip” de su técnica a cuatro baquetas

La técnica de Leigh Howard Stevens es una técnica que modifica la técnica creada con anterioridad por Clair Omar Musser.

El recurso más popular para la enseñanza de esta técnica es el libro “Method of Movement” del propio Leigh Howard Stevens, dado que si se sigue rigurosamente los pasos de este método con un poco de práctica es fácil adquirir una técnica adecuada en un tiempo razonable. Además, entre las principales ventajas de esta técnica se encuentra que intervalos muy grandes se pueden alcanzar sin demasiados esfuerzos.

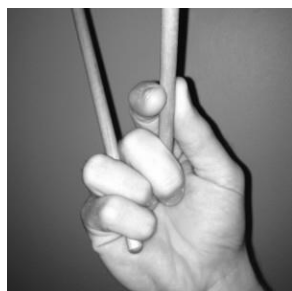


Figura 86.-

Grip de la técnica “Stevens” vista desde abajo

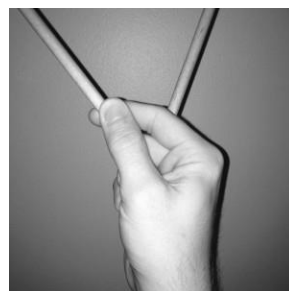


Figura 87.-

Grip de la técnica “Stevens” vista desde arriba

Además de las técnicas expuestas anteriormente, que son las mayormente utilizadas, algunos vibrafonistas han desarrollado su propia técnica, como es el caso de Mike Manieri que coge las baquetas exteriores exclusivamente con los dedos meñiques. Véanse las siguientes ilustraciones de Mike Manieri y un detalle de su grip:



Figura 88.- Mike Manieri



Figura 89.- Detalle del grip Manieri

Aunque son muy escasos los ejemplos de vibrafonistas que utilicen la técnica cruzada o tradicional²⁰ es muy importante mencionarla, ya que es la más antigua²¹ y, podría decirse, que la forma más natural para coger cuatro baquetas. Sus principales ventajas son que se aprende con facilidad y que es muy adecuada para cualquier situación. Por el contrario, tiene algunas desventajas como que no existen libros de la técnica que la expliquen con precisión, que los intervalos más grandes son difíciles de ejecutar y que la independencia entre las baquetas es bastante difícil de alcanzar al principio.

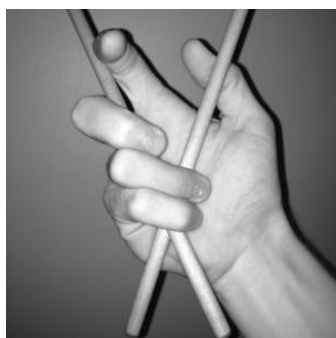


Figura 90.- Grip de la técnica cruzada o tradicional vista desde abajo

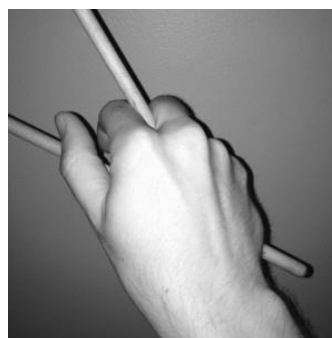


Figura 91.- Grip de la técnica cruzada o tradicional vista desde arriba

II.3.3.- Pedaling, dampening y ghosting.

Independientemente de la técnica que se utilice al coger las baquetas, el “grip”, existen otras dos técnicas que todo vibrafonista debe dominar; el pedaling y el dampening. Veámos a continuación cada una de estas dos técnicas por separado:

²⁰ Esta técnica fue la que empezó a utilizarse en España para tocar el vibráfono a cuatro baquetas y también fue utilizada por Lionel Hampton en los años 30 y 40.

²¹ Existen indicios de utilización de cuatro baquetas ya en el siglo XIV. (Véase anexo VII.7)

Pedaling

El “pedaling” se refiere a la utilización del pedal. El correcto uso del pedal en el vibráfono es sumamente importante porque admite infinitas posibilidades que van desde el pedal sin pisar, hacia arriba, de manera que las notas percutidas tendrán un sonido staccato, hasta el pedal pisado hasta el fondo, hacia abajo, de manera que las notas percutidas producirán un sonido tenuto. Véase la figura 92:

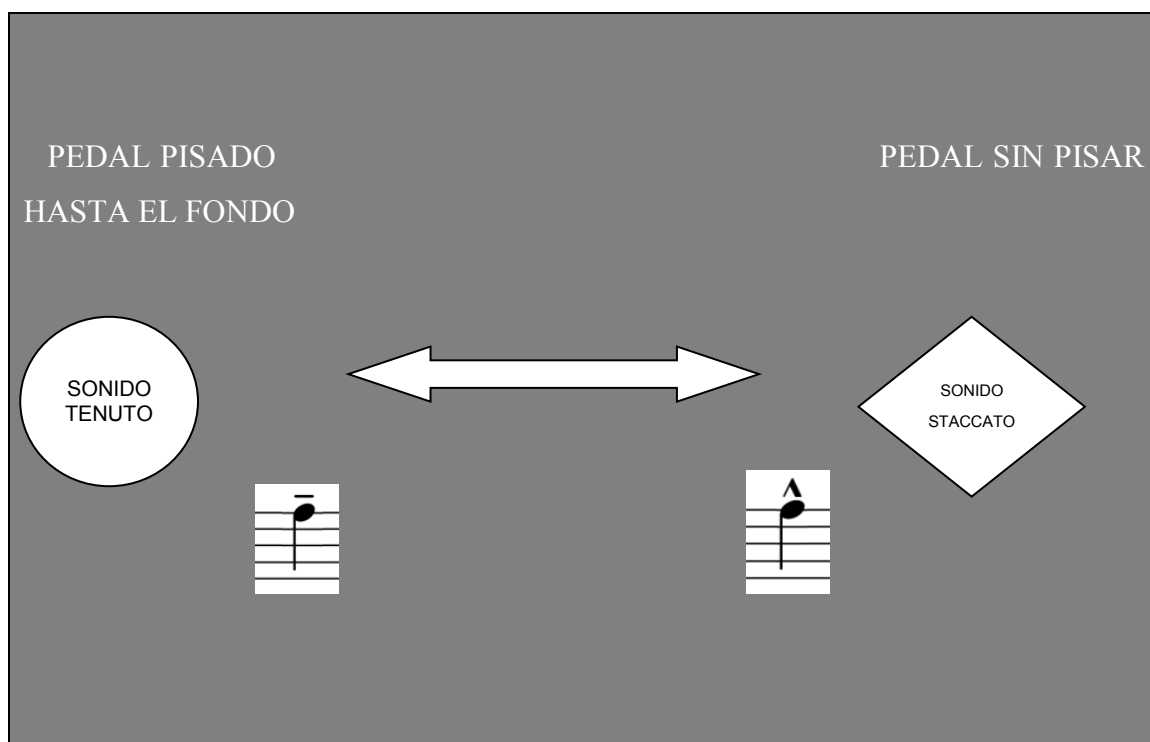


Figura 92.- Utilización del pedal en el vibráfono

De esta manera según el grado de intensidad con el que presionemos el pedal, podremos conseguir en el vibráfono las siguientes articulaciones en el sonido: “staccato” (cuando el sonido es corto, se representa con un punto sobre la nota), “staccatissimo” (es un staccato más exagerado, se representa con una pequeña línea sobre la nota en posición vertical) y “tenuto” (indica que una nota debe ser tocada manteniendo su valor total y debe aplicarse una leve tensión acentuando la nota, se representa con una línea horizontal sobre la nota).

Véase la figura 93:

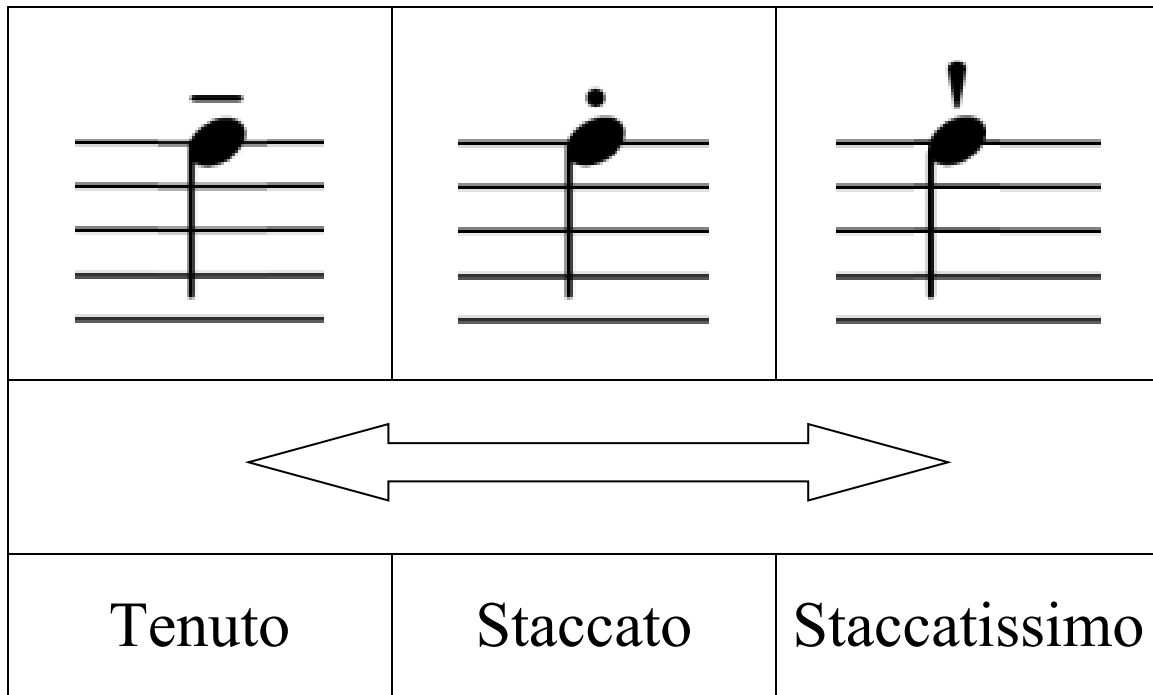


Figura 93.-

Relación entre el grado de intensidad con el que presionemos el pedal y la articulaciones en el sonido

No obstante, si mantenemos el pedal pulsado a tope todos los sonidos que toquemos se mezclarán y no se entenderá lo que estamos tocando. Por eso, un vibrafonista debe prestar mucha atención a la utilización del pedal con el fin de articular limpiamente y evitar varias notas sonando al mismo tiempo. Para solucionar el problema anterior existen dos posibilidades: el “medium-pedalling” y el “dampening”.

Por otra parte, al presionar el pedal se puede optar por dos opciones:

1ª.- presionar el pedal antes o a la vez que percutes una lámina. Si optamos por esta opción las notas sonarán “ligadas”. Véase la figura 94:



Figura 94.- Notas ligadas

2ª.- presionar el pedal ligeramente después de que la nota haya sido percutida. De esta manera la nota que acabamos de tocar sigue sonando y, a la vez, nos ha dado tiempo a apagar el sonido producido por la nota anterior. Si optamos por esta opción las notas que tocamos sonarán picadas, es decir, separadas.



Figura 95.- Notas picadas

El “medium-pedaling” es una técnica que consiste en pisar el pedal lo suficiente como para eliminar la presión del apagador en las láminas, pero no lo suficiente como para que las láminas suenen libremente. Esto permite que el sonido producido por las láminas sea un poco más largo que con el pedal sin pisar y, de este modo, se puede utilizar para hacer un rápido pasaje con una dinámica *mf*, más legato y sin “pedalear” cada nota.

Dampening

El dampening sirve para apagar una nota sin tocar el pedal y, de ese modo, proporcionar una claridad completa en el legatto y evitar que las notas de una melodía suenen juntas. El dampening consiste en apagar una nota en una melodía mientras se toca la nota siguiente.

Entre las inmensas posibilidades que permite el dampening, destaca el poder dejar sonar un acorde mientras que se toca una melodía sobre él. Ésta es una innovación técnica introducida por Gary Burton. El dampening se suele realizar presionando la cabeza de la baqueta sobre la lámina que se quiere apagar, aunque también se puede utilizar el antebrazo, la mano o los dedos.

Véase la figura 96:

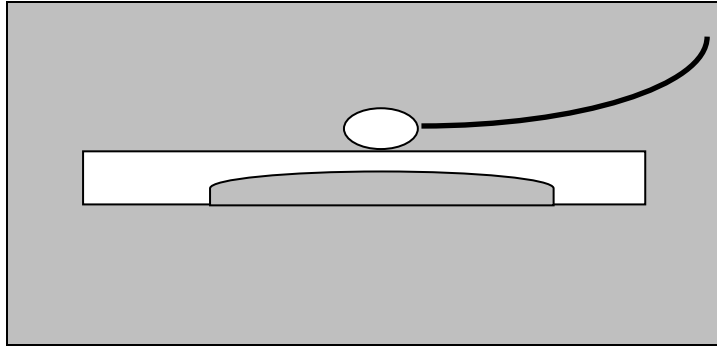


Figura 96.- Dampening

Ghosting

Otra manera de producir un efecto similar al “dampening” es el denominado “ghosting notes”, “dead notes” o “dead strokes”. Este efecto se consigue cuando se percute con la baqueta una lámina y dicha baqueta queda en contacto con la lámina sin dejarla resonar. Se obtiene entonces un sonido muy seco y sin vida, de ahí el nombre “dead stroke”. Este efecto es muy utilizado en el jazz tanto por el vibráfono como por diferentes instrumentos de viento, que también pueden producir un efecto similar. Por tanto, podemos afirmar que la combinación del “ghosting” y del “dampening”, especialmente en el jazz, es frecuente y normal. En España, las “ghosting notes” se introdujeron más tarde que el “dampening” y el “pedaling”.

II.4.- Utilización del vibráfono en el siglo XX.

Para saber cuál ha sido la utilización del vibráfono en el siglo XX es necesario saber cuándo fue creado y puesto a la venta. El primer instrumento musical llamado “vibráfono” fue comercializado por la Compañía Leedy en Estados Unidos en 1921. Leedy se encontraba en Indianápolis y su empresa competidora, en construcción de vibráfonos, la empresa Deagan estaba ubicada en Chicago, centro neurálgico del jazz en los años 20. No obstante, Indianápolis y Chicago son dos ciudades que se encuentran bastante próximas geográficamente.

Véase la figura 97:



Figura 97.- Situación geográfica de Indianápolis y Chicago

La primera utilización del vibráfono se centró en las orquestas de baile y, de este modo, se introdujo en las bandas de jazz. Posteriormente, el sonido del vibráfono estuvo patentado por la empresa Warner Bros. Este dato es de suma importancia por lo que se refiere al origen del cine sonoro.

En 1903, Harry Warner se hizo cargo de una pequeña sala de cine en la que proyectaba películas para la población minera de Ohio y Pensilvania. Poco después, Harry Warner y sus hermanos (Albert Warner, Sam Warner y Jack Warner) abrieron una nueva sala de cine llamada “The Cascade” en una población de Pensilvania llamada New Castle. Tras comprobar que el negocio funcionaba bien, los hermanos Warner fundaron la empresa “Warners Pittsburgh”, que más tarde pasaría a llamarse Warners Bros. Pictures (a partir de 1923), que se dedicó a la distribución de películas a pequeña escala, aunque en pocos años ampliaron notablemente su mercado.

No será hasta 1918 cuando los hermanos Warner inauguren un estudio de grabación en Sunset Boulevard (Hollywood) en el que comenzarán a producir sus propias películas. Inicialmente, en los tiempos del cine mudo, para dar sonido al cine se utilizaron gran variedad de técnicas, por ejemplo se comenzó por hablar o producir ruidos detrás de la pantalla. Posteriormente, se añadió la música en directo de un pianista o una orquesta, en función del presupuesto de cada momento. Sin embargo, en 1925 Sam Warner ideó el sistema “Vitaphone” que supuso la primera experimentación con películas sonoras, que aún no tenían diálogos hablados, con la finalidad de reducir o eliminar los gastos de los sueldos de los músicos que tocaban mientras se proyectaban las películas de la época. Este sistema terminó sustituyendo a las típicas orquestas de las salas de cine por altavoces que reproducían los efectos, la música y los ruidos de las películas.

En 1926 Bell Telephone Laboratories y Western Electric fundaron una compañía, denominada “Vitaphone”, dedicada a elaborar los discos con los sonidos que utilizaban las películas que poseían el sistema explicado anteriormente. En éstos se

grababa la banda sonora que se reproducía en las salas a la vez que se proyectaba la película para la que estaba destinada. Las dos primeras películas que incorporaron el sistema Vitaphone fueron “Don Juan” (1926) y “The Jazz Singer” (1927), que tuvo un éxito tan grande que supondrá el fulgurante triunfo definitivo del cine sonoro frente al cine mudo. En este sentido, según la página web www.leoloqueveo.org: *“En 1926 los hermanos Warner iniciaron el cine sonoro con la película “Don Juan”. El filme, protagonizado por John Barrymore, y dirigida por Alan Crosland ofrecía los primeros sonidos de la historia del cine e incorporaba música de Mozart y efectos de sonido (ruido del entrecuchar de espadas, campanadas, etc.). El 6 de octubre de 1927 se estrenó “El cantor de jazz” (The Jazz Singer), considerada la primera película sonora de la historia del cine, que hizo tambalear todos los planes del momento del cine mudo. Hacia 1930 el cine sonoro era un hecho, y el cine mudo había sido definitivamente vencido”*²². Véase la figura 98:



Figura 98.- Cartel de “The Jazz Singer”

De todas maneras, los inicios del cine sonoro no fueron, en absoluto, fáciles. Tuvieron que vencer numerosos problemas técnicos, como por ejemplo que las cámaras debían aislarse en cabinas espaciales para no entorpecer las grabaciones o el coste económico de las salas de cine para adaptarse al nuevo sistema, entre otros muchos. Además, los primeros diálogos que se grabaron no respondieron a las expectativas, ya

²² <http://www.leoloqueveo.org/de%20pelicula/cine%20sonoro.html>, 15-8-2014

que carecían de interés artístico y sentimiento. No obstante, en 1928 ya se habían encontrado soluciones para la mayor parte de los problemas iniciales.

Al principio, en las películas solo existía una pista que contenía las imágenes. Posteriormente eran necesarias, una pista para la imagen y otra pista para los diálogos. Más tarde, se añadieron más pistas correspondientes a la música y a los efectos sonoros, entre los que se encontraba el sonido del vibráfono.

Será en 1933 cuando se cree el estudio de animación de Warner Bros, llamado al principio “Leon Schlesinger Productions”, que comenzará a producir dos series en las que ya podremos escuchar diversos efectos en los que el vibráfono es el protagonista, nos referimos a “Looney Tunes” y a “Merrie Melodies”. El principal encargado, aunque no el único, de tocar el vibráfono en estos estudios era Tyree Glenn. Véase las siguientes ilustraciones:



Figura 99.- Looney Tunes



Figura 100.- Tyree Glenn



Figura 101.- Merrie Melodies

Posteriormente, veremos la aparición del vibráfono en la ópera “Lulú” del austriaco Alban Berg, alumno de Arnold Schoenberg y perteneciente a la Segunda Escuela de Viena. “Lulú” es una ópera atonal y dodecafónica de cuatro horas y media de duración, compuesta en 1934 y estrenada en Zurich (Suiza) en 1937, tras la muerte de su autor en 1935, quien la dejó inacabada. Es la segunda ópera de Berg, tras “Wozzeck” en 1922, y está basada en un libreto del propio compositor sobre dos tragedias de Wedekind prohibidas en Alemania y que impresionaron mucho a Alban Berg en su juventud. Lulú es una esposa infiel, amante caprichosa, asesina, prostituta y fugitiva. Esta ópera supone la primera utilización del vibráfono en una obra clásica, aunque aún transcurrirían algunos años antes de que se generalizara su uso en las composiciones de música seria. En ella aparecen posiciones fijas de acordes a cuatro baquetas. De la ópera pasará a utilizarse en la música sinfónica, la música de cámara y

la música experimental. También podemos afirmar que se ha utilizado en la música popular y ligera, en el rock, el pop o el reggae, entre otros estilos. Además, cabe destacar que el vibráfono se introduce en el jazz y, desde los Estados Unidos, llegará a toda Europa a través de París.

Véase la figura 102 que resume todo lo abordado en este apartado y la partitura de vibráfono de la ópera “Lulú” (1934):

Figura 102.- Utilización del vibráfono en el siglo XX y partitura de vibráfono de la ópera “Lulú” (1934)

II.5.- Presencia en la música académica del siglo XX.

En primer lugar, conviene aclarar que hemos optado por la utilización del término música “académica”, en lugar de otros adjetivos como podrían ser música “clásica” o “cultura”, para evitar caer en las enormes polémicas que han suscitado dichos conceptos a lo largo de la historia entre defensores y detractores de cada uno de ellos dentro de las distintas ciencias que se han encargado del estudio de la música.

Ciñéndonos ya al punto concreto que nos ocupa, es importante tener en cuenta que el vibráfono nace a principios del siglo XX con la electricidad, de una manera

distinta a los demás instrumentos, ya que ni ha sufrido una evolución importante, ni ha tenido ninguna modificación significativa, y posiblemente sea el único instrumento de percusión que ha sido adoptado por la orquesta sinfónica, proveniente del Jazz. Por eso, aunque es en el mundo del jazz donde el vibráfono ha alcanzado su mayor expresividad, resulta imprescindible hacer una referencia a su utilización por la orquesta sinfónica.

Hoy en día la mayoría de compositores, escriben, en la sección de percusión, para este instrumento, ya que su sonoridad amplía la resonancia y el efecto colorista de las láminas de metal en la percusión.

II.5.1.- Presencia en la música vocal y en la ópera.

Presencia en la música vocal

La presencia del vibráfono en la música vocal destaca sobre todo por las obras escritas por dos compositores: Benjamin Britten con la obra “Réquiem de Guerra”, y Olivier Messiaen con “La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ” (1965-69) y “Trois Petites liturgies de la Présence Divine”.



Figura 103.- Benjamin Britten



Figura 104.- Olivier Messiaen

Presencia en la ópera

Por lo que se refiere a la presencia del vibráfono en la ópera podemos destacar, sobretodo, los tres compositores y obras siguientes: Alban Berg con su ópera “Lulu” (1934), Benjamin Britten con su ópera “El sueño de una noche de verano” y Oliver Messiaen con su ópera “Saint François d'Assise”.



Figura 105.- Alban Berg



Figura 106.- Benjamin Britten

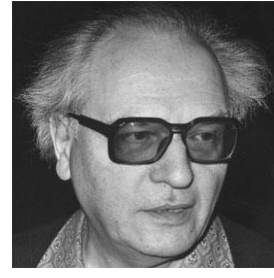


Figura 107.- Oliver Messiaen

II.5.2.- Presencia en la música instrumental: orquesta sinfónica, orquesta de cuerda, banda de viento y percusión, música de cámara y obras para vibráfono solo.

La presencia del vibráfono en la música “clásica” la vamos a dividir en cinco grandes grupos: composiciones para orquesta sinfónica, composiciones para orquesta de cuerda, composiciones para banda de viento y percusión, música de cámara y obras para vibráfono solo.

Presencia en la orquesta sinfónica

Pese a que en la orquesta, al principio, el vibráfono se integrará como un instrumento auxiliar, progresivamente irá adquiriendo una gran importancia. Podemos destacar como ejemplos a los siguientes compositores y obras: Benjamin Britten con “Sinfonía de Primavera” (1949) y “Cello Symphony”, Christopher Brook con “Concerto for vibraphone and orchestra”, Olivier Messiaen con “Turangalila Symphony”, Darius Milhaud con “Concierto para Vibráfono, marimba y orquesta” (1947), Ney Rosauero con “Concerto for vibraphone and orchestra”, Michael Torke con “Saxophone Concerto” y William Walton con “Partita” y “Concierto para violonchelo”.



*Figura 108.-
Darius Milhaud*



*Figura 109.-
Ney Rosauero*



*Figura 110.-
Michael Torke*



*Figura 111.-
William Walton*

Presencia en la orquesta de cuerda

Las dos principales obras para vibráfono y orquesta de cuerda corresponden a dos grandes percusionistas, pedagogos y compositores: Siegfried Fink con “Concertino für vibraphon” y Emmanuel Sejournee con “Concerto pour vibraphone et orchestre”.



Figura 112.- Siegfried Fink



Figura 113.- Emmanuel Sejournee

Presencia en la banda de viento y percusión

Por lo que se refiere a la presencia del vibráfono dentro del repertorio de banda de viento y percusión destaca la obra “Concerto For Vibraphone & Band” de Thomas Briggs.

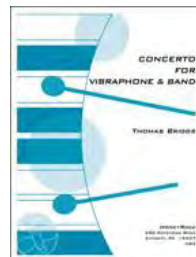


Figura 114.- Thomas Briggs y portada de su obra “Concerto For Vibraphone & Band”

Presencia en la música de cámara

Dentro de la música de cámara con una presencia destacada del vibráfono podemos destacar a cuatro compositores: Harrison Birtwistle con “Endless Parade” (obra para cuerda, trompeta y vibráfono), Pierre Boulez con “Le marteau sans maître” (el martillo sin dueño, 1954), Thomas Briggs con “Duo Concertante: for Vibraphone, Marimba & Double Woodwind Quintet” y Lior Navok con “Quintet for Vibraphone and

String Quartet”. Para ver un catálogo más amplio de obras sobre este punto véase el anexo VII.2.3 de esta tesis.



Figura 115.- Harrison Birtwistle



Figura 116.- Pierre Boulez



Figura 117.- Lior Navok

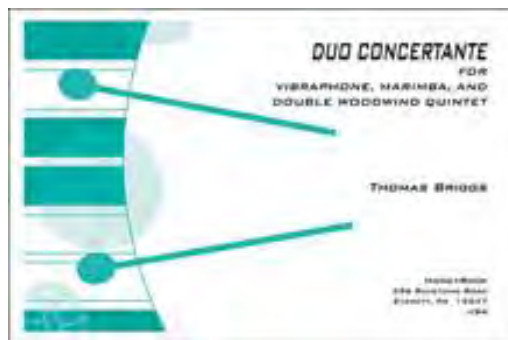


Figura 118.- Portada de “Duo Concertante: for Vibraphone, Marimba & Double Woodwind Quintet”

Obras para vibráfono solo

Actualmente existe un gran número de obras para vibráfono solo, pero de todas ellas cabría destacar a dos compositores: Franco Donatoni con “Omar” (1985) y Saverio Tasca con “Concerto for vibraphone”. Para ver un catálogo más amplio de obras sobre este punto véase el anexo VII.2.1 de esta tesis.

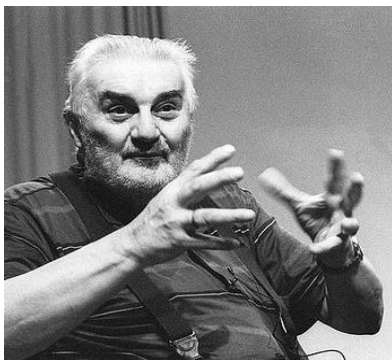


Figura 119.- Franco Donatoni



Figura 120.- Saverio Tasca

III.- EL VIBRÁFONO EN EL JAZZ

III.1.- Introducción al jazz. Definición, posible origen del vocablo “jazz” y base rítmico-armónica.

Todos los intentos por intentar definir “Jazz” han fracasado por diversos motivos, entre los que cabe destacar los cuatro siguientes: la gran variedad de los orígenes del jazz, la posterior variedad de estilos, su continua evolución, ya que el jazz es un arte vivo, y la primacía que algunas definiciones ofrecen al ritmo “swing” y a la improvisación, ya que en algunos estilos no aparecen estas características. Algunos ejemplos de las definiciones más típicas que podemos encontrar sobre qué es el jazz son las siguientes:

1. *“El jazz es ritmo y significado”*²³. Henri Matisse (1869 - 1954), pintor francés.
2. *“Aunque el jazz es un fenómeno del siglo XX, asociado principalmente a las ciudades, sus orígenes están en África, en sociedades muy diferente de las occidentales”*²⁴.
3. *“El jazz tiene sus orígenes en las canciones de trabajo de los esclavos negros de los Estados Unidos y en los cantos colectivos de carácter religioso (spirituals)”*²⁵
4. *“No debo pasar por alto el jazz americano. Aunque se trate de un arte popular, su estilo ha tenido gran influencia e implicaciones sobre la música seria. (...) El jazz propiamente dicho nació hacia 1910 de ragtime y blues, adquiriendo hacia 1920 la forma de bandas.”*²⁶.
5. *“Música creada principalmente por estadounidenses negros en los primeros años 20 amalgamando elementos tomados de la música europeo-americana y la tribal africana. Entre las características que la distinguen se cuenta el uso de la*

²³ <http://akifrases.com/frase/121495>, 15-3-2013

²⁴ SADIE, Stanley: *Guía Akal de la Música*, Madrid, Ediciones Akal, 1994. Pág. 510

²⁵ TORRES, J., GALLEGO, A. y ÁLVAREZ, L.: *Música y Sociedad*, Madrid, Edita Real Musical, 1976. Pág. 502

²⁶ PÉREZ, Mariano: *El Universo de la Música*, Madrid, Editorial Musicalis, 2002. Pág. 563

improvisación, las notas acrobáticas o “blue notes” las oscilaciones y la polirritmia”²⁷.

6. *“Estilo musical nacido a finales del siglo XIX en las comunidades negras de Estados Unidos, cuyas canciones, principalmente instrumentales, se caracterizan por tener una estructura base sobre la cual los músicos van improvisando diferentes melodías con repetidas intervenciones solistas y con un frecuente uso de la sincopación*”²⁸.
7. *“Género musical surgido hacia comienzos del siglo XVII en Estados Unidos, como resultado de la mezcla durante más de 300 años de dos grandes traiciones musicales, la de Europa y la de África Occidental*”²⁹.
8. *“El jazz es la música tradicional de la era industrial*”³⁰ Paul Whiteman (1890 – 1967), director de orquesta estadounidense.
9. *“El jazz es una palabra blanca para definir a la gente negra. Mi música es música clásica negra*”³¹ Nina Simone (1933-2003), cantante y pianista de jazz y blues. En este sentido, algunas fuentes bibliográficas comentan que *“El jazz no es una música negra. Es música blanca tocada por negros para diversión de los blancos*”.
10. *“El jazz es un género musical derivado de las melodías de los negros estadounidenses, que se caracteriza por ser a menudo improvisado y por ser su ritmo muy marcado*”³².
11. *“El jazz es la forma de expresión musical surgida en las regiones meridionales de EEUU a partir del encuentro de la música popular europea de los*

²⁷ SADIE, Stanley: *The New Grove’s Dictionary of Musical Instruments*, MacMillan Press, 1984. Pág. 483

²⁸ LUCENA, Núria: *Diccionario Anaya de la Lengua*, Madrid, Edita Grupo Anaya, 2002. Pág. 621

²⁹ ED.PLANETA: *Gran Enciclopedia Planeta*, Barcelona, Editorial Planeta, 2008. Pág. 5827, tomo 11

³⁰ <http://www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/diez-frases-sobre-jazz>, 15-3-2013

³¹ <http://deanfredy.blogspot.com.es/2012/05/la-palabra-blanca-que-define-la-gente.html>, 15-3-2013

³² Diccionario Espasa Calpe

colonizadores franceses, españoles e ingleses, y del folclore africano de los esclavos”³³.

12. *“El jazz es la música nacida en el siglo XX en EEUU dentro del grupo étnico de los negros, cuya base rítmica proviene de África”*³⁴.
13. *“El jazz es un tipo de música norteamericana, especialmente de baile en el que prevalecen la frecuencia de las síncopas y el rápido paso de un tono a otro”*³⁵.

De lo visto anteriormente, deducimos que intentar definir hoy la música de jazz puede ser una tarea bastante más complicada de lo que en principio cabría esperar. En este sentido conviene recordar las palabras de Ricardo Gili: *“Si hace cuarenta años, cuando el jazz era algo muy concreto, con unos orígenes claros e inmediatos, la cosa era relativamente sencilla, hoy, cuando se nos ofrece gran cantidad de géneros musicales, muchos de ellos sin apenas relación, el problema de intentar definir esta música lógicamente resulta difícil y algunos lo consideran insoluble. El hecho es que, si bajo una sola definición, se pretende abarcar todos los géneros que oficialmente hoy están considerados como jazz, esta definición debe ser tan vaga y ambigua, que en realidad, no define absolutamente nada. Así circulan hoy definiciones tan inoperantes como “el jazz es improvisación” (como si la improvisación no fuera una característica común a diversas músicas), o bien “el jazz es la música de protesta” (en un tiempo en que todo el mundo pretende hacer música de este género). Ha sido un enorme abuso en la utilización de la palabra jazz lo que ha hecho imposible poder agrupar todos los géneros que hoy se incluyen bajo este vocablo en una definición mínimamente sustancial. Este abuso ha provocado una situación de confusión y polémica”*³⁶. No obstante, la definición más acertada y aceptada por todos sería que *“el jazz es la música clásica del siglo XX”*, dado que la evolución del jazz es una de las más lógicas y rápidas de la Historia de la Música y en cien años ha sufrido una evolución similar a la música clásica a lo largo de 2.000 años.

Las hipótesis sobre el origen de la palabra “jazz” son muy numerosas y variadas. Unas intentan dar una explicación del origen de la palabra aludiendo a sus raíces

³³ NAVARRO, Francesc: *Gran Historia de la Música*, Barcelona, Salvat Editores, 2001. Pág.165

³⁴ Enciclopedia Áreas

³⁵ Enciclopedia Sopena

³⁶ GILI, Ricardo; *El Jazz*, Barcelona, Editorial Hogar del Libro, 1984. Pág 15

africanas, otras la intentan vincular al acto sexual... Por ello, solo esbozaremos algunas de las que más divulgación han tenido y las clasificaremos en los tres grandes grupos siguientes: hipótesis basadas en la lingüística, hipótesis basadas en la prostitución de “Storyville” e hipótesis basadas en hechos o personajes históricos. Véase a continuación algunas de estas hipótesis.

III.1.1.- Hipótesis etimológicas basadas en la lingüística.

- “JASER”. El músico y periodista francés Irving Schwerk publicó en 1927 un libro de entrevistas y comentarios de actualidad titulado “Jazz et David Rois” en el que se argumenta que el origen de la palabra “jazz” podría encontrarse en “jaser”, palabra francesa que podría traducirse, según el diccionario Collins, como “hablar alegremente”, “cotorrear” o “cotillear”. El principal argumento de Irving Schwerk es que New Orleans fue una colonia francesa en la que “jaser” era una palabra muy utilizada.

- “JAWBONE”. Según Newbell N. Puckett, especialista en folklore afroamericano, la palabra “jazz” podría derivar de “jawbone”³⁷, antecedente del vibraslap³⁸ o quijada, instrumento hoy desaparecido del jazz pero empleado en la música del Caribe. Véase las siguientes ilustraciones:



Figura 121.- “Jawbone”



Figura 122.- Vibraslap



Figura 123.- Vibraslap mostrando los dientes de metal

- “JAZZ”. Jerga clandestina utilizada por los negros en la esclavitud después de que los amos blancos les prohibieran la utilización de las lenguas africanas y los tambores.

³⁷ “Jawbone” significa mandíbula en inglés. Es un instrumento musical de origen africano utilizado en América Latina. Consiste en una mandíbula de asno a la que al golpearla o sacudirla le suenan los dientes. Su variante actual es la quijada o vibraslap.

³⁸ El “vibraslap” es un instrumento de percusión que desciende del jawbone y consiste en una pieza de alambre duro que conecta una bola de madera con un bloque de madera que dentro posee “dientes” de metal. Cuando el percusionista golpea la bola, los dientes del metal vibran contra el bloque de madera. Los vibraslaps se fabrican con materiales diferentes y se usan frecuentemente en la música del sur de América.

- “JADEO”. Según el músico Lafcadio Tessima Carlos Hearn³⁹, la palabra “jazz” podría derivar de una palabra similar fonéticamente en el idioma “patois” criollo de Nueva Orleans (también denominado “patuá” o “patwa”⁴⁰) que denotaba un punto máximo de excitación sexual. Por ello, si consideramos la palabra jazz como una onomatopeya nos puede sugerir un jadeo (Jaz...jazz...).



Figura 124.- Lafcadio Eran o Koizumi Yakumo

- “YAS”. Los fante o fanti⁴¹, son un grupo étnico que habita en el sur de Ghana y en Costa de Marfil. En su idioma hay una palabra referida al acto sexual que se pronuncia “yas”.

III.1.2.- Hipótesis etimológicas basadas en la prostitución de Storyville.

- “JASS”. Según Julia Rolf en su obra “Jazz. La historia completa” la denominación jazz proviene de “jass”, un nombre que provenía del perfume a jazmín que solían preferir las prostitutas de Storyville. Julia Rolf en esta obra afirma lo siguiente: “Hacia 1907, más o menos cuando el pianista y compositor Jelly Roll Morton empezó a mezclar el ragtime con las canciones de minstrel, los ritmos de blues y los bailes caribeños de La Habana (lo que describió como “el importante matiz español”), el término se había transformado ya en “jazz”, y así ha permanecido hasta nuestros días”.⁴²

³⁹ Patricio Lafcadio Tessima Carlos Hearn fue un periodista, orientalista y escritor de origen grecoirlandés que nació en Santa Maura en 1850 y murió en Tokio en 1904, después de nacionalizarse japonés y adoptar el nombre de Yakumo Koizumi.

⁴⁰ El idioma “patois”, “patuá” o “patwa” mezcla inglés, francés, español y lenguas africanas

⁴¹ La étnia “fante” pertenece al pueblo “akan”, que actualmente vive en Ghana (África).

⁴² ROLF, Julia: *Jazz, La historia completa*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2007



Figura 125.- "Jazz. La historia completa" de Julia Rolf

- “JAZZ HOUSE”. Según el primer volumen de la “The Garland Encyclopedia of World Music”⁴³ dedicado a África, el término “jazz” era empleado por los negros norteamericanos para designar las casas de prostitutas (jazz houses) de Storyville antes de que el jazz fuese reconocido como género musical.



Figura 126.- “The Garland Encyclopedia of World Music”

- “JAZZ-BELLE”. Nombre dado a las prostitutas por los criollos.



Figura 127.- Prostitutas de Storyville



Figura 128.- Storyville



Figura 129.- Club de Storyville

⁴³ Obra elaborada por los mejores especialistas mundiales sobre etnomusicología, coordinados por Ruth Stone de la Universidad de Indiana (Estados Unidos)

III.1.3.- Hipótesis etimológicas basadas en hechos o personajes históricos.

- “JASBO BROWN”. Según el escritor y periodista negro James A. Rogers la palabra “jazz” podría derivar de Jasbo Brown, que era un bluesman negro que cantaba en un conocido club de Chicago. La clientela de este club le pedía que repitiese sus canciones gritando su nombre “Jasbo” o su diminutivo “Jas”.

-“JASBO” o “JAZZBO”. Según los músicos Paul Whiteman⁴⁴ (1890-1967) y John Phillip Sousa⁴⁵ (1854-1932), “jazzbo” era el final de fiesta de los “Minstrel Shows”, protagonizados por los descendientes africanos de los primeros esclavos trasladados a América. En estos espectáculos podemos ver el origen de las comedias musicales de Broadway de mediados del siglo XX. En el “jasbo” los componentes bailaban alternativamente dentro de un Círculo.



Figura 130.-
“Minstrel Shows”



Figura 131.-
Paul Whiteman y su banda de Jazz en 1921



Figura 132.-
John Philip Sousa

- “JAZZ”. Nombre comercial que se utilizará en Chicago para designar a esta música.

- “CHASSE BEAU”. Figura de baile de Lousiana.

⁴⁴ Según la página web www.muaaka.com: “Paul Whiteman, también llamado Pops, (Denver, 28 de marzo de 1880 – Doylestown, 29 de diciembre de 1967), director de orquesta estadounidense y músico de jazz. Alcanzó, junto a su formación la Whaiteman Band, gran popularidad en los años 1920 por sus trabajos en el mundo de las variedades y el Music Hall. En 1924 dirigió el estreno de la obra “Rhapsody in blue” que había encargado al compositor Georges Gershwin”.

(<http://www.muaaka.com/artist/view/Paul+Whiteman>, 20-8-2014)

⁴⁵ Según la página web www.lastfm.es: “John Philip Sousa (6 de noviembre de 1854 – 6 de marzo de 1932), conocido popularmente como el “Rey de las marchas” fue un compositor y director musical norteamericano del período romántico tardío, particularmente conocido por sus composiciones de marchas militares estadounidenses”. (<http://www.last.fm/es/group/John+Philip+Sousa>, 20-8-2014)

Por otra parte, lo más habitual en una formación estándar de jazz es que exista una base rítmico-armónica que sirva de acompañamiento al solista. Esta base suele estar formada por tres elementos principales:

- Ritmo, que suele ser asumido por la batería, aunque también puede ser tocado por otros instrumentos de percusión, como por ejemplo el bongó o las congas en el jazz latino, etc. Véase la figura 133:



Figura 133.- Ejemplos de instrumentos rítmicos en el jazz

Además, también se ha utilizado como instrumento rítmico casero la tabla de lavar. Véase la siguiente formación:



Figura 134.- Ejemplo de formación con “tabla de lavar”

- Línea del bajo, que la suele realizar un contrabajo, en el jazz clásico, un bajo eléctrico, en el jazz más moderno, e incluso, un helicón o una tuba, sobretodo en formaciones de dixieland.



Figura 135.- Ejemplos de instrumentos que realizan la línea del bajo en el jazz

- Armonía, necesariamente debe ser interpretada por un instrumento polifónico, que tradicionalmente ha sido el piano, aunque también la guitarra (por ejemplo en el jazz de principios de siglo) y, también, el vibráfono.



Figura 136.- Ejemplos de instrumentos polifónicos que realizan la armonía en el jazz

Véase la figura 137 resumen de lo explicado anteriormente:

Esta base suele estar formada por tres elementos principales		
RITMO	instrumentos de percusión	batería bongó congas
LÍNEA DEL BAJO	instrumento grave	helicón o tuba contrabajo bajo eléctrico
ARMONÍA	instrumento polifónico	piano guitarra VIBRÁFONO

Figura 137.- Base rítmico-armónica en el jazz

III.2.- Historia del vibráfono en el jazz.

El jazz es un concepto musical definible desde varios puntos de vista: sociológico, cultural, musical... Es una música con una alta dosis de contenido racial, hasta el punto que algunos estudiosos han afirmado que “*el jazz no es una música negra. Es música blanca tocada por negros para diversión de los blancos*”. Por otra parte, la evolución del jazz es una de las más lógicas y rápidas de la Historia de la

Música, ya que en unos cincuenta años va desde una base armónica muy simple del rag-time, el blues y el spiritual, géneros que podríamos considerar como una especie de protojazz, hasta el free-jazz que raya la atonalidad y la música aleatoria.

III.2.1.- Gestación del jazz durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

Antes de adentrarnos en la historia del jazz, debemos conocer a grandes rasgos la historia del país donde se gestó este género musical. La justificación de este punto tiene mucho que ver con la importante carga social y racial de esta música. Por todo ello, vamos a nombrar a continuación los acontecimientos más importantes de la mencionada historia de Estados Unidos:

Aproximadamente en el año 1000, vikingos de Groenlandia llegan a la costa oriental de América del Norte bajo el mando de Leif Eriksson⁴⁶.



Figura 138.- Leif Eriksson



Figura 139.- Ruta seguida por Leif Erikson

En 1492, Cristóbal Colón⁴⁷ llega a la isla de Guanahani, en el Caribe, y en 1497 John Cabot descubre la costa norteamericana, iniciando la colonización británica de Norteamérica.

⁴⁶ Según la página web www.duvanjan.com: “Leif Erikson (970 – 1020), apodado “el afortunado”, fue un explorador vikingo, considerado como uno de los primeros europeos que llegó a América del Norte. Nacido en Islandia, fue el segundo de los hijos del explorador islandés Erik el Rojo, quien hacia el año 985 fundó el primer asentamiento vikingo en Groenlandia, poco después de haber sido exiliado de Islandia. (...)” (<http://duvanjan.com/posts/apuntesymonografias/45/Biograf-a-de-Leif-Eriksson-Y-Zheng-He.html>, 25-8-2014)

⁴⁷ Según la web www.biografiasyvidas.com: “Descubridor de América (Génova, 1451 - Valladolid, 1506). El origen de este navegante, probablemente italiano, está envuelto en el misterio por obra de él mismo y de su primer biógrafo, su hijo Hernando. (...) La reina otorgó las Capitulaciones de Santa Fe, por las que concedía a Colón una serie de privilegios como contrapartida a su arriesgada empresa; y financió una flotilla de tres carabelas -la Pinta, la Niña y la Santa María-, con las que Colón partió de Palos el 3 de agosto de 1492. (...)” (http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/colon_cristobal.htm, 26-8-2014)

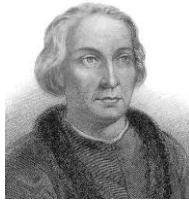


Figura 140.- Cristóbal Colón



Figura 141.- John Cabot

Durante los siglos XVI–XVII, los españoles conquistan un gran imperio en Centroamérica, Sudamérica y fundan algunas de las primeras colonias norteamericanas. Véase la figura 142 en la que se describe en rojo el Imperio Español en 1780, en rosa las zonas exploradas, pero no conquistadas, y en morado el Imperio Portugués.



Figura 142.-

Continente Americano en el siglo XVIII



Figura 143.-

Zonas conquistadas por los distintos países europeos

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, Inglaterra funda Trece Colonias en la costa atlántica norteamericana, y Francia conquista Québec (Canadá) y la Luisiana. Véanse las siguientes figuras:



Figura 144.-

Las trece colonias fundadas por Inglaterra



Figura 145.- La Luisiana



Figura 146.- Québec (Canadá)

Las grandes superficies conquistadas requieren mucha mano de obra para ser cultivadas. Por ello, EEUU desplazó a más de veinte millones de personas de África

para trabajar como esclavos (principalmente en las plantaciones de algodón). El primer contingente de esclavos negros proveniente de África Occidental (concretamente procedente de la Isla Gorée, Senegal) se produjo en 1619 con la llegada de un barco holandés con destino en Virginia.



Figura 147.-

Interior de un barco transportando esclavos



Figura 148.-

Esclavos en una plantación de algodón

En escritos del siglo XVII, algunos viajeros europeos a la nueva tierra americana que compartieron sus viajes con africanos describen balafones que llevaban consigo. Posteriormente, algunas de las prohibiciones que se impusieron a los esclavos fueron utilizar su lengua materna y adorar a sus dioses. Además, se les obligó a convertirse al cristianismo. No obstante, existen aspectos que perduraron pese a las restricciones, como por ejemplo los ritmos y los cantos africanos, que se fueron mezclando con elementos tradicionales de la música popular y clásica europea y americana de los siglos XVIII y XIX.



Figura 149.- Cartel de venta de un esclavo



Figura 150.- Esclavos Africanos

En el siglo XVIII, el gobierno inglés adoptó numerosas medidas represivas contra las colonias. Esto provocó un estado de tensión creciente que desembocó en la Guerra de Independencia (1775-1783) que enfrentó a Inglaterra contra las colonias, que poseían un ejército de milicianos bajo el mando de George Washington. Además, las colonias contaron con la ayuda de Francia y España. El 4 de julio de 1776 se produjo la fundación de los Estados Unidos por las trece colonias británicas secesionistas, a través de la firma de la Declaración de Independencia.



Figura 151.- George Washington



Figura 152.- Declaración de Independencia

En 1783 tuvo lugar la batalla de Yorktown y la firma del Tratado de Versalles. En 1787 se proclamó la Constitución de 1787, en la que se enarbolaban los principios ilustrados de igualdad y libertad, y se convocaron las primeras elecciones, en las que fue elegido George Washington como primer presidente de los Estados Unidos de América. Posteriormente, en 1791 se proclamó la Carta de Derechos, donde se defendían las libertades personales. Poco a poco, se fue produciendo una progresiva dicotomía entre los estados del norte (dedicados al comercio) y el sur (que eran latifundistas). Entre 1774 y 1804 los estados del Norte abolieron la esclavitud.

Desde finales del s. XVIII se produjo paulatinamente la conquista del Oeste. Además, existen documentos que hablan de agrupaciones instrumentales, como por ejemplo Brass-Bands, en algunas plantaciones de algodón del siglo XIX. No sabemos si en algunas de estas agrupaciones se utilizarían balafones. Cabe destacar la agrupación Fisk Jubilee Singers de 1847. En 1860 es elegido presidente Abraham Lincoln, quien se mostrará partidario abolición de la esclavitud. El hecho anteriormente mencionado provocará la Guerra Civil entre los Estados de la Unión (norte) y los Estados Confederados de América (sur) que tendrá lugar entre 1860 y 1865.



Figura 153.- Fisk Jubilee Singers



Figura 154.- Abraham Lincoln



Figura 155.-

Guerra Civil entre los Estados de La Unión (norte)
y los Estados Confederados de América (sur)



Figura 156.- Banda del Ejército Confederado

En 1865 se producirá la victoria de la Unión, lo que tendrá tres consecuencias principales: la abolición de la esclavitud en todos los estados de Estados Unidos, con lo que los negros se van a convertir en ciudadanos libres con derecho a voto, la prosperidad de los estados del norte y la devastación de los estados del sur, donde surgirá el jazz reciente. En 1867 se publicó la primera colección de cantos de trabajo y espirituales, tras ser libres los esclavos. A partir de entonces, los negros pueden comprar algunos instrumentos militares del ejército confederado que eran muy baratos, por ejemplo guitarras, banjos, cornetas, tambores, bombos... Entre 1876 y 1965 aparecerán las Leyes de Jim Crow (“iguales pero separados”, negros y blancos) y en 1898 se producirá la victoria de EEUU en la Guerra Hispano-Estadounidense. Esto dará lugar a la anexión de Filipinas, Cuba y Puerto Rico (que actualmente es Estado Libre Asociado de EEUU). Como veremos más adelante, esta anexión dará lugar a la influencia latina sobre el jazz, con el nacimiento del latin jazz y el boogaloo.

Introducción al jazz primitivo

Este apartado está íntimamente relacionado con la historia de Estados Unidos, por lo que repetiremos algunos de los datos ya mencionados anteriormente. Como ya hemos comentado, en 1619 un barco holandés descarga en Virginia el primer contingente de esclavos negros proveniente de África Occidental. Este hecho se repetirá durante los siguientes dos siglos. Según Ted Gioia *“la presencia de africanos en el Nuevo Mundo, cuyo primer caso documentado encontramos en Jamestown en 1619, antecedió en un año a la llegada de los Padres Pelegrinos. En el año 1807 cuatrocientos mil nativos africanos habían sido llevados a América, la mayoría de ellos*

*desde el África occidental*⁴⁸. Ya en el siglo XVIII en las plantaciones de algodón vamos a encontrar tres manifestaciones musicales básicas:

Los cantos de trabajo. Estos cantos eran cantos de aflicción. Eran cantos de ritmos libres. Al principio, los negros cantaban fielmente los cantos originales, pero pronto empezaron a improvisar sobre dichos cantos, debido a la gran cantidad de horas que pasaban trabajando en el campo. Podemos situar aquí el inicio de la improvisación.



Figura 157.- Esclavos trabajando en una plantación de algodón

Los espirituales. Eran cantos creados por los negros africanos o afroamericanos de la esclavitud. Ya no eran cantos de aflicción, sino fruto de la conversión religiosa de todos los esclavos, considerados seres paganos, a la religión cristiana, en la que se identificaron con Israel, ya que al igual que éste se consideraban un pueblo perseguido y dominado por otro. Estos espirituales se convertirán en la base del blues, que contribuirá al nacimiento del Rock and Roll y el Pop actual. En 1867 se publicó la primera colección de cantos de trabajo y espirituales.



Figura 158.- Esclavos

Agrupaciones instrumentales. Existen documentos que hablan de agrupaciones instrumentales del siglo XVIII, que darían lugar a las Brass-Bands de las plantaciones de algodón. Véase la figura 159:

⁴⁸ GIOIA, Ted: *La historia del jazz*, Madrid, Editorial Turner, 1997. Pág 16



Figura 159.- Brass-Band de una plantación de algodón de Colorado

Progresivamente se va a dar una flagrante dicotomía entre los estados del norte, donde floreció una incipiente industria que condujo a un floreciente comercio, y los estados del sur, que siguieron siendo latifundistas y agrícolas. Esta situación conducirá a una situación muy diferente entre el norte y el sur, que seguía dependiendo de la mano de obra de los esclavos. Los estados del norte abolirán la esclavitud entre 1774 y 1804. Posteriormente, en 1860, Abraham Lincoln gana las elecciones y se declara a favor de la abolición de la esclavitud. Esto provoca que los estados del sur se unan a favor de la secesión, en lo que se conoce como la Confederación, y se producirá la Guerra Civil de Secesión. En 1865 finalizará la guerra dando lugar a una nueva situación; la abolición de la esclavitud en todos los estados, la prosperidad de los estados del norte y la devastación de los estados del sur, donde surgirá el jazz reciente, fruto del encuentro de dos razas libres, la blanca y la negra, pero también la criolla. La guitarra y el banjo serán los primeros instrumentos que comprarán los negros, ya que eran los más baratos. Estos instrumentos les ayudarán a tener una conciencia armónica; primero acompañarán a la voz y después empezarán a tocar pequeños “solos”.



Figura 160.- Banjo

El “septasvara” o “septagantika”

Si bien podemos decir que doscientos años antes de Cristo se tienen noticias de placas metálicas formando un instrumento llamado *Septasvara* o *Septagantika*, así como que cabría considerarlo como un descendiente de los metalófonos de Java (Saron) y Bali (Pergumal), instrumentos del gamelán. No obstante, el vibráfono no tiene nada que ver con estos, ya que estos carecen de su principal característica, el vibrato. Lo que

sí sucedería es que dichos instrumentos servirían de referencia a Hermann Winterhoff para realizar los primeros experimentos con marimbas de acero en 1916. A partir de estos experimentos nacería el vibráfono, como explicaremos más adelante⁴⁹.



Figura 161.-

Metalofón gamelán con láminas de bronce

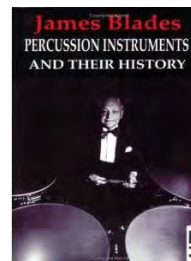


Figura 162.-

Portada de "Percussion instruments and their history" de James Blades

III.2.2.- El jazz entre los años 1895-1917. El estilo New Orleans.

Antes de adentrarnos en el jazz del siglo XX es imprescindible conocer algunos de los hechos más importantes de la historia de los Estados Unidos en el siglo XX, los cuales se podrían resumir en los siguientes:

Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), EEUU fue primeramente neutral y posteriormente, en 1917, se une a los aliados y convierte el puerto de New Orleans en puerto militar. Este hecho determinó la posterior historia del jazz. Más tarde, en la década de 1920, se producirán tres circunstancias muy importantes: la prosperidad económica, las mujeres consiguen el derecho al voto y se produce un significativo aumento de la deuda y un mercado de valores inflados, situación que provocará el Crack del 29 y la Gran Depresión. Esto influirá decisivamente en la producción jazzística y la reducción del número de big-bands debido a la dificultad para mantenerlas económicamente. En 1933 Roosevelt gana las elecciones y es nombrado presidente. Con él se producirá la salida de la crisis. Durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), EEUU fue primeramente neutral y posteriormente se une a los aliados. La II

⁴⁹ BLADES, James: *Percussion instruments and their History*, London Faber&Faber, 1975. pág.147

Guerra Mundial impulsó la economía estadounidense. A partir de 1945 destaca la Guerra Fría⁵⁰ entre EEUU y la URSS.



Figura 163.- Roosevelt



Figura 164.- Caricatura de la Guerra Fría

Introducción al jazz del siglo XX

El jazz del siglo XX está influido por la coincidencia en Estados Unidos de la música de dos culturas distintas, la africana y la europea.

Las características más importantes de la música de África Occidental son las siguientes: estilos vocales de gran libertad de coloración, forma antifonal (que alterna solista y coro), utilización de una escala pentatónica, curiosamente muy similar a la empleada por algunas tribus del Amazonas, tendencia tradicional a la improvisación, pautas de pregunta-respuesta y complejidad rítmica. Todo esto se va a ver reflejado en la comunidad negra norteamericana a través de las nanas y los cantos de trabajo y, posteriormente, a través de los cantos espirituales antifonales, que darán lugar al gospel y el blues.

De la música popular, clásica y ligera de Europa de los siglos XVIII y XIX, el jazz tomará, básicamente tres cosas: la armonía (de la que carecía la música africana llegada a Estados Unidos), la organización de la música en torno a una forma musical y formas musicales específicas, como por ejemplo himnos, marchas, valsos...

En conclusión, la música folklórica de la comunidad negra aportará una música improvisada (el blues) y las canciones populares de tradición europea darán lugar a una

⁵⁰ La Guerra Fría es el conflicto que enfrentó al mundo desde el final de la 2ª Guerra Mundial hasta la caída de la URSS, es decir, desde 1945 hasta 1991. Los dos grandes bloques enfrentados eran el bloque capitalista y el bloque comunista. No obstante, a pesar de las grandes tensiones, ni los EEUU ni la Unión Soviética utilizaron armas directamente en sus territorios.

música escrita (el rag-time). Ambos estilos surgen con independencia del jazz, son sus mayores influencias y coexisten con él.

Véase la tabla 7 resumen de lo explicado en este apartado:

<p>ÁFRICA</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Estilos vocales de gran libertad de coloración 2. Forma antifonal, que alterna solista y coro 3. Utilización de una escala pentatónica, curiosamente muy similar a la empleada por algunas tribus del Amazonas 4. Tendencia tradicional a la improvisación 5. Pautas de pregunta-respuesta 6. Complejidad rítmica 	<p>Música improvisada</p>	<p>BLUES</p>
<p>EUROPA</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1.- La armonía, de la que carecía la música africana llegada a Estados Unidos 2.- La organización de la música en torno a una forma musical 3.- Formas musicales específicas, como por ejemplo himnos, marchas valeses... 	<p>Música escrita</p>	<p>RAGTIME</p>

Tabla 7.- Influencias musicales del jazz del siglo XX

El xilofón en el rag-time y el jazz

Antes de que el vibráfono fuese inventado destacaron algunos intérpretes de xilofón que fueron claramente los antecesores directos de los primeros vibrafonistas. Lo más común era que estos xilofonistas compaginaran su trabajo como percusionistas de orquestas sinfónicas con su faceta de músicos de orquestas de baile en hoteles, y que de aquí pasasen a trabajar para radio, televisión y cine. Además, en muchos casos, estos xilofonistas empezaron a tocar también el vibráfono. El estilo que solían interpretar era el “Rag-time”. Según Joachim Berendt en su obra “El jazz, de Nueva Orleans a los años ochenta”: *“Era una música alegre y rítmica para piano, escrita totalmente en partituras, e interpretada por solistas o por orquestas. El ragtime tenía elementos de música europea y de las bandas de marcha militar, junto con un elemento de ritmos*

sincopados. El mayor ejemplo de esta música lo constituyen las composiciones del pianista Scott Joplin, a finales del siglo XIX.”⁵¹.



Figura 165.- Scott Joplin

Las principales características musicales del rag-time son:

- Ritmo binario (generalmente de 2/4 y alguna vez de 4/4) y estructura de canción de 16 o 32 compases, así como introducciones, “vamps” (pequeñas figuras musicales que se repiten) y codas más breves.
- Armonía funcional diatónica acentuando la tónica, la dominante, la subdominante y las dominantes aplicadas en la tonalidad mayor.
- Melodía sincopada en tono de soprano que ópera en oposición a una línea de bajo armónica y no sincopada, y una línea de bajo que discurre a aproximadamente la mitad de velocidad que la melodía.
- Las principales síncopas del estilo rag-time tienen lugar en la segunda y cuarta corchea del compás 4/4 (segundas y cuartas corcheas en un compás de 2/4), a la vez que las notas de acentuación de melodía tienden a subrayar los tiempos 3 y 4 (quinta y séptima corchea en un compás de 4/4).

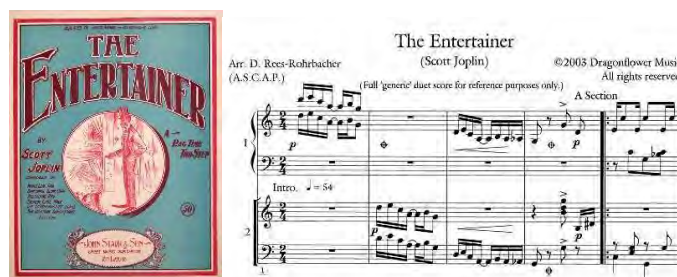


Figura 166.- "The Entertainer" de Scott Joplin

⁵¹ BERENDT, Joachim: *El Jazz. Nueva Orleans al Jazz-Rock*, México-Madrid, Fondo de Cultura Económica. 1994. Pág. 15

Cabe mencionar la interpretación que Jelly Roll Morton empezó a realizar sobre los rag-times de Scott Joplin, ya que ilustra con claridad lo que la mayoría de los músicos de jazz consideran como elemento esencial del jazz y, en este caso, una distinción evidente entre el jazz y el rag-time: un sofisticado sentido del swing. La relación temporal establecida entre las diversas notas ya no se limita a la ratio dos por uno, sino que la proporción tres por uno asume el papel protagonista en el patrón rítmico. Se trata de un recurso que suaviza la aspereza de la síncopa del ragtime. Las versiones de Morton no pertenecen al rag-time, sino que han ingresado en la órbita del jazz.



Figura 167.- Jelly Roll Morton

Algunos de los xilofonistas más importantes de este periodo son Teddy Brown, Harry Breuer, Sammy Herman, Lou Singer, Jimmy Bertrand y Red Norvo. Veámos a continuación algunos de los datos más importantes de sus carreras.

Teddy Brown (1900-1946)

Teddy Brown, que se llamaba originalmente Abraham Hildebrand, nació en 1900. Tocaba el xilofón, el saxofón y la batería. Tocó primero con la New York Philharmonic Orchestra. Después pasó a ser el xilofonista de la Earl Fuller's Rector Novelty Orchestra en el Brunswick Hotel (New York), desde 1917 hasta 1919. En este periodo, Teddy Brown era considerado el mejor marimbista del mundo y ya tocaba arreglos a cuatro baquetas para la xilomarimba Deagan No. 4726 acompañado de su banda de swing. Desde 1919 hasta 1924 tocó en la Joseph C. Smith's Band en el Hotel Plaza de New York. Posteriormente se trasladó a Montreal para tocar en Mount Royal Hotel. En uno de sus conciertos fue escuchado por un jovencísimo Clair Omar Musser (nacido en 1901), quien quedó impresionado al verlo tocar y se trasladó a Washington D.C. para estudiar con el profesor de Teddy Brown, Philip Rosenweig.

En 1925 emigró a Inglaterra con Joseph C. Smith y su orquesta. Durante 1926 y 1927, Teddy lideró un grupo en el Café de París, en Londres, haciendo varias

grabaciones para “Imperial Records” y “Vocalion Records”. A partir de 1928 Teddy Brown empezó a grabar discos en solitario de xilófono y, a veces, con acompañamiento de banda, principalmente para “Imperial Records”.

Lideró una banda en el Club de Ciro durante el año 1929. Durante 1929 y 1930, en algunas grabaciones de la banda Percival Mackey y la Banda de Harry Bidgood aparece Teddy Brown tocando el xilófono. En la década de 1930, Teddy Brown ya era un artista muy popular. Desde 1931, tocó el xilofón en la radio y en diversas películas. Su carrera en solitario incluye una extensa gira por el Reino Unido y numerosas apariciones en radio. Teddy Brown murió en Birmingham en 1946, según algunas fuentes, en extrañas circunstancias.



Figura 168.- Teddy Brown

Harry Breuer (1902 -1989)

Harry Breuer fue músico de vodevil y trabajó para radio y televisión. Además, tocó con Paul Whiteman y Benny Goodman. Comenzó su carrera durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) con el sobrenombre de “the Boy Wonder of the xylophone”. Fue percusionista y xilofonista en el Roxy Theater y en la Radio City Music Hall en la década de los años 20. Más adelante, tocó en la Warner Bros. y en la Fox Movietone en los años 30. Entre 1940 y 1970 tocó en la NBC Radio de New York, destacando su presencia en el programa “Tonight”.

Gershwin, con 25 años, compuso para Paul Whiteman su “Rhapsody in Blue” (1924), para piano y banda de jazz, que orquestó más tarde el compositor Ferde Grofé. Esta obra influyó notablemente en compositores europeos y estadounidenses que comenzaron a utilizar en sus obras melodías y patrones rítmicos del jazz. Dado que en la banda de jazz de Paul Whiteman tocaba Harry Breuer, esto provocó un acercamiento

entre George Gershwin y él. Posiblemente por eso, cuando George Gershwin estaba componiendo “Un americano en París” en 1928, consultó a Breuer diversos aspectos de la particella de xilofón. La obra se estrenó el 13 de diciembre de 1928 en el Carnegie Hall de Nueva York bajo la batuta Walter Damrosch. En 1988 Harry Breuer grabó su último álbum, titulado “Mallets in Wonderland”.



Figura 169.- Harry Breuer

Sammy Herman (1903)

Herbert Sammy Herman nació el 7 de mayo 1903, en Bronxwood Park, Nueva York, Comenzó a estudiar piano a los ocho años con su madre. Más tarde, estudió con Charles K. Hambitzer, que también fue profesor de George Gershwin. El rico ambiente musical en la familia de Herman incluía a un tío percusionista de una banda militar, del que también recibió clases y quien le animó, siendo aún adolescente, a unirse a la orquesta de su escuela de secundaria. Aquí fue donde el joven Herman comenzó realmente a relacionarse con una sección de percusión. Ya en su primera actuación con la orquesta interpretó el papel de xilofón de la “Danza Macabra” de Saint Saens. Al poco tiempo, y con la ayuda de su abuela, le compraron su primer xilofón, que Herman recuerda así; “*fue un hermoso instrumento, un modelo de Deagan 870*” Véase la figura 170:



Figura 170.- Xilofón Deagan 870 fabricado en los años 20

Herman destacó por su gran técnica interpretativa, ya que aunque era zurdo, esta circunstancia, que puede ser un inconveniente para muchos xilofonistas, él la convirtió

en una virtud, ya que solía tocar las melodías con la mano izquierda y armonías con la mano derecha. Mientras todavía tocaba en la escuela secundaria, empezó a dar conciertos en los bailes locales y en pequeños clubs. Un encuentro casual con el pianista Phil Ohman dio lugar a su “descubrimiento” y la aceptación en las bandas de la sociedad de Nueva York, sobretodo, cuando Herman comenzó a tocar para la radio con el Trío Phil Ohman.



Figura 171.- Phil Ohman

Posteriormente, trabajó con la orquesta de Paul Specht en el Alamac Hotel de Nueva York, lo que le llevó a tener otro contacto importante, el productor de Broadway Earl Carroll, a quien le gustó el sonido de xilófono y propuso a Herman que trabajase para él en televisión. Esta nueva faceta de Herman influyó muchísimo en la utilización del xilófono en los conjuntos de baile, siguiendo el ejemplo de la banda de Specht.

Después de la temporada en Broadway, Sammy fue de gira con el espectáculo “Vanities” durante dos años, 1924-25. A finales de los años 20, Herman se estableció como un profesional independiente en la ciudad de Nueva York. Allí firmó un contrato con la NBC con un salario de 750 dólares a la semana, sueldo que a muchos xilofonistas les hubiera gustado tener 80 años más tarde, y que en la Gran Depresión era una fortuna. De esta manera Herman se convertía en el primer xilofonista contratado por la NBC. Sammy Herman fue xilofonista de la NBC Studios de New York entre 1928 y 1966.

La actividad profesional de Herman durante este periodo es imposible de documentar dado su elevado número de actuaciones en radio, televisión, grabaciones y conciertos. La rutina diaria de Herman era grabar a primera hora de la mañana, tocar en un programa de radio por la tarde y actuar en clubs durante toda la noche. Fue presentado en programas de televisión con las Orquestas de Lucky Strike y Hit Parade. De todas sus colaboraciones, sin duda destaca la que llevó a cabo con el virtuoso pianista Frank Banta, con quien realizó su primera grabación, con su propio nombre, en

1927 titulada “Al Fresco”. El dúo llegó a tener su propio programa de televisión, “El Show de Herman y Banta”, que se desarrolló a diario durante una década.



Figura 172.- Frank Banta

Cuando en 1966 Herman dejó de trabajar para televisión, era el único xilofonista que la NBC tenía en plantilla. Ejerció una gran influencia en numerosos xilofonistas y vibrafonistas de jazz, como por ejemplo Red Norvo, al que ayudó a empezar a tocar en Nueva York. Siguió tocando hasta bien entrados los años 80. Su carrera se extiende desde la década de 1920 a PASIC '87 en San Luis, donde realizó una de sus últimas actuaciones, que resultaron muy emotivas para él. En este concierto tocó junto a Gordon Stout, quien considera a Herman uno de los mayores xilofonistas de la historia. Sammy Herman era un músico con mucho prestigio como xilofonista, por ejemplo Bob Becker lo consideraba el mejor xilofonista de la época por su habilidad técnica y su incomparable capacidad de improvisación, pese a la gran cantidad de músicos legendarios que surgieron en estos momentos.



Figura 173.- Sammy Herman

Lou Singer (1912-1966)

Lou Singer fue xilofonista de Spike Jones y Mickey Katz. Tocó para televisión, diversas películas y radio en Los Ángeles entre 1930 y 1960.



Figura 174.- Lou Singer

Jimmy Bertrand (1900-1960)

Jimmy Bertrand fue percusionista y xilofonista. En 1913 se trasladó a Chicago y allí tocó en la State Theatre Orchestra y, posteriormente, en la Erskine Tate's Vendome Orchestra desde 1918 hasta 1928. Durante los años 20, también se dedicó a la docencia, dando clases, entre otros, al vibrafonista Lionel Hampton y al batería Big Sid Catlett. Habitualmente trabajó con el pianista Jimmy Blythe, que era el director musical de Jimmy Bertrand's Washboard Wizards. También tocaba con Doc Cooke y Lee Collins. A finales de los años 30 decidió dejar la música y empezó a trabajar en una fábrica de empaquetar comida. Era hermano de Mabel Bertrand, una “show girl” de Chicago y la esposa de Jelly Roll Morton desde 1928 hasta su muerte.



Figura 175.- Jimmy Bertrand

Red Norvo (1908 - 1999)

Red Norvo fue vibrafonista, xilofonista y director estadounidense de jazz. Conocido como *Mr. Swing* (junto con su mujer Mildred Bailey, conocida así mismo como *Mrs. Swing*), fue una de las grandes figuras de la época del swing tocando el xilófono. Norvo consiguió que el xilófono pasase a ser un instrumento solista de jazz válido y respetable, y que pudiese alinearse junto a los otros instrumentos más afianzados en el jazz. Era una figura popular en el ámbito del vodevil a finales de los años veinte como bailarín. En la adolescencia estudió xilófono desde los 14 años, pero fue con una marimba de madera como hizo su primera gira musical, en 1925, con The Collegians. En Chicago dejó al grupo, matriculándose en la Universidad de Missouri (1926-27), volviendo después a la música. Pronto abandonó la marimba por el xilófono. Trabajó con grupo propio en la emisora KSTP, así como con la Victor Young Orchestra. Dejó a Whiteman para establecerse en Nueva York, dirigiendo un curioso octeto, sin piano, con arreglos vanguardistas de Eddie Sauter. Amplió el octeto a grupo de 12 miembros, con Mildred Bailey como cantante y Sauter como principal arreglista. Las grabaciones que hizo este grupo (Red Norvo and His All Stars) son muy buscadas por los aficionados a ese período y por aquellos interesados en una música fuera de lo habitual. El grupo de Norvo acompañó regularmente a su mujer en las grabaciones de ésta durante los años treinta.



Figura 176.- Red Norvo

Por otra parte, para entender el jazz entre los años 1895 – 1917 es imprescindible conocer el origen histórico de New Orleans, donde se encuentra el principal puerto del río Mississippi. En el s. XVI este territorio es colonizado por los españoles y en 1718, el territorio es usurpado a España (gobernada por los Borbones, franceses) por colonos franceses que fundan Nueva Orleans dirigidos por Jean Baptiste Lemoyne. New Orleans es la ciudad más grande del estado de Luisiana. Véase la figura 177 donde podemos ver el estado de Luisiana y un detalle de New Orleans dentro de este estado:



Figura 177.- Luisiana y detalle de New Orleans



Figura 178.- Jean Baptiste Lemoyne

En 1763 Francia cedió Luisiana a España, a través del Tratado de París, agradeciendo sus alianzas contra Inglaterra. En 1801 Luisiana vuelve a ser francesa con Napoleón y, en 1803, Estados Unidos compra Luisiana y con ella New Orleans. Según Ted Gioia: *“Menos de medio siglo después de la fundación de la ciudad, en 1764, Nueva Orleans fue cedida por Francia a España. En 1800 Napoleón forzó la devolución a Francia, pero esta nueva etapa francesa sólo duró tres años, al cabo de los cuales la ciudad pasó a los Estados Unidos como parte de la compra de Louisiana. En consecuencia, los colonos franceses y españoles desempeñaron un papel decisivo, si bien los procedentes de Alemania, Italia, Inglaterra, Irlanda y Escocia también contribuyeron sustancialmente a la cultura local. Los habitantes negros de la ciudad no eran menos diversos: muchos habían sido traídos directamente de diversas partes de África, algunos habían nacido en América y otros llegaron a los Estados Unidos tras pasar por el Caribe. El malestar social de La Española fue para Nueva Orleans una fuente especialmente importante de inmigrantes, tanto blancos como negros: sólo en 1808, seis mil refugiados de la revolución haitiana llegaron a la ciudad tras ser obligados a abandonar Cuba. La amalgama resultante, una exótica mezcla de elementos europeos, caribeños, africanos y norteamericanos, hizo de Louisiana todo un crisol étnico, posiblemente el de mayor efervescencia de todo el siglo XIX. Esta ensalada de culturas serviría también como caldo de cultivo para muchos otros de los grandes híbridos musicales modernos; no sólo el jazz, sino también el cajun, el zydeco, el blues y otros estilos nuevos florecieron gracias a esta atmósfera permisiva. En este*

clima húmedo y cálido se suavizaron gradualmente los nítidos límites entre las culturas, hasta el punto de desaparecer.”⁵²

El estilo New Orleans

Es probable que el jazz fuera inicialmente interpretado por músicos sin educación musical que tocaban en bandas de marchas en Nueva Orleans. Puesto que el cornetista Buddy Bolden, el primer músico famoso en ser considerado jazzista, formó su banda en 1895, se podría usar ésa como una fecha simbólica del nacimiento del jazz.



Figura 179.- Buddy Bolden



Figura 180.- Banda de Buddy Bolden en 1905

Durante las próximas dos décadas no existe documentación del jazz, si bien se sabe que progresó a pasos lentos. Freddie Keppard sucedió a Bolden como el cornetista de más prestigio de Nueva Orleans, pero fue rápidamente superado por King Oliver. Aunque algunos músicos de Nueva Orleans viajaron al norte, el jazz se mantuvo estrictamente como una expresión musical típica de Nueva Orleans hasta la primera guerra mundial. Según Joachim Berendt en su obra “El jazz, de Nueva Orleans a los años ochenta”; *“Poco después del ragtime, el jazz de Nueva Orleans se popularizó durante las dos primeras décadas del siglo XX. Fue considerado el primer estilo de jazz, y su etapa histórica duró desde 1895, cuando Buddy Bolden y luego Kid Ory, Fats Waller y Jelly Roll Morton tocaban en el distrito de Storyville, en Nueva Orleans, hasta aproximadamente 1917. El jazz de Nueva Orleans tomó su sonido básico de la sección de metales de las bandas de marcha militar. La música giraba alrededor de las melodías interpretadas por los líderes de las bandas, generalmente trompetistas o cornetistas como Joe “King” Oliver y Louis Armstrong”⁵³.*

Por otra parte, Joachim Berendt también comenta lo siguiente: *“Los músicos interpretaban temas a modo de ensamble, con los trompetistas tocando las melodías*

⁵² GIOIA, Ted: *La historia del jazz*, Madrid, Editorial Turner, 1997. Pág. 15

⁵³ BERENDT, Joachim. *Op. Cit.* Pág. 25

básicas y con armonías o melodías que serpenteaban sobre ellas, interpretadas por el trombonista y el clarinetista. La sección rítmica se componía generalmente de banjo o guitarra, batería, tuba o contrabajo, y piano. Las bandas de jazz de Nueva Orleans ponían más énfasis en la improvisación colectiva que en el desempeño de solistas que improvisaban individualmente. Pero a partir de las contribuciones de Louis Armstrong, las bandas empezaron a improvisar colectivamente durante el inicio de las canciones, y los músicos tocaban solos (improvisaciones individuales basadas en la melodía) sobre las melodías interpretadas por los metales, que eran seguidos por un ensamble colectivo final, en el que el baterista tocaba individualmente ritmos de cuatro tiempos, que eran contestados con melodías interpretadas por toda la banda”⁵⁴

El 30 de enero de 1917, un grupo de músicos blancos autodenominados, sin modestia alguna, The Original Dixieland Jazz Band grabó “Darktown Strutter's Ball” e “Indiana” para el sello Columbia. La música se consideró demasiado revolucionaria para la época y no se publicó, sin embargo, dos meses después la ODJB grabó para el sello Victor “Livery Stable Blues” y “The Original Dixieland One Step”, temas que tuvieron gran éxito. Otros grupos se unieron al movimiento y también comenzaron a grabar. Así el jazz se convirtió en moda, ya que los promotores vieron una oportunidad de ganar dinero fácilmente. Pasarían varios años antes de que se hicieran grabaciones de músicos negros. En ese tiempo comenzaron a oírse opiniones que mantenían que los blancos habían inventado el jazz. Más tarde, surgió una corriente contraria, que existe hasta hoy, que apoyaba la idea de que el jazz era una música negra y que sólo los negros tenían el conocimiento, sentimiento y talento para tocarla. Se ha probado en muchas ocasiones que ambas posiciones son falsas.



Figura 181.- Jelly Roll Morton



Figura 182.- The Original Dixieland Jazz Band

⁵⁴ BERENDT, Joachim: El Jazz. Nueva Orleans al Jazz-Rock, 1994. Op. Cit Pág. 27

New Orleans fue española, francesa y estadounidense. Esto propició que en ella confluyeran muchos negros tras la Guerra Civil y la posterior abolición total de la esclavitud. Según E. Berendt en su obra “El Jazz, Origen y Evolución” el jazz nació en New Orleans por las siguientes razones: la antigua cultura franco-hispánica, las tensiones entre las culturas negras americanas: criollos (mestizos descendientes de europeos y africanos) y afroamericanos, la rica vida musical de los blancos y la existencia de Storyville.

New Orleans está situada junto a la desembocadura del río Mississippi. A principios del siglo XX New Orleans era una próspera ciudad con una rica vida social y comercial. La música era una parte importante de la vida cotidiana de esta ciudad desde por lo menos la década de 1890, con bandas de metales que se contrataban para tocar en desfiles, funerales, fiestas y bailes. Además New Orleans tenía un barrio, denominado Storyville, dedicado íntegramente a la diversión, con más de doscientos salones. En ellos los negros que adquieren los instrumentos que vendían algunos militares, comenzarán a hacer una música producto de sus investigaciones con esos instrumentos. La mayor parte de la música primitiva de jazz se interpretaba en pequeñas bandas de marcha o la tocaban pianistas solistas en prostíbulos. Aparte del ragtime y las marchas, el repertorio incluía himnos, espirituales y blues. Es lógico pensar que los músicos, que frecuentemente no leían música, no tocaban las melodías de manera continua, sino que les agregaban variaciones para mantener las actuaciones interesantes. Es decir, como las piezas que se tocaban por la calle eran muy cortas, las bandas tocaban improvisaciones colectivas, modificando esa música mediante síncopas y aceleraciones, en los picnics, bodas, desfiles, funerales, así como en las seis u ocho semanas que duraba el carnaval antes de la celebración de Mardi Gras⁵⁵. Lo más importante era el volumen y la exuberancia. Era típico que las bandas tocasen endechas de camino a los funerales, y marchas alegres al volver. Sirva de ejemplo lo que comenta Julia Rolf: *“conocidos como “clubes de placer y ayuda social”, cientos de organizaciones se encargaban de proveer un “seguro de muerte” que incluía un velatorio, una misa con funeral y un evento postceremonial: “el final de una muerte perfecta”, diría Jelly Roll Morton. Un conjunto de entre 10 y 12 miembros tocaba himnos litúrgicos en la iglesia y acompañaba a la comitiva con música funeraria. Tras el entierro, la banda*

⁵⁵ Mardi Gras era el carnaval negro de New Orleans.

abandonaba el suelo sagrado e iniciaba una vivaracha marcha de ragtime para conducir a la gente a un pequeño ágape”⁵⁶



Figura 183.-

Mardi Gras en New Orleans
a principios de siglo XX



Figura 184.- Mardi Gras en New Orleans en 1920

Las bandas constaban de dos grupos de instrumentos; la sección melódica⁵⁷ y la sección rítmica⁵⁸. Véase el siguiente ejemplo rítmico:

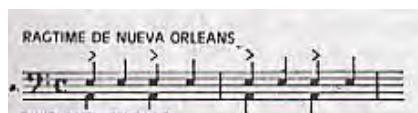


Figura 185.- Ritmo de Rag-time en New Orleans

Véase las siguientes dos ilustraciones de bandas de desfile de New Orleans a principios de siglo:



Figura 186.- bandas de desfile de New Orleans a principios de siglo

Otras características musicales del estilo New Orleans son:

⁵⁶ ROLF, Julia: *Jazz, La historia completa*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2007. Pág 28

⁵⁷ Estaba integrada por la trompeta, que solía tocar la melodía, el clarinete, que tocaba una contramelodía en un registro agudo, y el trombón, que solía hacer la voz más grave improvisando bajo la melodía tocando las fundamentales de los acordes o bien una armonía simple y utilizando abundantes glissandos.

⁵⁸ Estaba integrada por una tuba o un helicón que hacía la línea del bajo y por diversos instrumentos de percusión, como por ejemplo el bombo, la caja y los platos, que realizaban un ritmo muy marcado sobre los tiempos fuertes, y ornamentado con redobles

- La Improvisación, tanto del grupo como del solista, y una estética centrada en el intérprete o intérprete-compositor antes que en el compositor
- Un patrón metronómico subyacente sobre el que se delinean melodías sincopadas y figuras rítmicas, y el empleo de los formatos del blues y de la canción popular en la mayoría de las interpretaciones.
- Una organización armónica tonal, con empleo frecuente de la escala de blues con fines melódicos, y unos rasgos tímbricos característicos, tanto desde la perspectiva vocal como desde la instrumental, así como otras técnicas de interpretación características de los diversos subgéneros del jazz: vibratos, glissandos, articulaciones, etc.

Los músicos solo tenían trabajo en los barrios donde se divertían los pobres y en los barcos que surcaban el Mississipi. No obstante, otro de los lugares donde se originó un primer jazz fueron los “barrelhouses”. Un “barrelhouse” es el nombre que recibía un tipo de establecimientos de diversión de baja categoría que instalaban en sus campos de trabajo las compañías que explotaban las industrias de la madera y la trementina⁵⁹ a principios del siglo XX en la zona conocida como Piney Woods, que abarcaba los espacios cubiertos de bosques de los estados de Mississipi, Louisiana, Alabama y Texas principalmente. Estos locales deben su nombre a que en ellos se servía básicamente cerveza y brandy casero, directamente desde el tonel (*barrel*), colocado sobre la barra. Por sus características es similar a los “juke joint” y a los “honky tonks”, aunque estos son más específicos y han estado históricamente ligados a la prostitución. En Nueva Orleans, con frecuencia, estaban vinculados a la música. En ellos solían tocar pianistas acompañados de instrumentistas caseros (kazoo, jug, armónica...), en un estilo pesado y primitivo relacionado con el blues y el boogie woogie, que destacaba los aspectos percusivos de los instrumentos, y que se conoció como *barrelhouse music*. No se conservan verdaderas grabaciones de *barrelhouse music*, aunque los registros de Jimmy Yancey, Mead Lux Lewis, Cow Cow Davenport o Pinetop Smith, pueden dar una idea del mismo. Además, el pianista Jess Stacy grabó un tema denominado *Barrelhouse* en 1935, mucho más refinado de lo que era la música de referencia.

⁵⁹ Resina oleosa y pegajosa que desprenden algunos árboles y que se usa en la industria y la medicina.



Figura 187.- Imágenes del interior de un barrelhouse

Desde finales de siglo XIX hasta la I Guerra Mundial (1914-1918), los músicos negros trabajaban habitualmente en los restaurantes y en las Fraternity Dances en New Orleans, así como en las orquestinas de los barcos fluviales. Es hacia 1915 cuando esos puestos de trabajo son ocupados por los músicos blancos, perfectamente competentes para interpretar una música que les era habitual desde hacía décadas. Es en ese contexto en el que se realiza la primera grabación de una banda de jazz en 1917, la Original Dixieland Jazz Band. Los músicos blancos tenían una mayor preparación musical y un mayor bagaje cultural occidental. Las características musicales de las bandas blancas eran: armonía muy clara, sonido más pulido que las bandas negras, orden jerárquico de intervención de solos (esto será el antecedente del “rhythm changes”) y esquemas rítmicos de 4 por 4 en negras sobre el bajo y el banjo. Esto será la base para el posterior swing. Véase la figura 188 que recoge un resumen de las principales manifestaciones musicales de New Orleans en esta época:

FORMACIONES	LUGAR	REPERTORIO
BANDAS	BARCOS MISSISSIPI CALLE picnics, bodas, desfiles, funerales, Mardi Gras, etc.	 MARCHAS, HIMNOS LITÚRGICOS, ESPIRITUALES, RAG-TIME, BLUES... 
PIANISTAS (xilofón)	PROSTÍBULOS DE STORYVILLE BARRELHOUSE	RAG - TIME 

Figura 188.- Principales manifestaciones musicales de New Orleans a principios de siglo

En 1917 New Orleans es declarada puerto militar y esto hace que cierren los astilleros donde la gente trabajaba y se cierran los salones de Storyville por temor a que los militares de la marina contrajeran enfermedades de transmisión sexual. Esta situación hará que los músicos de Storyville emigren a diferentes ciudades en busca de trabajo, especialmente a Chicago.

En 1846 se intentó aplicar una ley que prohibía el alcohol, pero fracasó. En 1918, al terminar la I Guerra Mundial, hay una gran demanda de cereal para comer y se prohíbe su utilización para fabricar alcohol mediante la Ley Seca.



Figura 189.- Autoridades tirando el alcohol requisado en una operación de la Ley Seca

Primeros experimentos con marimbas de acero en Indianápolis y nacimiento del vibráfono

Aunque en el siguiente esquema sobre la evolución de los instrumentos de percusión a través de las épocas extraída de la obra “Atlas de Percusión”⁶⁰, vemos como el vibráfono podría derivar, por deducción lógica, del metalófono, la realidad puede que no sea tan sencilla. Véase lo que hemos marcado como predecesores del vibráfono:

⁶⁰ RAMADA, Manel: *Atlas de Percusión*, Valencia, Editorial RIVERA, 2000. Pág.13

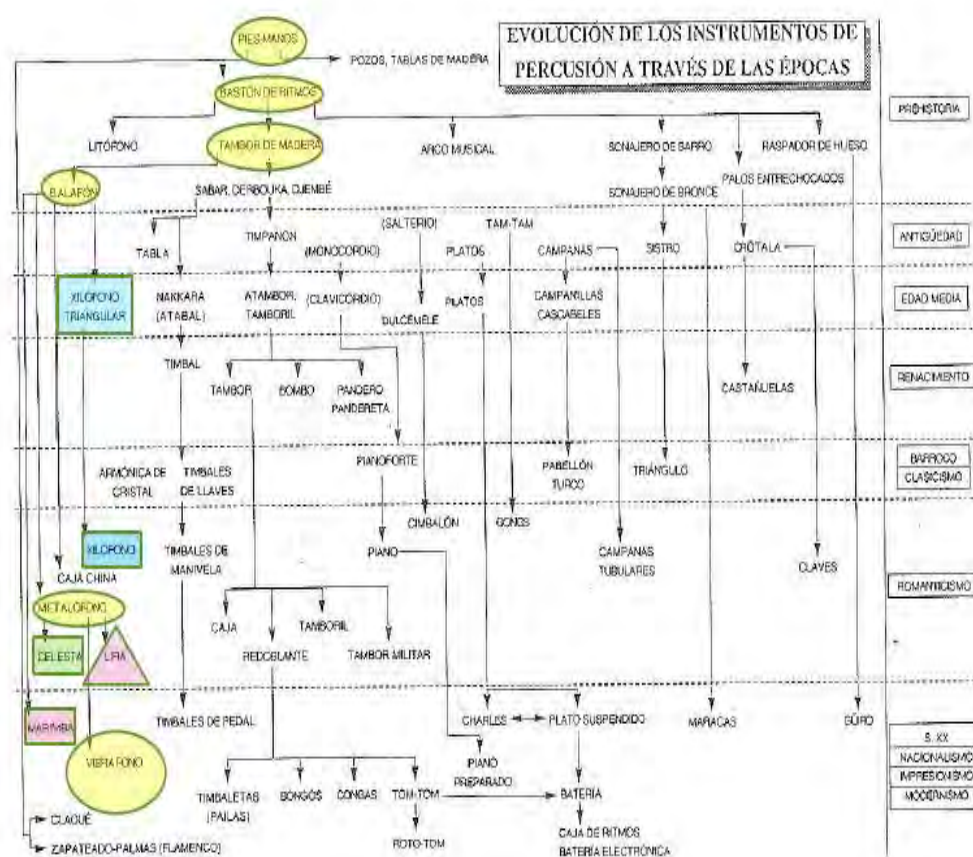


Figura 190.- Evolución de los instrumentos de percusión a través de las épocas

Un esquema resumido de lo anterior, en lo referente al vibráfono, sería el que queda reflejado en la tabla 8:

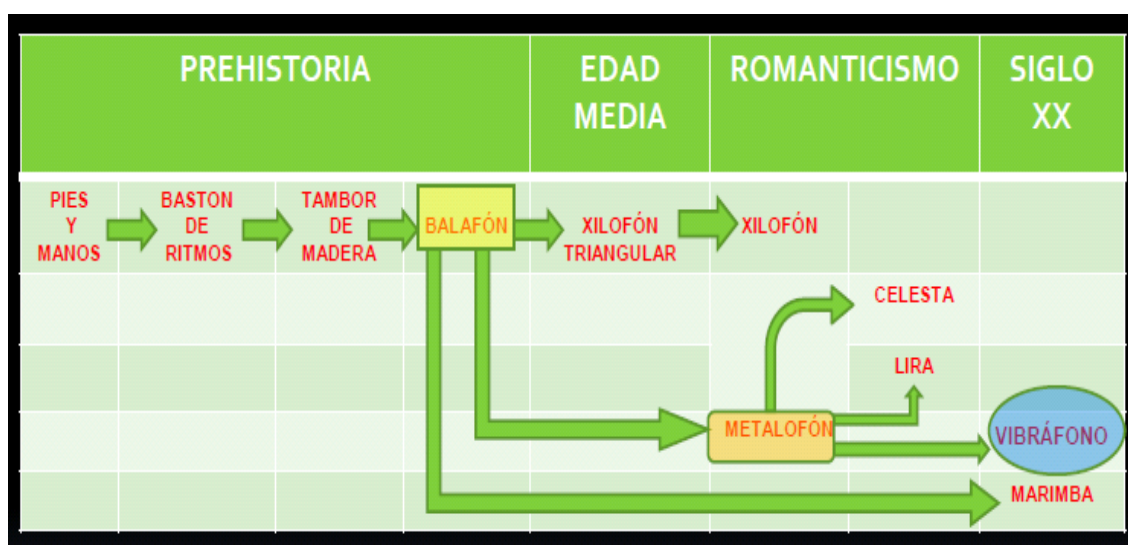


Tabla 8.- Evolución de los instrumentos de percusión hasta llegar al vibráfono

Según James Blades: “En 1916 Hermann Winterhoff, de la emprendedora firma Leedy Drum Co.⁶¹, añadió un vibrato mecánico a una “marimba de acero”, en la que el efecto de voz humana se obtenía subiendo y bajando las cámaras de resonancia por medio de un aparato accionado por un motor”⁶². Por tanto según este autor, el vibráfono no proviene del metalofón, sino de la marimba a la que se le han sustituido las láminas de madera por láminas de metal. Por este motivo es imprescindible en este punto conocer los tipos de marimbas existentes en el siglo XX en las que se pudo basar la “marimba de acero” antes mencionada. Para ello véase la figura 191:



Figura 191.- Tipos de marimbas existentes en el siglo XX

Por otra parte, parece bastante lógico afirmar que una marimba de metal podría ser un instrumento híbrido descendiente de una mezcla de metalofón del gamelán con láminas de bronce y un balafón africano con láminas de madera sobre calabazas. Véase la figura 192:

⁶¹ Ulises G. Leedy fue el fundador Leedy. (Véase anexo VII.7)

⁶² BLADES, James: *Percussion instruments and their History*, London, Faber&Faber, 1975. Pág 399



Figura 192.- Metalofón asiático y balafón africano

Cabe destacar que en el caso del metalofón del gamelán, los músicos golpean las láminas del instrumento con una especie de macillo que sujetan con una sola mano, mientras que con la otra mano apagan la lámina que ha sido percutida anteriormente, a modo de dampening. Además, es importante citar que este instrumento sigue utilizándose hoy en día y, por supuesto, en los años 20 y 30. Véase la figura 193 de una banda de gamelán (gamelan angklun) en procesión en los años 30 en una foto del musicólogo canadiense Colin McPhee (1900 – 1964).



Figura 193.- Banda de gamelán en procesión en los años 30

Por otra parte, en este momento es necesario preguntarse por el origen de la marimba. Existen tres teorías principales sobre su posible origen:

1.- Indonesia. Según algunos historiadores, la marimba podría haber sido introducida en África por pueblos árabes.

2.- África. Esta hipótesis es la que mayor apoyo tiene por parte de los historiadores, y se apoya en dos teorías:

1^a.- Existen escritos del siglo XVII en los que algunos viajeros europeos a la nueva tierra americana, describen que compartieron su viaje con africanos, llevados como esclavos a América. Estos esclavos, provenientes de Guinea, llevaban consigo algunos balafones.

2^a.- en el caso de que los esclavos africanos no llevaran balafones a América, es posible que los construyeran allí, y los indígenas copiasen el modelo reformándolo a su modo, poniéndole cajas de resonancia hechas de tubos de bambú, que sustituirían a las calabazas utilizadas por los balafones africanos.

3.- América. Esta hipótesis se apoya en distintos argumentos. Por ejemplo el Dr. Ricardo Castañeda Paganini plantea que si la marimba americana proviene de las imitaciones que los indígenas hicieron de los balafones construidos por los esclavos africanos en América, cómo se puede explicar que la marimba apareciese en Guatemala tan pronto entre comunidades que no recibieron la influencia de africanos, incluso en poblaciones que vivían aisladas en montañas inaccesibles, y no apareciese en las zonas realmente habitadas por la raza de color. Además, se han encontrado relieves de algo parecido a una marimba en algunas pirámides del sudeste de México y Guatemala.

Por otra parte, el 30 de noviembre de 1982, el arqueólogo guatemalteco Carlos Ramiro Asturias Gómez presentó pruebas de que la marimba ya era conocida por los mayas, antes del año mil de la era cristiana. Esta versión se puede comprobar por un utensilio de cerámica maya, llamado Vaso de Ratin Lin Xul, de 21 cms. de alto, del periodo Chixoy II, Chama III, del mismo año 1000 d.C. esta joya fue encontrada en el sitio arqueológico Ratin Lin Xul, en Chama, en la confluencia de los ríos Chixoy y Tzalbha, Alta Verapaz. En ese vaso cerámico se presenta la escena de un cortejo maya, iniciado por un noble de alta jerarquía, considerado como el ejecutante de la marimba, seguido de un instrumento, llevado en un palanquín de cestería; luego, un cargador que lleva en su espalda una marimba maya seguido por tres nobles. Por lo tanto, con base en ese grabado, se confirma que la marimba es de origen maya, y se descarta el origen de Indonesia o de África. Según este autor, la marimba nació en Guatemala. Primero fue con resonadores tecomates (calabazas), después de bambú y, hoy en día, de cajones y doble teclado. Véase la figura 194:



Figura 194.- Indígena tocando una marimba maya

Para resumir y sintetizar todas las teorías vistas anteriormente, véase la tabla 9:



Tabla 9.- Posible origen del vibráfono

Para clarificar aún más se aconseja mirar el siguiente esquema:



Figura 195.- Posible origen del vibráfono.

Según James Blades en su obra *Percussion instruments and their History*, London Faber&Faber (1975), refiriéndose al origen del vibráfono “En 1921 se perfeccionó el principio fundamental: ahora el vibrato se obtenía abriendo y cerrando alternativamente los extremos superiores de los resonadores por medio de discos giratorios, principio que sigue empleándose en el instrumento actual. Los discos van sujetos a un eje, uno en cada una de las dos filas de resonadores. Estos ejes van movidos por un mecanismo de motor, eléctrico, o en algunos casos de relojería. La repetida ruptura del sonido hace que este fluya en una serie de pulsaciones, cuya velocidad se gradúa ajustando las revoluciones del eje. Este principio lo aplicó posteriormente al saxofón F.S. Brasor, de Estados Unidos (Patente 1.554.782). El instrumento de Winterhoff fue bautizado como “vibraphone” por George H. Way⁶³, de la Leedy Drum Co. El término “vibraharp” fue acuñado por la Casa Deagan (...)”⁶⁴



Figura 196.- U.G. Ulises



Primera tienda de instrumentos Leedy



Figura 198.-

Fábrica Leedy en la década de 1910

⁶³ George H. Way Fue batería, diseñador de instrumentos de percusión y especialista en marketing. (Véase anexo VII.7)

⁶⁴ BLADES, James. *Op. Cit.* Pág. 399

En definitiva, Herman Winterhoff buscaba crear un instrumento que emulase la voz humana, y con este objetivo empezó a realizar experimentos, en torno a 1916, intentando crear efectos de trémolo en marimbas de acero, posiblemente basándose en los gamelanes de Java y Bali. De este modo, los primeros intentos consistieron en hacer subir y bajar los tubos resonadores del instrumento, acercándolos y alejándolos de las láminas. En esta época cabe destacar la aparición de un instrumento que pudo influir en la aparición del vibráfono, nos referimos al “song bells”, que fue comercializado por Deagan entre 1918 y 1924. Véase la figura 200:



Figura 200.-

Figura 199.- *Early Leedy Products* “Song bells” comercializado por Deagan entre 1918 y 1924

El “song bells” fue diseñado para ser utilizado principalmente como un instrumento solista. Aunque por sus características tímbricas pronto empezó a combinarse con otros instrumentos Deagan, como por ejemplo marimbas de acero y celestas. Este primer instrumento fue llamado modelo N ° 100. Tenía una tesitura de dos octavas y media, del G4 a C7, es decir, una octava más baja que la gama estándar de la lira. Véase la figura 201:



Figura 201.- *Tesitura del “song bells” modelo n° 100, del G4 a C7*

Posteriormente, Deagan comercializó el modelo N ° 102, que tenía una tesitura de tres octavas (de C4 a C7). Sus láminas eran de 1 1/4 pulgadas de ancho por 1/4 pulgadas de espesor, y variaban en longitud de 11 7/16 a 4 15/16 pulgadas. A diferencia de la lira utilizada en la orquesta sinfónica, la “song bells” de Deagan tenía resonadores

para proyectar el sonido. En la figura 202 podemos apreciar un detalle de parte de la estructura que muestra el nombre de Deagan, ubicación de la empresa, fechas de las patentes, y la barra de montaje.



Figura 202.- Detalle del "song bells"

III.2.3.- El jazz de los años 20. El estilo Chicago.

Según el documental "El Jazz" (la noche temática TVE 2), Chicago era visto como un paraíso, por ser una sociedad industrial y no agrícola como el sur. Las mafias controlaban todo y vendían alcohol en locales clandestinos denominados "White and Black", en los que se mezclaron por vez primera blancos y negros.



Figura 203.- Local de Chicago en los años 30

Los críticos musicales no consideraban música al jazz, pero las discográficas y las mafias lo apoyaron porque consideraban que podía ser muy rentable comercialmente. Las características musicales del jazz de este periodo son las siguientes: se incorpora el saxofón como instrumento solista, el contrabajo sustituye a la tuba definitivamente, la música se hace más compleja, las bandas se hacen más grandes, comienza el jazz escrito y la codificación de estándares y los acentos rítmicos se desplazan a los tiempos débiles del compás (2º y 4º tiempo). Véase el siguiente ejemplo:

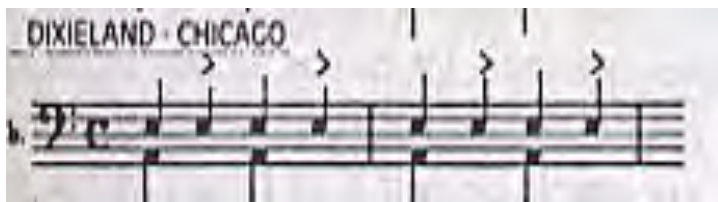


Figura 204.-
Ritmo de Dixieland en Chicago

Durante la segunda mitad de la década, las orquestas con mayor número de músicos y con base en el jazz se hicieron populares y la improvisación colectiva que distinguía el estilo Dixieland se encontró fuera de moda y restringida a pequeños grupos. Otro de los efectos de la Depresión fue desplazar al Dixieland casi completamente durante los años 30. El público no quería acordarse de la época desenfadada de los años 20 y durante algunos años prefirió las baladas y la música de baile. Destacan músicos como los que aparecen en la tabla 10:

MÚSICOS DE LOS AÑOS 30	
Batería	Gene Krupa ⁶⁵
Clarinete	Benny Goodman
Trompeta	King Oliver, Louis Armstrong...
Director de orquesta	Duke Ellington

Tabla 10.- Músicos de los años 30



Figura 205.- Gene Krupa

⁶⁵ Según la página web www.lastfm.es: “Gene Krupa (15 de enero de 1909 – 16 de octubre de 1973) fue un afamado e influyente músico estadounidense de jazz y un gran batería de big band, conocido y reconocido por su energético y brillante estilo de tocar. (...) Muchos consideran a Krupa como el más influyente batería del siglo XX, (...). Su principal influencia comenzó en 1935 en compañía de Benny Goodman, donde sobresalió como una auténtica estrella. Su particular forma de tocar se publicó en 1938 y se convirtió en un texto estándar para el estudio del instrumento”. (<http://www.last.fm/es/music/Gene%20Krupa>, 30-8-2014)

Desde Chicago muchos músicos emigraron a Kansas City y a Harlem (el barrio negro de New York). Es decir, el viaje que muchos músicos realizaron fue el siguiente:



Figura 206.- Ruta seguida muchos músicos de jazz



Figura 207.- Duke Ellington y su orquesta en el Cotton Club en 1935

En Kansas City destacó Count Basie por tres aspectos muy importantes; su gran virtuosismo individual, su gran expresividad y sus “head arrangements”. Su repertorio consistía en arreglos aprendidos de memoria, que eran ideados por los miembros de la banda. Por otra parte, cuando Armstrong se unió a la banda de Fletcher Henderson en Nueva York en 1924, descubrió que los músicos neoyorquinos, aunque técnicamente

eran superiores, con frecuencia tocaban en stacatto y sin la emoción de los blues. Armstrong, con sus solos dramáticos y explosivos en la banda de Henderson, tuvo una inmensa influencia al cambiar la manera de frasear en los solos, abriendo así nuevos caminos a la improvisación. Se puede afirmar que Louis Armstrong fue el principal responsable del cambio del énfasis del jazz de improvisación colectiva a solos individuales, lo cual ayudó a la creación del swing. Por tanto, cabe destacar su figura principalmente por las tres novedades que introduce en el jazz: pone al solista al frente de la orquesta, improvisa, no solo sobre la melodía, sino sobre los acordes de la melodía inicial e improvisa sin palabras, utilizando la voz como instrumento (técnica “Scat”).



Figura 208.- Louis Armstrong



Figura 209.- Louis Armstrong y los Hot Fives, 1925

En Harlem destacaron dos estilos pianísticos:

1.- el “Stride Piano”⁶⁶ de Teddy Wilson, muy influido por el ragtime. Era un estilo muy técnico y con unas improvisaciones muy extensas. Destaca la colaboración de Lionel Hampton al vibráfono con Teddy Wilson.

2.- el “Boggie woogie” de Art Tatum. Era un estilo que recogía la forma del blues y utilizaba unos bajos muy marcados. Era un estilo mucho más moderno que el “stride piano”.

Véase la figura 210 que resume la música en los años 20 de Kansas City y los estilos pianísticos del Harlem:

⁶⁶ “Stride” quiere decir “dar zancadas”, lo cuál define bastante bien este estilo, ya que en él la mano izquierda “salta” sobre las teclas del piano haciendo notas graves en los tiempos fuertes, a modo de bajo, y acordes en los tiempos débiles, a modo de acompañamiento, mientras que la mano derecha va realizando la melodía.



Figura 210.- Música en los años 20 de Kansas City y los estilos pianísticos del Harlem

En 1929 el jazz sufrirá una momentánea crisis debido a la caída de la bolsa de Wall Street, conocida como el Crack del 29.

Perfeccionamiento del vibráfono en los años 20

En 1920, Leedy fabricaba todo tipo de instrumentos de percusión, a excepción de platos, y obtuvo un beneficio de ventas de 250.000 dólares. U.G. Leedy fue un excelente empresario y supo contratar a los mejores directores para cada departamento con el fin de fabricar siempre unos instrumentos de percusión de una altísima calidad. Así, convenció a George H. Way para que abandonase su empresa de fabricación de instrumentos de percusión en Canadá y se trasladase a Indianápolis. George H. Way era percusionista, un vendedor con experiencia, ingeniero y artista. Muchas de sus contribuciones cambiaron la industria de la percusión para siempre.



Figura 211.- George H. Way

George H. Way creó una forma de promoción a través de una publicación titulada “Drum Leedy Themes” que incluía consejos prácticos de cómo tocar percusión, noticias, productos Leedy... Muchos de los conceptos y bocetos de Way fueron perfeccionados en el departamento de ingeniería de Leedy por el talentoso Cecil Strupe desde inicios de los años 1920 hasta mediados de 1930. En 1937 decidirá unirse a William F. Ludwig y William F. Ludwig II, cuando fundó la empresa WFL. En 1921, Hermann Winterhoff introdujo unos ventiladores oscilantes impulsados por un motor eléctrico y dos correas de transmisión dentro de los tubos de las marimbas de acero con las que empezó a experimentar en 1916. La rotación de los ventiladores al abrir y cerrar la cámara de resonancia creaba el deseado efecto de vibrato que se asemejaba a la voz. Véase el detalle de estos ventiladores en la figura 212:



Figura 212.- Ventiladores oscilantes introducidos por Hermann Winterhoff en 1921

Este instrumento fue comercializado por George H. Way con el nombre de “vibraphone” en una producción limitada de alrededor de 25 instrumentos desde 1924 a 1929. Véase la figura 213 del primer vibráfono comercializado del que cabe destacar que no tenía pedal.



Figura 213.- Primer vibráfono comercializado por la casa Leedy. Sin pedal

Este instrumento no tenía aún ningún mecanismo de amortiguación. Tenía una tesitura de tres octavas, igual que el actual, y estaba compuesto por láminas de acero de ¼ de pulgada de espesor. La lámina de sonido más grave tenía las siguientes

dimensiones $2 \frac{1}{4} \times 12 \frac{15}{16}$ pulgadas, y la lámina más aguda $1/2 \times 9 \frac{3}{4}$ pulgadas. El motor tenía un simple interruptor de encendido y apagado y una palanca para ajustar la velocidad de rotación de los ventiladores, igual que el vibráfono actual. En principio, este instrumento posee el número de patente 1632757, pero no tiene número de modelo. Más tarde se comercializará como número de modelo 42 A. Sirva de curiosidad que en 1929, en el catálogo de precios de la empresa Leedy, figuraba un vibráfono de tres octavas con un precio de 250 dólares.

Otro instrumento, parecido al vibráfono y que fue creado casi al mismo tiempo, fue el llamado *Harpaphone*, también comercializado por Leedy. Este instrumento era similar a una lira pero una octava inferior, las láminas eran de aluminio o níquel y, en ocasiones, era utilizado en algunas grabaciones en sustitución del xilofón debido a su mayor resonancia. Tenía una tesitura de dos octavas y media. Véase la figura 214:



Figura 214.- Harpaphone, comercializado por Leedy

El harpaphone tenía láminas de $1 \frac{1}{2}'' \times \frac{1}{4}''$ y resonadores debajo de cada una de las láminas. El resultado de todo lo anterior fue que el harpaphone producía un tremendo sonido de gran volumen. Una versión reducida del harpaphone era un “harpaphone portátil” como podemos ver en la figura 215:



Figura 215.- Harpaphone portátil

Este instrumento fue la respuesta comercial de Leedy al “songbells” de Deagan. Posteriormente, en la década de los años 30, podremos apreciar un modelo de harpaphone “perfeccionado”, tal y como se describe en el siguiente catálogo de Leedy:

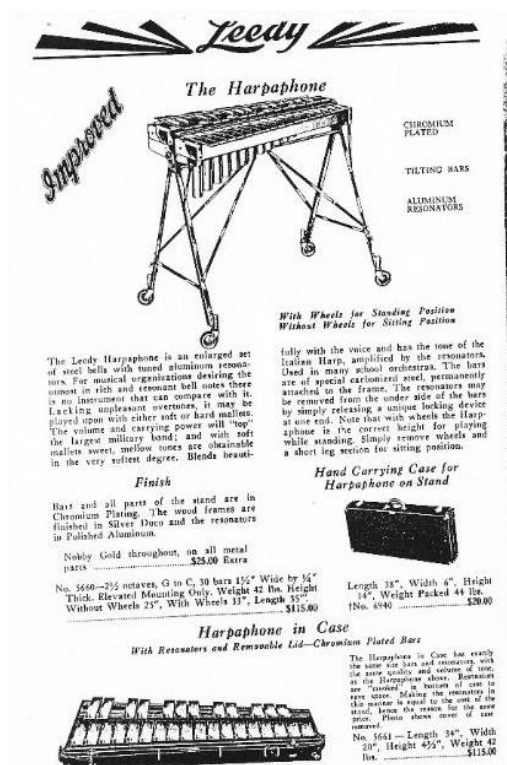


Figura 216.-

Catálogo de Leedy de los años 30 en el que se describe un Harpaphone perfeccionado

En 1929 UG Leedy empezó a tener graves problemas de salud y, al no tener herederos, vendió Leedy a la empresa Conn. Tras esto, Conn adquirió también la empresa Ludwig. Conn trasladó las dos empresas a Elkhart, donde ambas líneas de los tambores se produjeron en el mismo edificio. George Way y la mayoría del personal ejecutivo de Leedy se trasladó a Elkhart y siguió la evolución de su producto sin grandes cambios con el nombre de Leedy Drum como una división Conn. William F. Ludwig también se trasladó a Elkhart, pero tras un breve periodo decidió regresar a Chicago y fundó su propia compañía, WFL, en 1937. En 1927 William “Billy” Gladstone⁶⁷ inventó el pedal de amortiguación mientras estaba tocando el vibráfono en el Capitol Theatre de New York. En 1951 Leedy y Ludwig se fusionaron

⁶⁷ William “Billy” Gladstone nació en Rumania el 15 de diciembre de 1893 y falleció en octubre de 1961. (Véase anexo VII.7)

En 1928 la empresa de Chicago de John Calhoun Deagan⁶⁸ desarrolló un instrumento denominado “Vibraharp”, que supuso la competencia al “vibraphone” de Leedy.



Figura 217.- William “Billy” Gladstone



Figura 218.- John Calhoun Deagan

Es posible que este instrumento derivase, como en el caso de Leedy, de las experimentaciones con marimbas de acero. Véase las figuras 219 y 220:



Figura 219.-
Prototipo de marimba de acero 4643 de Deagan



Figura 220.- Marimba de acero Deagan

Estas marimbas de acero tenían la posibilidad de plegar sus tubos de la siguiente manera:

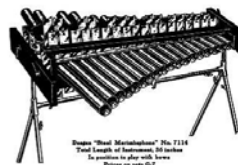


Figura 221.- Marimba de acero 4643 de Deagan con los tubos plegados

No obstante, el vibraharp de Deagan, que fue desarrollado por el jefe ingeniero Henry J. Schluter, fue concebido como el diseño de un instrumento de láminas

⁶⁸ La empresa Deagan fabricaba instrumentos de percusión de láminas y según algunas fuentes ya había experimentado con marimbas de acero años antes.

totalmente nuevo y no como una modificación de un diseño ya existente.



Figura 222.- Fábrica Deagan

El nuevo instrumento fue llamado “Modelo 145” y ya poseía todas las propiedades de un vibraharp plenamente desarrollado. Por eso, las características básicas de este modelo se han mantenido sin cambios desde 1928; las modificaciones han sido principalmente del tamaño y peso. Por ejemplo, se construyeron modelos más pequeños que eran fáciles de transportar. El vibraharp poseía dos novedades respecto al vibraphone de Leedy: un pedal patentado, aunque basado en la innovación de William “Billy” Gladstone, y láminas de aluminio de 1’2 cm de espesor.



Figura 223.- Vibraharp Deagan Modelo 145

Debido a la competencia del Vibraharp Deagan, el Vibráfono Leedy fue totalmente reestructurado con barras de aluminio y pedal adjunto en 1929. El instrumento llamado en un principio *Vibraharp* por la firma Deagan pasó a ser llamado *Vibraphone* por George Hamilton Green.

Si nos fijamos en un mapa estadounidense, las tres empresas en las que nació y se perfeccionó el vibráfono estaban situadas en lugares próximos; Conn en Elkhart, Leedy en Indianápolis y Deagan en Chicago. Además esta es precisamente la zona donde se desplazaron la mayor parte de los músicos de jazz del momento.

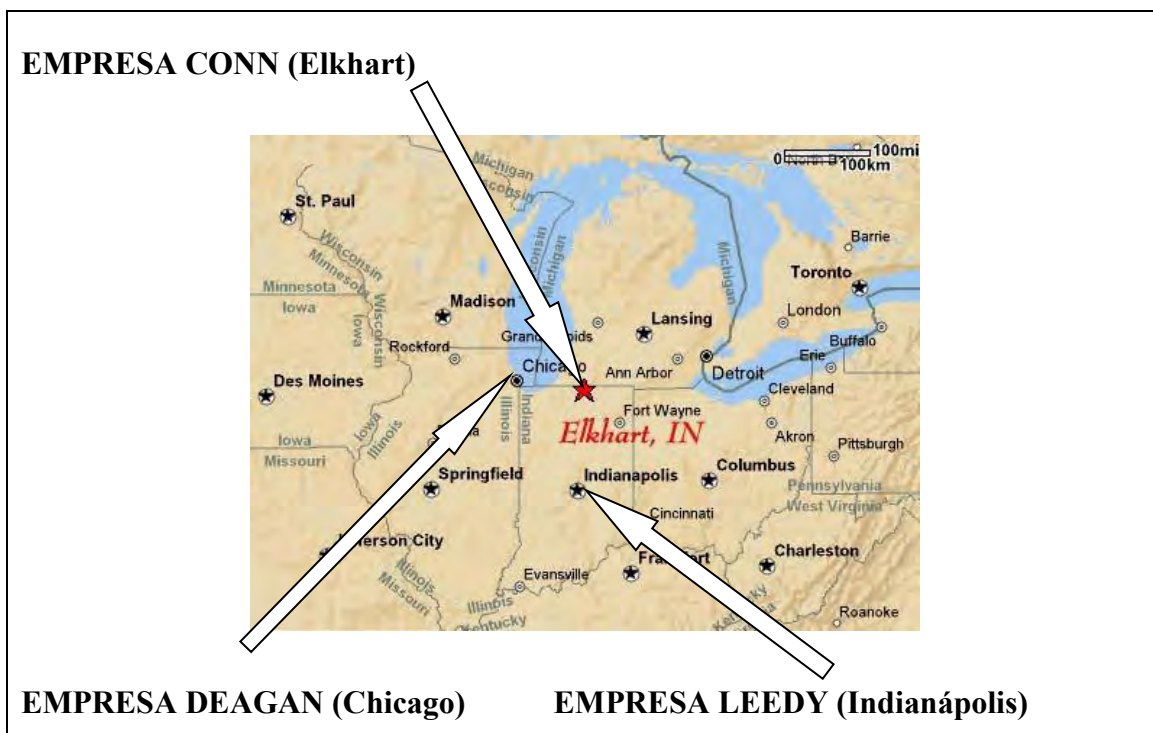


Figura 224.- Situación geográfica de las tres empresas en las que nació y se perfeccionó el vibráfono

El vibráfono fue originalmente un instrumento propiedad de la Warner Bros Studios de Hollywood. Por este motivo fue usado en una de las pistas de sonido de la primera película de dibujos animados. De ahí que en Estados Unidos se llame al vibráfono de estas dos maneras: “vibraphone” y “vibraharp”, aunque en la actualidad se ha generalizado la palabra “vibes”, posiblemente por su mayor brevedad.

Por tanto, podemos afirmar que el vibráfono no es que proceda del metalofón, aunque tras su invención se relacione con éste por sus flagrantes analogías en cuanto a sus láminas de metal, sino que deriva más bien de la experimentación de unos

fabricantes que probaron hacer una “marimba de acero”.

Por todo lo expuesto anteriormente, podemos concluir que el vibráfono fue inventado, en 1916, por Herman Winterhoff, perteneciente a la fábrica de instrumentos de percusión Leedy, en Estados Unidos. Éste construyó una especie de marimba, pero con láminas de acero y con todas las características que definen al vibráfono (tubos resonadores, motor y vibrato) a excepción del pedal, que fue introducido posteriormente por el principal competidor de Leedy, Deagan. El vibráfono fue uno de los últimos instrumentos de una larga serie de instrumentos de “variedad” como glockenspiels de cristal y marimbas de acero. La idea original era dar a éste último la posibilidad de generar un trémolo similar al de la voz humana.

El vibráfono en las orquestas de baile de los años 20

El nuevo instrumento se hizo muy popular en poco tiempo gracias a vibrafonistas que eran líderes de distintas bandas y percusionistas que lo utilizarán cada vez más como la principal voz en sus grupos. De hecho, a mediados de los años 20 el vibráfono ya era parte integral de la orquesta de baile. A partir de estas orquestas de baile el vibráfono se introduce en el jazz, donde alcanzó su mayor esplendor, debido a su sonido cálido y su gran capacidad de expresión. Desde los Estados Unidos, pasó al París bohemio, desde donde se extendió por toda Europa. Posteriormente, cuando su implantación estuvo consolidada en el jazz, también se introdujo en la orquesta sinfónica.

Su uso comenzó con acordes de acompañamiento interpretados a dos baquetas por músicos no muy destacados. No obstante, pronto surgieron vibrafonistas realmente interesantes procedentes de otros instrumentos. Entre los primeros intérpretes de este instrumento podemos citar a William "Billy" Gladstone, Louis Frank Chiha “Signor Friscoe”, The Green Brothers (George Hamilton Green y Joe Green), Murray Spivack⁶⁹, Evan Tyree Glenn, William Dorn y George Marsh.

Veamos a continuación algunas imágenes de estos primeros vibrafonistas:

⁶⁹ Murray Spivack nació en Nueva York en 1903 y murió en 1994. Era batería profesional y técnico de sonido. Su temprana carrera en Nueva York incluye actuaciones con las orquestas de NBC, CBS y Capitol Theatre. Abrió un estudio de percusión con Carl Glassman en el Teatro Gaiety.



Figura 225.-
Joe Green, George Hamilton Green



Figura 226.- The Green
Brothers Novelty Band



Figura 227.- George Marsh



Figura 228.- Evan Tyree Glenn
(1912, Texas – 1974, New Jersey)



Figura 229.- William Dorn



Figura 230.- Murray Spivack



Figura 231.- The All Star Trio: George Hamilton Green, F. Wheeler Wadsworth & Victor Arden

III.2.4.- El jazz en los años 30. La era del swing y las big bands.

Según Joachim Berendt: “Las bandas iniciales de la Era del Swing empezaron a tocar a principios de los 20’s, y se considera que el principal creador del formato de las grandes bandas fue el líder y arreglista Fletcher Henderson, quien aumentó el número de integrantes de su combo (pequeño conjunto) para formar una orquesta en 1923. Al establecer secciones de trompetas, trombones, saxofones y una sección rítmica, Henderson y otros arreglistas fueron capaces de producir orquestaciones que

poseían una gran diversidad de color, rango, textura y fuerza. (...)”⁷⁰. En estos momentos, Duke Ellington decidió aumentar la plantilla de sus formaciones para poder tocar en locales destinados a la diversión y el baile. Las primeras grabaciones de Ellington y Henderson, que tuvieron lugar en 1926, se hicieron mundialmente famosas gracias a la radio.

En la década de 1930 alcanzaron una gran popularidad en los salones de baile big bands como las de Teddy Wilson, Benny Carter, Count Basie, Tommy Dorsey o Glenn Miller. Estas agrupaciones convirtieron al swing en la música más popular de esta década. En 1935 el clarinetista y director de orquesta blanco Benny Goodman se hizo famoso e influyó decisivamente sobre una nueva generación a la que lo que le interesaba era hacer lo que fuera para ignorar la Depresión y pasarlo bien bailando con orquestas de swing. El período de 1935 a 1946 se conoce como la era de las Big Bands, que dominaron los rankings de la música popular. También en la misma década, el jazz fue una parte importante de la música popular, no sólo una influencia como lo había sido anteriormente. Glenn Miller y Artie Shaw vendieron millones de discos y Benny Goodman, Count Basie y Duke Ellington eran nombres reconocidos por el público en general. En esta década la capital del jazz se trasladará definitivamente a New York.



Figura 232.- Duke Ellington y su orquesta en el Cotton Club en 1935

La característica musical más importante del jazz de los años 30 será que aparece claramente el ritmo de swing, que utiliza un compás de cuatro tiempos, para poder bailar, frente al compás de dos tiempos utilizado en New Orleans y Chicago). Véase el siguiente ejemplo:

⁷⁰ BERENDT, Joachim: *El Jazz. Nueva Orleans al Jazz-Rock*, México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994. Pág 42



Figura 233.- Ritmo de swing empleado en New York

No obstante, este ritmo no se interpreta literalmente. Por eso véanse a continuación las cuatro maneras más comunes de escribir el ritmo de swing en el plato de la batería:

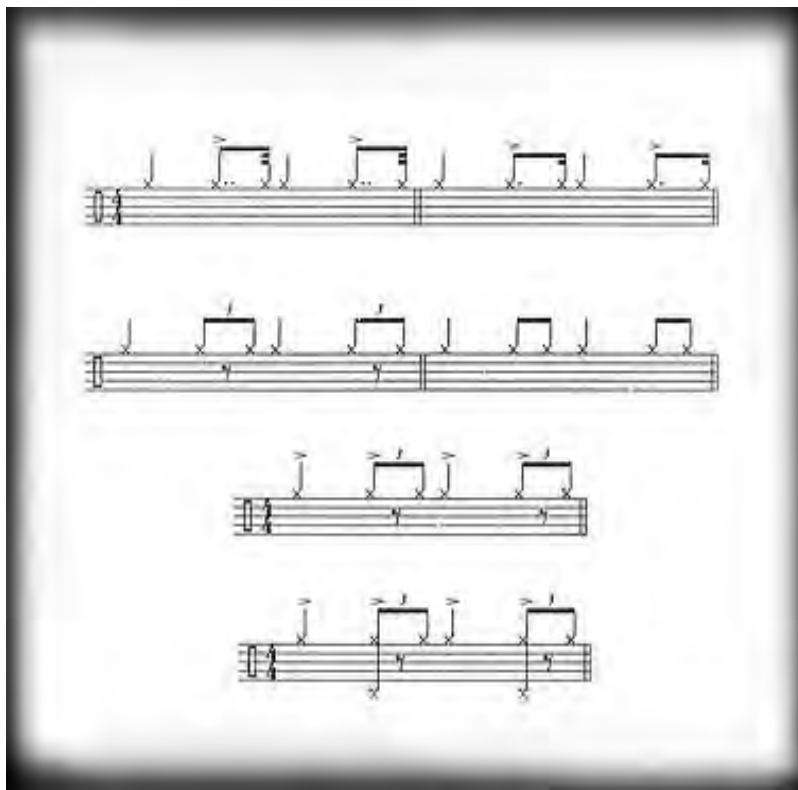


Figura 234.- Las cuatro maneras más comunes de escribir el ritmo de swing en el plato de la batería

Además, otras características son que aparecen los “riffs” con estructuras melódicas más cortas (tipo pregunta-respuesta), que las partituras se escriben íntegramente, que los solistas son muy virtuosos y que se gana en orquestación en detrimento de la espontaneidad y la improvisación.

Destacan músicos como los recogidos en la tabla 11:

MÚSICOS DE “SWING”	
Saxofón Tenor	Lester Young, Coleman Hawkins
Cantantes	Ella Fitzgerald, Billie Holiday
Piano	Duke Ellington, Count Basie
Guitarra	Charlie Christian
Vibráfono	Lionel Hampton
Trombón	Glen Miller
Clarinete	Benny Goodman
Batería	Buddy Rich

Tabla 11.- Músicos de Swing

Según el blog www.elblogdelbateria10.blogspot.com: “*Buddy Rich (Nueva York, 30 de septiembre de 1917 – Los Ángeles, 2 de abril de 1987), batería estadounidense de jazz representante del swing, bop y, en general, del jazz de las big bands. Se trata de uno de los músicos más prestigiosos en el ámbito de la batería jazzística, reconocido por su técnica, rapidez y habilidad en los solos. (...)*”⁷¹.

El vibráfono en los años 30

El vibráfono sufrió una serie de innovaciones técnicas en los materiales utilizados en la fabricación de las láminas. Las láminas de acero de los primeros vibráfonos fueron sustituidas por las láminas de aluminio a finales de los años 20 y éstas, a su vez, fueron sustituidas por distintas combinaciones de aluminio y níquel durante los años 30 y 40, dependiendo de las distintas empresas. Véase a continuación un esquema resumen de lo explicado anteriormente:

⁷¹ <http://elblogdelbateria10.blogspot.com.es/2015/06/8-buddy-rich.html>, 16-9-2014



Figura 235.-

Materiales utilizados en la fabricación de las láminas del vibráfono desde su origen hasta los años 40

En los años 30 cabe destacar la aparición de cuatro vibrafonistas por encima de todos los demás. Nos referimos a Adrian Rollini, Reg Kehoe y sus Marimba Queens, Lionel Hampton y Red Norvo.

Adrian Rollini

Podemos destacar como primera figura del vibráfono al multiinstrumentista y creador de instrumentos Adrian Rollini (1904-1956), del que Ted Gioia comenta lo siguiente: “(...) también fue uno de los primeros usuarios del xilófono, la marimba y el vibráfono en el jazz: también tocaba el piano y era un batería soberbio aunque subestimado. Este caprichoso repertorio instrumental a menudo distraído a los comentaristas respecto a las principales virtudes de Rollini como instrumentista: su seguro sentido rítmico, sus profundas y despejadas líneas improvisatorias y la alegre energía de sus solos.(...) En los años treinta Rollini continuó puliendo su estilo con el saxofón (...) Pero sus intervenciones en este periodo tendieron a centrarse cada vez más en el vibráfono, en el cuál, a pesar de su sonido melodioso y su suave fraseo , raramente se acercaba al brío de su saxofón”⁷².

Adrian Rollini, fue un músico de excepcional precocidad y talento, ya que a los cuatro años actuaba en público como pianista, interpretando obras de Chopin, y a los

⁷² GIOIA, Ted: *La historia del jazz*, Madrid, Editorial Turner, 1997. Pág. 114

catorce dirigía su primera orquesta. A principios de los años veinte entró a formar parte de los “California Ramblers” que necesitaban un saxo bajo, instrumento que aprendió a tocar en solo un mes y que introdujo y adoptó en el jazz. En 1927 viajó por primera vez a Europa y, en Inglaterra, estuvo con la formación de Fred Elizalde hasta 1929. De vuelta a New York, se unió a la orquesta de Bert Lown donde estuvo un periodo de seis años, entre 1927 y 1933. Dejó el saxo bajo y empezó a tocar en sus actuaciones el vibráfono. En 1935, formó un trío para actuar en el Hotel President de New York, al que denominó “Adrian's Tap Room” y donde tocaba el vibráfono, el piano y la batería. Durante los años cuarenta se dedicó a actuar en pequeños grupos y en locales igualmente pequeños, y fue en 1950 cuando se trasladó a Florida contratado por el “Driffwood Lodge”, un club local. En Florida incrementó su actividad musical, tocando en varios clubes de Miami o en Hoteles como el “Eden Rock Hotel”. Éste fue su último contrato ya que falleció el 15 de mayo de 1956 a causa de una afección hepática con complicaciones pulmonares. Adrian Rollini, tiene en el jazz un sitio de honor porque, además de ser un instrumentista excelentemente versátil, llegó a tocar determinados instrumentos creados por el mismo, el músico que introdujo el saxo bajo en el jazz y adoptarlo como su primer instrumento.

Lionel Hampton

Podemos afirmar con rotundidad que la verdadera revolución del vibráfono se produjo en los años treinta, al comienzo de la era del *Swing*, con la llegada de los dos grandes innovadores del instrumento; Lionel Hampton (1908-2002) y Red Norvo (1908 - 1999), que destacarán por encima de los demás vibrafonistas del momento por sus aportaciones. Cada uno provenía de un instrumento diferente al vibráfono; Red Norvo tocaba el xilofón y Lionel Hampton la batería y el piano.

Hampton nació el 20 de abril de 1908 en Louisville (Kentucky). Pronto se traslada con su madre a Wisconsin y de aquí, en 1916, se traslada a Chicago, donde creció en la década de 1920, cuando la ciudad era la capital mundial del jazz y acogía a la primera gran generación de maestros. Él mismo tuvo la oportunidad de escuchar en directo a King Oliver, Louis Armstrong, Bessie Smith y Earl Hines. Trabajó en su juventud como batería, hecho que marcaría toda su carrera posterior. Ha sido el primer virtuoso del vibráfono, pues de hecho fue él quien lo introdujo en el mundo del jazz. Se trataba, además, de un extraordinario músico en directo que ha liderado importantes

bandas, capaz de tocar el piano a gran velocidad con dos dedos y marcar el ritmo con la batería, con lo que conseguía hacer que su público quedara entusiasmado con sus actuaciones. Sirva como anécdota que Hampton medía el resultado de sus actuaciones por el número de policías que acudían a poner orden. Por otro lado, su trabajo como improvisador de jazz era bastante serio, racional y delicado, pues una vez que se quedaba ensimismado en sus solos sin acompañamiento, se convertía en una persona distinta, completamente absorto en su música y ausente durante el tiempo que duraba.

Según Dave Nelly: *“Fue educado en un colegio católico, en el que una monja, la hermana Petra, le enseñó a tocar la batería, lo que le sirvió para formar su primer grupo cuando aún era adolescente bajo el patrocinio del periódico Chicago Defender, pues lo formaban varios de sus repartidores callejeros”*⁷³. Después de estos acontecimientos, recibirá lecciones de xilofón de Jimmy Bertrand, ex - percusionista de Erskine Tate. Tras esta breve formación, pronto se integra en diversas bandas de jazz como batería, comenzando a tocar en tuburbios y antros de baja categoría, lo que le sirvió para ganar experiencia en el escenario. A los 18 años se trasladó a Los Ángeles para unirse a los Quality Serenaders de Paul Howard, con la que hizo su debut discográfico y con la que en 1928 va de gira a California. Allí decide abandonar la formación de Paul Howard para formar parte del grupo Les Hite, con quien actuará como telonero de la orquesta de Louis Armstrong en Los Ángeles. Después de verlo, Louis Armstrong lo reclamó como batería para realizar algunas grabaciones. En 1930 Lionel Hampton se encontraba tocando la batería en una sesión de grabación con Louis Armstrong en los estudios NBC de Los Ángeles y, de repente, Louis Armstrong descubrió un vibráfono en los estudios y le preguntó a Hampton si podría tocarlo. Hampton, que sabía tocar el xilófono, aceptó el reto.

Utilizó sus dos técnicas, es decir, el desarrollo mecánico en la batería⁷⁴ y conocimiento del teclado, gracias al piano, para realizar sus primeras experimentaciones con el vibráfono durante los años treinta, pero pocos directores de orquesta querían su sonido poco ortodoxo, no obstante Louis Armstrong le aconsejó que cambiase la batería

⁷³ GELLY, Dave: Grandes mitos del jazz, una historia en imágenes 1900 - 2000, Madrid, Editorial LIBSA, 2004. Pág. 75

⁷⁴ Por influencia de la técnica que utilizaba al tocar la batería, Lionel Hampton toca el vibráfono cogiendo las baquetas con el dedo índice mirando hacia arriba, lo cuál hoy en día es del todo incorrecto dentro de los ámbitos académicos.

por el vibráfono. De esta manera en 1930 grabará el primer sólo de vibráfono en el tema “Memories of you” (V.S.O.P., Very Special Old Phonography, Vols. 7 y 8) durante una sesión con Armstrong. Posteriormente, destacará por su vitalidad y fuerza en los solos, que ni por un momento pierden energía, aunque tenga que escuchar tras de sí una big-band. Esto le sirvió para recibir el apodo de “el huracán del swing”. En 1936 Benny Goodman lo escuchó y lo invitó a unirse a Gene Krupa (batería) y Teddy Wilson (piano), transformando su trío en cuarteto. Muy pronto empezó también a grabar en solitario con la discográfica Victor Records, que le permitió tocar lo que quisiera con los músicos que le apeteciera. El resultado fue *Lionel Hampton y su orquesta* (1937-1940), colección de 90 temas que son auténticos clásicos de la era del swing tocados de manera relajada e informal, en los que Hampton toca el vibráfono, la batería, el piano e incluso canta junto a algunos de los solistas más grandes de la época, como Ellington, Basie, Goodman, Kirk, Calloway, Nat Cole, Benny Carter, Coleman Hawkins y John Kirby.

En 1940, tras dejar a Benny Goodman, formó su propia big band con un carácter agresivo que anticipaba lo que una década después sería el rhythm and blues. La banda contaba con una serie de saxofonistas tenores, Illinois Jaquet, Arnett Cobb y Eddie Chamblee, que se especializó en los solos más frenéticos. Con esta big band grabó la versión definitiva de “Flying Home”⁷⁵ en 1942, con el saxo tenor Illinois Jacques. Su banda, con diferentes formaciones se mantuvo durante varias décadas, haciendo actuaciones en festivales de jazz y clubs de jazz de todo el mundo. Su orquesta tiene el record de ser la que más tiempo ha permanecido en activo de la historia del jazz.

En 1943 Hampton descubrió a una joven cantante llamada Ruth Jones y la rebautizó como Dinah Washington para lanzarla al estrellato. Continuó dirigiendo bandas y fue de gira por todo el mundo has bien entrados los años noventa. Lionel Hampton murió de un paro cardíaco en New York el 31 de agosto de 2002, y está enterrado en el cementerio de Woodlawn, Bronx, Nueva York. Moría el más grande vibrafonista de swing de todos los tiempos.

⁷⁵ Lionel Hampton solía cerrar sus actuaciones con este tema, de manera que nada más comenzar lo músicos abandonan el escenario para pasear por el patio de butacas sin dejar de tocar. Al mismo tiempo, Hampon va golpeando con sus baquetas sobre el suelo, las butacas las paredes. Tras esto, el grupo sube al escenario y termina la actuación de manera espectacular.

Red Norvo

Red Norvo nació en Beardstown el 31 de marzo de 1908 y murió en Santa Mónica, 6 de abril de 1999. Se unió a la orquesta de Paul Whiteman a comienzos de los años treinta (donde conoció y se casó con Mildred Bailey). Grabó temas muy exitosos que le confirieron fama de virtuoso e imaginativo; en dos de ellos (“Dance of the Octopus” y “In a Mist”) tuvo de acompañante al clarinete bajo de Benny Goodman. Lideró luego su propia orquesta entre 1936 y 1944, contando con el arreglista Eddie Sauter. En 1943 empezó a tocar el vibráfono y, aunque no alcanzó las cotas de popularidad de otros maestros como Lionel Hampton, su presencia en el mundo del jazz fue constante tanto como músico como líder de pequeñas orquestas.

Desde 1943 y 1944 trabajó con varios grupos en los más diversos lugares (principalmente en Nueva York). En 1943, cambió finalmente del xilófono al vibráfono. Con este último instrumento el estilo básico de Norvo se hizo incluso más evidente: poco o ningún vibrato, sutil swing y técnica veloz (lograda manteniendo las baquetas cerca de las láminas del instrumento). En 1944 disolvió el sexteto que dirigía para pasar al grupo de Benny Goodman (Benny Goodman, 1945) y en junio de 1945, cuando todavía se encontraba con Goodman, dirigió un conjunto de nueve instrumentos en un concierto especial en Nueva York, durante el que Norvo actuó con xilófono y vibráfono.

En 1946 pasó al grupo de Woody Herman y, aunque el estilo middle jazz pudiera haber parecido anacrónico, sus solos tenían frescura y no estaban fuera de lugar. Se trasladó a California con su segunda mujer, Eva Rogers, trabajando por libre y con grupos propios hasta su vuelta a Nueva York en 1949 con un sexteto. Este se disolvió en 1950, para formar Norvo un trío de vibráfono-guitarra-bajo, con Tal Farlow y Charles Mingus, siendo sustituidos posteriormente por Jimmy Raney y Red Mitchell.

Norvo miró con gran simpatía el movimiento bebop. En 1945, por ejemplo, dirigió un sexteto de estrellas (incluyendo a Charlie Parker y Dizzy Gillespie) durante una sesión de grabación de bebop. A lo largo de años posteriores, actuó a menudo junto a jóvenes músicos de tipo bop (por ejemplo Gerry Mulligan), y durante la década de los 1950 sus combos tendieron a reflejar gran parte del sonido cool de la Costa Oeste.

Relizará la primera gira por el extranjero en 1954 con el grupo del Jazz Club USA, y posteriormente por Australia en 1956. El Red Norvo Quintet fue incorporado por Benny Goodman a su grupo de diez instrumentistas que recorrió Europa en 1959. Dos años después también actuó con Goodman. Posteriormente ha trabajado por regla general en California (a menudo en grupos que acompañaban a Frank Sinatra). Durante los últimos 20 años realizó pocas grabaciones que puedan considerarse importantes aunque algunas, como las de los años 1954 y 1957, contienen música de excelente calidad, y especialmente la última de las sesiones señaladas, que cuenta con la presencia de Ben Webster y Harry Edison. Las interpretaciones de Norvo durante una gira realizada por Europa en 1969 como miembro de los Newport All Stars nos han sido transmitidas en Tribute To Duke, así como también conservamos su intervención en el concierto de 1970 en la Universidad de Pasadera.

Red Norvo, a diferencia de Hampton, obtiene sus mejores momentos dentro de los pequeños grupos en una concepción más camerística. Su musicalidad (sobre todo interpretando Swing y Ragtime) era de tal asombro que influyó definitivamente en la consagración del Vibráfono como instrumento solista.

Reg Kehoe y sus “Marimba Queens”

Reg Kehoe y sus Marimba Queens fue un grupo musical de marimba en activo desde 1938 hasta 1955.

El legado perdurable de Reg Kehoe y su Marimba Queens se encuentra en “A Study In Brown”, una película de dos minutos en blanco y negro rodada a principios de 1940. Esta es la única grabación conocida del grupo.

Las marimbas eran tocadas por Grace Bailey, Fern Marie, Joyce Shaw, Ruth Hauser, Madee Greer y Weiser Polly, quienes realizaron giras por toda la costa este y el medio oeste, viajando en autobús. La banda tocó su último contrato en el Hotel Bedford Springs, Bedford (Pennsylvania) en 1962.

Reg Kehoe y sus Marimba Queens hicieron grabaciones adicionales en los años 1940. Hay dieciocho discos de música y dos grabaciones de entrevistas en vivo con Reg y algunos de los miembros de la banda.



Figura 236.- Adrián Rollini



Figura 237.- Reg Kehoe y sus Marimba Queens



Figura 238.-

Cartel publicitario de Red Norvo para la empresa Deagan



Figura 239.- Lionel Hampton

III.2.5.- El jazz en los años 40. El be-bop y origen del jazz latino.

El be-bop, también llamado re-bop, hot-jazz o bop, surgió como consecuencia de la evolución continua del jazz. Pero, esta evolución se produjo más rápida que la preparación del público para escuchar la nueva música. Por tanto, fue inevitable que el jazz avanzara más rápidamente que las preferencias del público en cuanto a música popular.

Una huelga de grabación entre los años 1942 y 1944, un impuesto prohibitivo a los espectáculos, el cual hizo cerrar a muchos de los salones de baile, y la creciente acogida del público a los cantantes populares, condenaron a las big-bands a su extinción. Al mismo tiempo, la eliminación de las pistas de baile en muchos de los clubes convirtió al jazz en una música estrictamente para ser escuchada. Al ser elevada a nivel de música de arte, el jazz se aisló del mundo de la música popular y su público disminuyó drásticamente, mientras otros estilos más simples se creaban para llenar el vacío. Sin embargo, la decaída comercial no frenó el crecimiento artístico del jazz. El be-bop, inicialmente considerado un estilo revolucionario (la huelga de grabaciones no les permitió a muchos conocer su gradual crecimiento), se transformó en la parte más importante de la corriente del jazz en la década de los años 40.

Por otra parte, al terminar la II Guerra Mundial (1939-1945) hubo una reacción de los músicos contra el jazz orquestal de las big bands, debido a diversas causas: siempre se solía tocar el mismo repertorio, los grandes solistas se habían cansado de seguir las normas del leader de la orquesta, el trabajo del músico de big band se había vuelto cada vez más monótono y mecanizado y, dado que la finalidad de la música de las big bands era música para bailar y música comercial, en ella cabían pocas improvisaciones y estaban muy acotadas.

Al principio de los años 40 muchos de los jóvenes músicos quisieron ir más allá de la música de swing y desarrollar sus propios conceptos. El saxofonista Charlie Parker y el trompetista Dizzy Gillespie fueron los fundadores principales de un nuevo estilo llamado be-bop o bop, pero no fueron los únicos, ya que docenas de otros músicos se les unieron.



Figura 240.- Charlie Parker y Dizzy Gillespie

Si a todo esto sumamos la crisis económica de posguerra que obligó a reducir el número de músicos de las bandas, para ahorrar dinero en sueldos, los cambios de los gustos y la aparición de músicos más libres y más autónomos, podremos entender mejor la música que se va a producir a partir de este momento.

Las características del be-bop las podemos resumir en las siguientes:

- El tema se introducía rápidamente para luego iniciar las improvisaciones con frases se hicieron más largas y complejas.
- El ritmo se hizo mucho más complejo, perdió la regularidad anterior y esto hizo que la música que se tocaba era cada vez menos apta para bailar.

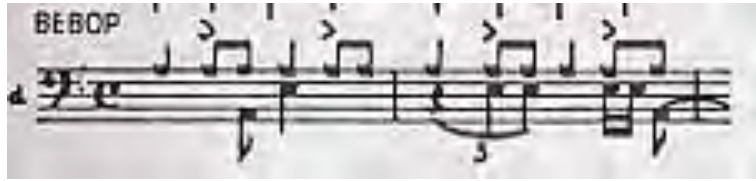


Figura 241.- Ritmo de Be-bop

- Las melodías eran más cromáticas y con predominio del intervalo de 5ª disminuida descendente.

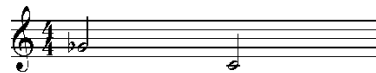


Figura 242.- intervalo de 5ª disminuida descendente

- Aparece una gama emocional más amplia y se impone el cifrado como base para la improvisación y recursos como los arpeggios, notas de paso, floreos.
- La armonía se hizo mucho más complicada, con una mayor utilización de sustituciones armónicas⁷⁶ y la aparición de una mayor variedad de armonías de paso, lo que produjo la proliferación de acordes disminuidos y la utilización de escalas de tono y semitono y de semitono tono.



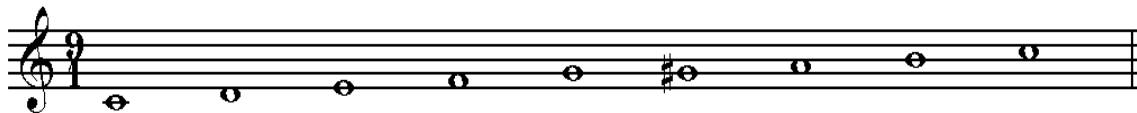
- Utilización de tempos más rápidos, lo que provocará la aparición de la escala “bopper”⁷⁷ de ocho notas para cuadrar las improvisaciones en los

⁷⁶ El I grado se podrá sustituir por el III o el VI, el IV grado se podrá sustituir por II o el VI, y el V por el VII.

⁷⁷ Esta escala permite una baquetación o sticking L R L R L R L R, es decir, que al tocarla con el vibráfono empiezas y terminas con la misma mano y esto te da mucha rapidez.

compases y poder tocar más rápido. Esta escala será muy utilizada por el saxofonista Charlie Parker.

ESCALA BOPPER



Todas estas características desembocarán en una música no apta para el baile, como ya hemos explicado anteriormente, una música más dura realizada “exprofeso” para escuchar con atención.

Véase el siguiente ejemplo del primer coro de improvisación que Charlie Parker toca en su tema “Anthropology”:

Chorus 1
Charlie Parker
Style: swing
Anthropology
Charlie Parker

The image displays the first chorus of the jazz standard "Anthropology" by Charlie Parker. The score is written in 4/4 time and G major. It consists of 32 measures. The melody is written in treble clef, and the chord changes are indicated above the staff. The chords are: BbM7 (1), G7 (2), Cm7 (3), F7 (4), Dm7 (5), G7 (6), Cm7 (7), F7 (8), BbM7 (9), Eb (10), Ebm6 (11), Dm7 (12), G7 (13), Cm7 (14), F7 (15), Bb7 (16), Eb (17), Ebm6 (18), Dm7 (19), G7 (20), C7 (21), F7 (22), Dm7 (23), G7 (24), BbM7 (25), G7 (26), Cm7 (27), F7 (28), Dm7 (29), G7 (30), Cm7 (31), F7 (32), BbM7 (33).

Figura 243.- “Anthropology” de Charlie Parker (primer coro de improvisación)

Según Joachim Berendt: *“El lenguaje jazzístico cambió drásticamente con el surgimiento del Bebop a inicios de los 40’s en Nueva York. Un grupo de músicos jóvenes e innovadores, entre los que figuraban Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Max Roach, Kenny Clarke, Bud Powell y Thelonious Monk, concibieron el bebop como un intento provocador de hacer música nueva y desafiante. El bebop era una música avanzada que requería virtuosismo técnico y un sofisticado conocimiento de la armonía, y los jazzistas jóvenes asumieron y popularizaron rápidamente el nuevo lenguaje. Los compositores escribían melodías rápidas y zigzagueantes con complejos cambios de acordes. Los solistas incorporaron tonos y escalas disonantes en sus improvisaciones, lo que creó sonidos exóticos y lúcidos, rebosantes de ritmos sincopados y acentos rítmicos sin precedente. El bebop se caracterizó por tener un formato de conjunto pequeño; los cuartetos y los quintetos resultaron ser ideales por razones económicas y artísticas. La música floreció en los bares de las ciudades, donde las audiencias iban a escuchar atentamente a solistas innovadores en lugar de ir a bailar sus éxitos preferidos. Los músicos de bebop elevaron el jazz a la categoría de una forma artística que satisfacía no sólo a los sentidos sino también al intelecto.”*⁷⁸

Ejemplos de músicos de este momento son los que aparecen a continuación en la tabla 12:

MÚSICOS DE BE-BOP	
Saxofón	Charlie Parker, Dexter Gordon, Lucky Thompson, Sonny Stitt, Sonny Rollins
Trompeta	Miles Davis, Dizzi Gillespie, Fats Navarro
Vibráfono	Milt Jackson
Piano	Thelenious Monk, Bud Powell
Batería	Max Roach, Kenny Clarke
Voz	Sarah Vaugan
Trombón	J.J. Johnson, Jimmy Cleveland

Tabla 12.- Músicos de Be-bop

⁷⁸ BERENDT, Joachim. *Op. Cit.* Pág. 142

El jazz latino

Según Fernando Trueba en los comentarios de su película “Calle 54”, una de las primeras veces que se utilizó la palabra “latin jazz” fue cuando el trompetista y conguero Jerry González y su hermano Andy, el contrabajista, lo grabaron sobre muchas mesas del conservatorio. Esa palabra es por sí misma la significación de un mestizaje. Pero, no sólo hubo un mestizaje sino muchos que juntos, y gracias a algunos músicos muy creativos, se convirtieron en lo que fue y sigue siendo el “latin-jazz”.

Cabe destacar que hablar de música "afro-cubana", no es hablar de “salsa” (que es de origen Nuyorican⁷⁹), sino de “latin-jazz”, cuyos creadores eran cubanos que emigraron a Nueva York, en su mayor parte. No obstante, según Luc Delannoy en su libro “¡Caliente!. Una historia del Jazz Latino”⁸⁰, las tres orquestas que marcaron la época del Palladium⁸¹ de Nueva York, fueron de un músico cubano y dos puertorriqueños: la orquesta de Machito⁸², la orquesta de Tito Puente⁸³ y la orquesta de Tito Rodríguez⁸⁴.



Figura 244.- La Orquesta de Machito en el Glen Island Casino de Nueva York en noviembre de 1947

⁷⁹ Un “nuyorican”, es un hijo de puertorriqueños nacido y/o criado en Nueva York. (ROMERO, Enrique: *Salsa, El orgullo del Barrio*, Madrid, Ediciones Celeste, 2000, pág. 136)

⁸⁰ DELANNOY, Luc: *¡Caliente!. Una historia del Jazz Latino*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002

⁸¹ El Palladium fue la sala de conciertos en la que, probablemente, nació el latin-jazz. Se encuentra en el lado sur de East 14th Street, entre Irving Place y la tercera avenida.

⁸² Francisco Raúl Gutiérrez Grillo (Machito) (La Habana, 16 de febrero de 1912 – 15 de abril de 1984), fue un músico y cantante cubano que desempeñó un papel fundamental en la historia del jazz afrocubano.

⁸³ Ernesto Antonio Puente (Nueva York, 20 de abril de 1923¹ - 31 de mayo del 2000), conocido como Tito Puente, fue un percusionista estadounidense de origen puertorriqueño, que desarrolló su trabajo en el campo del jazz latino, de la música afrocubana y de la salsa.

⁸⁴ Pablo Tito Rodríguez Lozada (Santurce, Puerto Rico, 4 de enero de 1923 — Nueva York, Estados Unidos, 28 de febrero de 1973) fue un cantante, músico y director de orquesta puertorriqueño.

Por otra parte, cuando se habla de la salsa (aparecida en Nueva York), debemos recordar el trabajo del productor del sello discográfico “la Fania”: Jerry Masucci (durante los años 70 y después). Sin embargo, Norman Granz fue el gran productor sin el cual nunca hubiera existido el latin-jazz. Granz fue un buen hombre de negocios y también alguien con buen oído musical, ya que sin su apoyo Dizzy Gillespie, Machito y un largo etcétera, nunca hubieran podido hacer su música y nunca hubiéramos escuchado latin-jazz tal como existe ahora.



Figura 245.- Tito Puente en los años 40



Figura 247.- Palladium de Nueva York



Figura 246.-
Las orquestas Tito Puente, de Machito y Tito Rodríguez
descargando juntas



Figura 248.- Norman Granz en 1947

Como introducción al tema que estamos abordando, podemos citar a Enrique Romero que en su obra “*Salsa, El orgullo del Barrio*” al hablar del origen del jazz latino comenta lo siguiente: “*En los años veinte, todavía no se había inventado el mambo, pero Estados Unidos ya era "el rey del mambo", es decir, la potencia mundial que creaba o se apropiaba del avance tecnológico, científico y cultural. Era el país que prometía el paraíso, el sueño americano, y allí era hacia donde miraban todos los terrícolas con afán y necesidad de superación (...)*”⁸⁵. Cabe destacar que si se quería grabar algo en este momento había que ir a Estados Unidos, lugar a donde muchas veces los músicos eran llevados en barco por los A&R⁸⁶ de las incipiente

⁸⁵ ROMERO, Enrique: *Salsa, El orgullo del Barrio*, Madrid, Ediciones Celeste, 2000. Pág 2

⁸⁶ A&R son las siglas con que se conoce a los responsables de “Artistas y Repertorio” en las compañías discográficas. ROMERO, Enrique. 2000. *Op. Cit.* Pág. 25.

multinacionales del disco. Esta situación provocó que muchos músicos cubanos fueran a Nueva York. En este sentido, Enrique Romero comenta lo siguiente:

*“Este proceso migratorio y musical tiene un primer período que va desde 1920 hasta 1950. En estos años se implantan en Nueva York, entre muchos otros músicos, los cubanos Antonio Machín, Frank "Machito" Grillo, Mario Bauza, Arsenio Rodríguez, Chano Pozo, Arturo Chico O'Farril; los boricuas Pedro Flores, Daniel Santos, Tito Rodríguez, Noro Morales, y los catalanes Xavier Cugat y Enric Madriguera. Estos músicos pusieron a gozar con la rumba a irlandeses, italianos y judíos, gente bien que se vestía con sus mejores galas para ir a bailar a los grandes clubes y hoteles de La Gran Manzana. La rumba fue el nombre, equivocado en la forma, no en el sentimiento, que le dieron a la conga y a la guaracha cubana. Y mientras las clases medias americanas rumbiaban, los músicos de las dos islas empezaron a flirtear con los jazzmen americanos, entre otros con Chick Webb, Charlie Parker, Cab Calloway, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Woody Herman, Artie Shaw y Stan Kenton. Aquí empiezan ya las maravillosas infidelidades y los sublimes orgasmos que fueron preñando a la madre de la salsa. De este primer encuentro entre los ritmos cubanos y el jazz, surge el cubop, o jazz afrocubano. "Manteca", de Chano Pozo y Gillespie, y "Tanga", de Mario Bauza, inauguraron a finales de los años cuarenta uno de los capítulos más sólidos de la música popular contemporánea. Desde entonces, y hasta nuestros días, esta fusión se ha desarrollado y enriquecido de forma espectacular”.*⁸⁷

Las primeras y segundas generaciones de los emigrantes boricuas, cansadas de discriminación racial, reivindicaron su cultura hispánica y su música. A esta generación de hijos de puertorriqueños pertenecían Joe Cuba, Cheo Feliciano, Ray Barretto, Joey Pastrano, Joe Bataan, Jimmy Sabater, Ángel Canales, Ernie Agosto, Ismael Miranda, Richie Ray, Bobby Cruz, Bobby Rodríguez, Bobby Valentín, Charlie y Eddie Palmieri, Héctor Lavoe, Willie Colón, Raphy Leavitt y un larguísimo etcétera al que se sumaban otros latinos cubanos, colombianos, venezolanos o panameños. No obstante, hay que tener en cuenta que *“a principios de los años cincuenta, los nuyoricans reivindicaban la herencia cultural de sus mayores, pero no se identificaban*

⁸⁷ ROMERO, Enrique. 2000. Op. Cit. Pág. 26

plenamente con el mambo y el chachachá que eran, a la sazón, los ritmos latinos en boga. En estos ritmos había tradición y afinque, pero les faltaba la rabia y el verbo que exigía el momento, además de los nuevos golpes musicales que provenían del rock And Roll, el Rhythm and blues, el soul y el jazz.”⁸⁸

Por lo que se refiere a los precedentes y el origen del jazz latino, la prehistoria del latin jazz la podemos ubicar en el siglo XVI. Ya que, desde este siglo, los países que tenían colonias tenían también sus esclavos preferidos: los esclavos de los españoles eran los Yoruba (pueblo Nigeria, que hablaban Lucumí, cuya religión era la Santería), mientras que los ingleses preferían los Ashantis; los franceses utilizaban los Dahomey (influencia de los Arara y religión Abacué), y los portugueses usaban el senegalés. Pero debido al abundante tráfico económico de esclavos, en Cuba, hubo finalmente esclavos de todas partes de África. Lo que dio lugar a un mestizaje étnico de gente de origen africano, que no debe confundirse con un mestizaje cultural, y musical. No hay que confundir los tambores Bata de los Yoruba con otros utilizados por los Abacué. Pero se asociaron, mientras no fuera para ritos religiosos.

Después de la rebelión de 1801 en Haití, muchas familias de esclavos huyeron hacia Cuba. Llevaron con ellos varios cinquillos, que son estructuras rítmicas que añaden una nota a lo normal como por ejemplo: cinco notas en una barra de cuatro tiempos. Es evidente la relación directa entre estos cinquillos y la aparición de “la clave”. Hoy en día se conocen 32 formas de cinquillos en todo el Caribe. Llevaron la “contredanse” francesa que, asociada con las variadas tradiciones locales rítmicas y armónicas, como por ejemplo el cante jondo de origen español, se convirtió en la contradanza habanera y, después, en la danza, el danzón, el son... Así se puede decir que los orígenes armónicos del latin jazz vienen de Europa, concretamente de Francia y España.

En el origen del latin jazz destaca el pianista del siglo XIX Louis Moreau Gottschalk⁸⁹, ya que fue el primero que documentó con precisión, con sus notaciones musicales, las músicas populares de cada país caribeño y también de América del Sur.

⁸⁸ ROMERO, Enrique. 2000. *Op. Cit.* Pág. 28

⁸⁹ Según la página web www.buscasalsa.com: “Louis Moreau Gottschalk nació el 8 de mayo de 1829 en Nueva Orleans, fue criado por gente de Santo Domingo, concretamente su abuela y su cuidadora.



Figura 249.- Louis Moreau Gottschalk

Por otra parte, la huida de algunos esclavos de islas francesas y españolas hacia Cuba y Nueva Orleans se siguió repitiendo durante todo el siglo XIX. En ese momento la Luisiana, que fue una colonia francesa, tenía dentro de sí a Nueva Orleans con una población orientada hacia la cultura española, lo que permitió la creación de una comunidad cosmopolita. La música local se creó tomando en cuenta todas estas influencias. Todo esto fue olvidado a causa de una ley votada en 1896, que legalizaba la segregación racial, respecto a las raíces africanas y, por eso, muchos criollos blancos cambiaron sus nombres para hacerlos sonar más inglés: Ferdinand Joseph Lamenthe Morton se convirtió en Jelly Roll Morton, Henri François Zenon cambió su nombre por George Lewis, etc.

Poco a poco esta música va a encontrar otras culturas, otras tradiciones, y todas van a completarse, de manera que los músicos van a asimilar los nuevos ritmos y las nuevas fórmulas melódicas. A la música afro-cubana, se van a añadir la bomba y la plena, que son ritmos puertorriqueños, el joropo de Venezuela, la cumbia y el vallenato que son ritmos colombianos, el merengue dominicano, y también el festejo peruano entre otros.

Después del final de la esclavitud en Cuba (1886), muchos músicos negros emigraron a Nueva Orleans, llevando consigo la contradanza. Estos músicos inmigrantes tocaron música con los locales, y desarrollaron sus ideas: estaban acostumbrados a las improvisaciones de clarinetes, y esto vino a completar la música de Nueva Orleans: es una de las raíces del ragtime y finalmente del dixieland (la famosa “Spanish Tinge” de Scott Joplin y Jelly Roll Morton): el jazz fue creado con una parte

Aprendió muy pronto a tocar el piano, y dio su primer concierto a los once años. Cuando tuvo doce años, fue enviado a París para seguir sus estudios musicales, y a los quince años, dio un concierto de piano en la famosa sala Pleyel. Solía componer música con patrones rítmicos afro-caribeños, hecho gracias a cual Chopin y Berlioz lo felicitaron.(...)”. (<http://www.buscasalsa.com/Historia-creacion-y-desarrollo-del?lang=fr>, 12—9-2014)

caribeña (existieron también las influencias de Haití y otras islas como Trinidad). La emigración desde Cuba a Estados Unidos fue habitual desde que Cuba consiguió su independencia en 1898⁹⁰, pero al mismo tiempo, muchos estadounidenses emigraron a Cuba, y los músicos habaneros descubrieron el blues, la música del banjo, el fox-trot, y la improvisación colectiva con cornetas, clarinetes y trombones. Todos estos elementos también contribuyeron a la creación del danzón.

Antes de 1898, la isla de Borinquen (Puerto Rico⁹¹) era una colonia española. Muchos boricuas emigraron hacia Nueva York, algunos buscaban una mejor vida, otros emigraron, simplemente, porque eran marineros, y otros, hijos de familias acomodadas, para seguir estudios más prestigiosos. Después del Jones Act⁹² (1917), los puertorriqueños se convierten en la comunidad latina más importante de la ciudad de Nueva York. Los cubanos también podían ir a Nueva York, pero solo como simples turistas con la visa B-29, que les autorizaba a quedarse veintinueve días solamente... aunque, después de este plazo, muchos se quedaron de manera clandestina. Muchos aprendieron a tocar música para ser contratados en fiestas privadas, bodas, cumpleaños...

Desde 1920, había orquestas cubanas de jazz, como la orquesta Caribe de Alejandro García Caturla, o la orquesta Cuba de Jaime Prats. Cada vez más, se forman bandas que se parecen a big bands, con cuatro saxofones, dos trombones, un piano, un contrabajo, una batería y algunas percusiones. Esas bandas van a presentar música popular americana y algunos boleros, danzones y habaneras. Esas “big bands” cubanas van a remplazar a los grupos americanos, pero para evitar asustar al público, esconderán a los músicos negros, la conga y el bongo por ser considerados muy vulgares.

⁹⁰ En el foro de internet www.muzikalia.com se dice lo siguiente: “El 10 de diciembre de 1898, se firma el tratado de París con el cual se acaba la guerra hispanoamericana. En el primer artículo, España renuncia a todo derecho de soberanía y propiedad sobre Cuba, y estipula que la isla va a ser ocupada por los Estados Unidos. Más tarde, en Cuba, van a desarrollarse dictaduras, y de 1900 hasta 1937, en la Habana, el hecho de tocar públicamente un instrumento de percusión afrocubana estará prohibido, así como todos los bailes que puedan recordar África. El alcalde de la Habana decide suprimir esta prohibición en 1937”.

(http://muzikalia.com/foro_leermensajes.php?ref_foro=1&ref_mensaje=3474, 20-9-2014)

⁹¹ En el foro de internet www.muzikalia.com se dice lo siguiente: “En el segundo artículo del Tratado de París, España cede a los Estados Unidos la isla de Puerto Rico. El 12 de abril de 1900, la ley Foraker crea un gobierno civil en Puerto Rico, donde todas las leyes federales van a ser aplicables. Y el 2 de marzo de 1917, gracias a la ley Jones-Shafroth, toda persona nacida sobre la tierra de Puerto Rico tiene la nacionalidad estadounidense, lo que va a permitir un mayor flujo migratorio hacia este país”.

(http://muzikalia.com/foro_leermensajes.php?ref_foro=1&ref_mensaje=3474, 20-9-2014)

⁹² El Congreso concedió la nacionalidad a los puertorriqueños mediante el Acta Jones en 1917.



Figura 250.- Alejandro García Caturla

Otro precedente reseñable se va a dar en 1935, cuando surgirá en Nueva York un proyecto totalmente innovador; una batalla entre dos orquestas en la misma sala, con dos tarimas, una guerra entre Cuba y Puerto Rico. El trompetista de la orquesta de Alberto Socarras⁹³, Augusto Coen, abandona su grupo para formar su propia orquesta, cuyo pianista será Noro Morales. El proyecto salió adelante y todas las noches, se anunciaba la Guerra de Orquestas de Alberto Socarras de Cuba y Augusto Coen de Puerto Rico. El público iba a animar a su grupo preferido pero, desgraciadamente, a menudo las noches acaban con alborotos y heridos. Los artistas, pese a estar bien pagados, decidieron acabar con estos combates, recordando que la música debía reconciliar las comunidades en vez de separarlas. Efectivamente, esta guerra era absurda, ya que la orquesta “cubana” tenía una mayoría de puertorriqueños y de dominicanos, mientras que la orquesta de "Puerto Rico" se componía de muchos cubanos y panameños.



Figura 251.- Alberto Socarras

⁹³ A Alberto Socarras se le atribuye el primer solo de flauta grabado en la historia del jazz.



Figura 252.- Augusto Cohen y su Golden Casino Orchestra de los años 30

En los años 30 aparecen las siguientes dos primeras tentativas reales de mezclar ritmos latinos con armonía y melodía propia del jazz:

1.- El 10 de julio de 1931, los Hermanos Castro (cubanos) grabaron una versión de “St. Louis Blues” de W.C. Handy, en la que se pueden oír las primeras frases de “El Manisero”, es la primera tentativa de mezcla de ritmos afro-cubanos y caribeños, concretamente el bolero-son, con armonías y melodías específicas del jazz.



Figura 253.- Los Hermanos Castro

2.- El 22 de noviembre de 1939, el clarinetista y saxofonista Sydney Bechet registra veintiún títulos con el Haïtian Orchestra, es la segunda tentativa para vincular las improvisaciones del jazz con la rumba cubana y el merengue haitiano. Pero faltaban todavía una sección de percusiones en la banda y, sobretodo, la aparición en la música de “la clave”.



Figura 254.- Sydney Bechet

Aunque desde 1937 la prohibición de tocar instrumentos de percusión afrocubanos se suprime, la mayoría de las bandas que se pueden oír en la Habana son bandas de jazz cubanas y grupos extranjeros de jazz (de músicos blancos) que van a la Habana para los turistas. Es muy difícil asociar los ritmos tradicionales de origen africano y cubano con el jazz, y pocos músicos tenían las capacidades necesarias. En Cuba, en La Habana, algunos músicos de jazz ya tocaban esos ritmos, pero nunca hubo una grabación, y tampoco había una estructura bastante fuerte para realmente vincular estos elementos. Podemos recordar a cinco personas importantes para el desarrollo del latin jazz, cinco músicos creativos, compositores geniales y arreglistas ingeniosos que dominaban ambas músicas. Nos referimos a Juan Tizol, el trombonista que escribió “Caravan”, Alberto Socarras, que en realidad nunca había pensado mezclar realmente los estilos, el trompetista Augusto Coen, el violinista Alberto Iznaga y finalmente Mario Bauzá⁹⁴, que fue el verdadero creador del latin jazz.



Figura 255.- Mario Bauzá

Otra figura fundamental en el nacimiento del latin jazz fue Francisco Grillo, "Macho" ("Machito"). Nació en 1908, está inmerso en la música desde su infancia, empezando a tocar la flauta y el piano. A los catorce años ya es el cantante de un grupo de son. Al trasladarse a Nueva York, vive cerca de la casa de Mario Bauzá. Antes de irse, un amigo le había aconsejado cambiar su apodo, utilizando el diminutivo "ito", como lo hacía toda la gente famosa. "Macho", entonces, se convierte en "Machito". Va a cantar con Noro Morales y Augusto Coen.

⁹⁴ Según la página web www.buscasalsa.com: "Mario Bauzá nació en Cuba el 18 de abril de 1911, su madre murió cuando Mario era muy joven. Su padre, jugador de béisbol, viajaba mucho. (...) El 29 de abril de 1930 se traslada a Nueva York. En el barco, viaja con la orquesta de Don Azpiazu, cuyo cantante era Antonio Machín, con quien entablará una gran amistad. Al llegar a Nueva York, Machín necesita un trompetista. Bauzá le pide que le compre una trompeta, y en dos semanas, se prepara para tocar en la orquesta. (...)".

(<http://www.buscasalsa.com/Historia-creacion-y-desarrollo-del,244?lang=fr>, 21-9-2014)



Figura 256.- “Machito”

En los años 1940-1950, el jazz tenía su epicentro en la “gran manzana” de Nueva York y no en la vieja Nueva Orleans. A lo largo de toda esta década se produjo un nuevo intercambio entre los músicos cubanos que solían escuchar la radio americana y los músicos americanos que fueron a Cuba a descubrir nuevos ritmos. Con estas emigraciones, el jazz y la música latina se retro-alimentaron y, en este terreno fértil, surgió lo que iba a llamarse el “latin jazz”.

En 1940, Mario Bauzá convence a Cab Calloway, en cuya orquesta estaba tocando, para escribir varios temas, entre los que se encuentra “Estoy Cansado”. Estos temas se parecen mucho a lo que será el latin jazz, pero aún les falta la clave, el “tumbao” y las percusiones. Ese mismo año, Machito creará una nueva orquesta de guaracha, son y rumba en el Barrio, bajo la dirección de Mario Bauzá, quien añade un saxofón, trompetas, trombones y congas en la sección rítmica de percusiones latinas sustituyendo a la batería, de manera que se convierte en una orquesta de estilo cubano que puede rivalizar con los big bands. Esta banda va a contratar a un joven puertorriqueño, Ernesto Anthony “Tito” Puente, como timbalero. Pero en 1942, tendrá que irse al servicio militar. La banda se llama “Machito and his afro-cubans” y va a mezclar la conga, el bongo, la clave, las maracas y el güiro con las armonías y los solos del jazz. Además utilizará polirritmias, por ejemplo la conga que toca en 6/8, los timbales en 2/4 y el bongo en 5/4, y por eso necesitarán ser buenos solistas.

Cuando estos músicos negros tocaron por primera vez en el escenario de La Conga, situado en el barrio central de Manhattan, el público asistente será una mezcla de blancos, negros, puertorriqueños, cubanos, aficionados al jazz, aficionados a la música latina, bailarines... A continuación, Mario Bauzá va a ampliar el repertorio, empezando a escribir y arreglar, pidiendo a las percusiones tocar “en clave”, dando origen al latin jazz. El primer fragmento que tocaba la orquesta durante este nuevo

espectáculo era “Tanga” (sinónimo de “marihuana”), en el que Machito incluía palabras haciendo “scat”. Esta música fue elegida para ser la cuña de la publicidad radiofónica del club “La Conga”, que más tarde se convirtió en el “China Doll”, de aspecto asiático, pero con música latina, y después en el famoso “Birdland”. “Tanga” se convirtió en poco tiempo en un gran éxito, y el grupo se hizo muy famoso. En 1945, el pianista de la orquesta, Joe Loco (José Estévez), se va al ejército y es sustituido por René Hernández, cuyos arreglos al piano junto con la línea de bajo con el primer tiempo casi sin acentuar conformarán el “tumbao” propio de la orquesta de Machito.

Muchos músicos de jazz tocaron música afro-latina y probaron estos ritmos, por ejemplo Flip Philips, Stan Kenton, Charlie Parker, Howard McGhee, Lester Young, Dexter Gordon, Cannonball Adderley, Barry Rogers, Dizzy Gillespie... Por ejemplo, “Tanga” fue tocado en versiones be-bop, pasando a llamarse “Cubop City”. Sin embargo, el primero que puso frases de be-bop en los ritmos latinos fue Arturo O’Farril, en un arreglo hecho para Rita Montaner en 1945 que nunca fue grabado. Chico O’Farril⁹⁵ convirtió el latin jazz en una verdadera fusión, gracias a una excelente superposición de ritmos afro-cubanos y secuencias armónicas e improvisaciones de jazz.



Figura 257.- Machito y sus afro-cubans



Figura 258.- Chico O’Farril

O’Farril recibió clases privadas de Félix Guerrero⁹⁶ de teoría, armonía, arreglos, etc. Las orquestas en las que tocaba eran big bands de jazz con un toque tropical, ya que tenían la finalidad de entretener a los turistas americanos y a la burguesía. Con la

⁹⁵ En la página web www.buscasalsa.com, se comenta: “Su padre, alemán, y su madre irlandesa se instalaron en Cuba (en lugar de Nueva York a causa de una tormenta que forzó el barco a cambiar su destino, según dice la leyenda)”. (Véase anexo VII.7)

(<http://www.buscasalsa.com/Historia-creacion-y-desarrollo-del,247?lang=fr>, 23-9-2014).

⁹⁶ Félix Guerrero fue amigo de Stravinski y Gershwin, y profesor de Paquito D’Rivera, Pérez Prado, Chucho Valdés...

orquesta Bellemar⁹⁷ comenzó a dar a conocer sus arreglos. Le gustaba la música cubana, sin embargo le atraía también la riqueza armónica del be-bop. Escribió música para Rita Montaner. Arturo O’Farril fue el primer creador del cubop, a pesar de que tardaría varios años en conocer los trabajos de Mario Bauzá, Machito, Chano Pozo y Dizzy Gillespie. Formó uno de los mejores quintetos de be-bop, de Cuba, pero paso desapercibido para el público. Irritado por la poca atención que la gente prestaba a su música, O’Farril emigró a Nueva York, con su amigo Gustavo Más, en 1948. Allí, siguió sus estudios musicales de armonía clásica y moderna, interesándose por Bela Bartok. Mucho más tarde, también estudió la música serial y dodecafónica.

En Nueva York conoció al trompetista Fats Navarro, que lo ayudó, y a Mario Bauzá y Dizzy Gillespie. Gracias a Bauzá, O’Farril escribió arreglos para Noro Morales, y después trabajó como “ghostwriter”⁹⁸ para Gil Fuller⁹⁹, Gillespie, Count Basie y Billy Byers¹⁰⁰. Benny Goodman decidió contratar al verdadero escritor de los arreglos, en vez de a Fuller, y convirtió a Arturo en su compositor, arreglista y pianista entre 1948 y 1949. No obstante, a Benny Goodman no le convenía el nombre “Arturo”, y le puso el apodo de “Chico”.

Chico compuso el tema “Gone City” para Machito y Bauzá, y algunos boleros para Graciela, la hermana de Machito. Norman Granz, el productor, apreció mucho el trabajo de Chico y le ofreció grabar algunas de sus composiciones. En 1945 había empezado la composición “Afro Cuban Jazz Suite”, una obra que unía las técnicas clásica y moderna de orquestación, con el jazz y las músicas cubanas. Esta obra se grabó, por primera vez, el 21 de diciembre de 1950. El día de la grabación, el trompetista solista se retiró del proyecto. Entonces, Norman Granz llamó a Charlie Parker para que sustituyese al trompeta. La Afro Cuban Jazz Suite, escrita para una orquesta de veinte músicos, se compone de cinco movimientos: la canción, el mambo, la parte 6/8, el jazz y la Rumba abierta. Es una obra maestra. Una bandaailable hacía por primera vez algo muy serio, comparable a las composiciones clásicas. Pero era música de latin jazz y combinaba música escrita e improvisación. Además, escribió las

⁹⁷ Algunos de los músicos de la Orquesta Bellemar fueron Luis y Pucho Escalante, Gustavo Más, Mario y Armando Romeu, y Félix Guerrero

⁹⁸ Un “ghostwriter”, en este caso, era un músico que escribía arreglos, pero permanecía en el anonimato para que otro músico los firmase.

⁹⁹ Fuller solía pagar arreglistas que hacían trabajo para él.

¹⁰⁰ Billy Byers era el “ghostwriter” de Quincy Jones.

partes de los solistas dejándoles espacio para expresarse más, y no escribió para los percusionistas (únicamente la batería), para que no se sintieran limitados. Más tarde, de nuevo con el apoyo de Norman Granz, Chico hizo su propia big band con la que tocó otra composición, “The Second Afro Cuban Jazz Suite”, que consideró mejor que la primera, pero la primera era tan popular que pocos conocieron la otra. La segunda estaba influenciada por las composiciones de Stravinski, mezclaba las influencias europeas y africanas (con un dúo de flauta y de bongo) y también árabes (al nivel de la melodía).

O’Farrill pasó toda su vida buscando ideas nuevas, mezclando los diversos tipos de música, y por eso, es uno de los compositores y arreglistas mayores del latin jazz. Ya en 1854, la Gaceta de la Habana comenta una “descarga” en la que Louis Moreau Gottschalk fue invitado. Lo que se llama en EE.UU. “jam sessions”, pasó a llamarse en Cuba “descarga”. En esas descargas (“descargas de ideas musicales”), los músicos empezaron a mezclar el jazz y los ritmos afrocubanos. Es decir que al mismo tiempo que Mario Bauzá creó el latin jazz en Nueva York, los cubanos lo crearon también en la Habana. Las primeras jam sessions de jazz celebradas en Cuba datan de los años 30, mientras que las primeras descargas de la fusión mencionada anteriormente datan de los años 40. Estas descargas fueron protagonizadas principalmente por Arturo “Chico” O’Farrill, Pucho Escalante (trombonista), Gustavo Más (saxofonista), Peruchín (pianista), Quique Hernández (contrabajista) y Machado (a la batería). Las figuras emblemáticas de esa época de descargas fueron los músicos Tata Güines (Aristides Soto), Ernesto Lecuona, Cachao, Walfredo de los Reyes, Guillermo Barreto, etc. Desgraciadamente, nunca hubo grabaciones de esas descargas hasta 1952. Durante esta época, cabe destacar otro músico, Andrés Echeverría (“El Niño Rivera”), por su intento de tocar jazz no con una orquesta sino con un conjunto (es decir con piano, contrabajo, bongo, conga, guitarra, cuatro trompetas y tres cantantes), pero este proyecto fracasó.

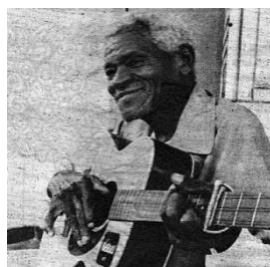


Figura 259.- Andrés Echeverría

A Gillespie, amigo de Bauzá, le interesaba mucho la música cubana. Mario Bauzá presentó Chano Pozo a Dizzy Gillespie diciendo que era la persona que necesitaba para hacer esta fusión. Antes, Dizzy Gillespie ya había trabajado con el conguero Diego Iborra, que durante un año, preparó el oído de Dizzy para la llegada de Chano. Al principio, Chano hacía bebop, adaptándose a la música local, pero Gillespie decidió dejarle más libertad musical y grabaron “Cubana Be Cubana Bop” y “Algo Bueno”. El 25 de diciembre de 1947, con la gran orquesta de Dizzy Gillespie, en el Town Hall, Chano Pozo provocó una revolución musical al tocar las congas en un contexto de segregación y con un público blanco. Durante este concierto se interpretan composiciones de Chano Pozo, que llega a bailar y cantar con textos yorubas. Es en este concierto se interpreta por primera vez “Manteca”, el himno del latin jazz.

El 30 de diciembre de 1947, se graba “Manteca” con algunas correcciones de Dizzy Gillespie y, por eso, figura como co-compositor. Cabe destacar que la partitura de esta época no menciona el nombre de Chano Pozo. Dizzy Gillespie y Gil Fuller se quejaban continuamente de que Chano Pozo tenía muchas ideas, pero que nunca estaban completas, les faltaban los puentes, las partes armónicas, hacía los ritmos con la melodía únicamente, etc. No obstante, no se sabe lo que Chano pensaba o hubiese pensado de esta visión.

Podemos decir que Mario Bauzá había integrado las sutilezas armónicas del jazz a la música Cubana, y Chano Pozo y Dizzy Gillespie habían añadido las percusiones y los ritmos afrocubanos al be-bop.

El vibráfono en el be-bop de los años 40

En los albores del Be-bop aparece Milt Jackson (1923 - 1999), primero a la sombra de Dizzy Gillespie y luego con su propio grupo, el *Modern Jazz Quartet*. Sus improvisaciones son sensacionales, fluidas, fraseando con un swing trepidante, y es uno de los más grandes intérpretes de baladas de jazz.

Milt Jackson nació en Detroit en 1923, y en 1945 ya era el vibrafonista pionero del Be-bop. Sus primeras actividades en los pequeños combos de Dizzy Gillespie fueron grabadas con poca calidad, pero su maestría con el nuevo idioma es evidente. En sus sesiones con Thelienious Monk destacan los particularmente “Genius of Modern

Music”, “Eronel” y “Criss Cross”, y por encima de todo “I Mean You”, que ha sido definida como una obra maestra. El grupo de Milt Jackson, “Modern Jazz Quartet”, se especializó en la improvisación colectiva, fragmentando las melodías y reelaborándolas con un flexible juego alterno entre los instrumentos. Por otra parte, por alguna razón desconocida, Milt Jackson fue siempre conocido como “Bags”, en alusión al título de una de sus mejores composiciones, el blues “Bags' Groove”. Bags fue el mejor vibrafonista de su época y su influencia en músicos posteriores ha sido enorme. Pese a que sus solos estaban repletos de notas, resultan muy sencillos de seguir gracias a que el perfil es siempre muy claro. Parece imposible que ríos de notas tan largas y enrevesadas fuesen producidas por un solo par de baquetas. Su tonalidad era muy personal, directa y clara, aunque a veces se dejaba llevar por una vibración más sensual y perezosa. Fue el primer vibrafonista que trabajó en serio sobre la mecánica de la tonalidad y que investigó la creación musical con todas y cada una de las partes de su instrumento, ajustando los temas a la mayor o menor velocidad al sonido.



Figura 260.- Milt Jackson en su juventud



Figura 261.- Milt Jackson en su madurez

Dizzy Gillespie le conoció en 1945 tocando con una banda de Detroit e inmediatamente decidió llevarle con él. Así apareció en la primera big band de Dizzy formada en 1946, si bien el vibráfono era tan rudimentario por aquella época, que aún no se pudo ver al mejor Milt Jackson por aquel entonces. No obstante, la grabación en 1948 del tema “Misterioso” con Thelonious Monk fue una revelación. Mientras tanto, el pianista de Gillespie, John Lewis, trabajaba en diversas composiciones para un cuarteto de cámara jazzístico. En 1951 tuvieron su primera sesión de grabación bajo el nombre de Milt Jackson Quartet, banda en la que estaban además el bajista Ray Brown y el batería Kenny Clarke. Unos años después se habían convertido ya en el Modern Jazz Quartet, con Percy Heath en sustitución de Brown en el bajo. Lewis, un músico con una

formación extraordinaria, le dio al cuarteto su sonido tan particular, produciendo piezas muy elegantes de carácter clásico, como “The Queen's Fancy”, “The Golder Striker” y “Fontessa”. No eran temas que permitiesen el lucimiento de Jackson con sus largos solos de swing, pero el despliegue era tan bello y delicado que la música se acercaba a la perfección. Era en los conciertos cuando Milt tenía siempre la oportunidad de desplegar toda la sabiduría musical en las piezas que tocaban. De esta manera, el equilibrio entre la formalidad y la improvisación se mantuvo siempre a lo largo de una fructífera carrera de 22 años. Una vez que se alejó del Modern Jazz Quartet, Jackson grabó con algunas de las grandes figuras del jazz, produciendo álbumes como “Soul Brothers”, de 1957, con Ray Charles, “Plenty, Plenty Soul”, de 1957, con “Cannonball” Adderley, “Bags and Trane”, de 1959, con John Coltrane, y “Two of the Few”, de 1959, en un fantástico dueto con Oscar Peterson.

Otros vibrafonistas de la generación de Milt Jackson son Charlie Shoemake, Terry Gibbs (músico de big-bands), Teddy Charles (pionero del Free Jazz), Cal Tjader (quien fusiona el jazz con la música afro-latina), Eddie Costa, Tommy Vig, Victor Feldman, Lem Wincherter, Don Elliot, Emil Richards y Marjorie Hyams.



Figura 262.- Charlie Shoemake



Figura 263.- Cal Tjader



Figura 264.- Don Elliot



Figura 265.- Victor Feldman



Figura 266.- Lem Wincherter



Figura 267.- Eddie Costa



Figura 268.-

Terry Gibbs, Terry Pollard, Frank DiVito, Crow en el Birdland



Figura 269.- Tommy Vig



Figura 270.- Marjorie Hyams con el Quinteto de George Shearing



Figura 271.- Teddy Charles

Orígenes del vibráfono en el jazz latino a finales de los años 40

Durante la segunda mitad del Siglo XX se va a dar una circunstancia un tanto paradójica en la utilización del vibráfono, ya que mientras era muy utilizado en el jazz latino de los Estados Unidos, aparecía de manera muy esporádica en otras formas musicales de la América Latina, donde la batería, otro instrumento norteamericano, alcanzó un mayor nivel de aceptación, especialmente en Cuba y Brasil.

El origen del vibráfono en el jazz latino puede tener en los siguientes hechos sus antecedentes más evidentes: en primer lugar, en abril de 1948 el tumbador cubano Luciano “Chano” Pozo¹⁰¹ participó en una sesión dirigida por el vibrafonista Milt Jackson y, posteriormente, en 1949 el multi-instrumentista neoyorquino Tito Puente adaptó el vibráfono a su repertorio mambolero. El nuevo instrumento infundió veneración y respeto a los admiradores de Puente, los cuales solían anunciar su llegada al Palladium de la siguiente manera: “¡Ahí viene Tito con sus persianas!”.

¹⁰¹ En la página web www.herencialatina.com, se dice lo siguiente: “A las pocas semanas de esta sesión Chano Pozo sería trágicamente asesinado en un club de Harlem debido a una disputa relacionada con el tráfico de hachís al por menor, lo que hizo que nunca sepamos como podría haber evolucionado esta colaboración. Parece ser que Chano Pozo compró un poco de hachís, que no le procuró ningún tipo de sensación. Esto lo enfureció muchísimo y fue en busca del narco-traficante para recuperar su dinero. Pero el vendedor no quiere devolverle el dinero y Chano lo tira al suelo de un puñetazo y recupera sus cinco dólares. Al día siguiente el narco-traficante asesina a Chano Pozo de un tiro”. (http://www.herencialatina.com/Chano_Pozo_60_anos_de_su_muerte/60_anos_de_la_muerte_de_Chano_Pozo.htm, 30-10-2014)



Figura 272.- “Chano” Pozo



Figura 273.- Tito Puente



Figura 274.- Cartel anunciador de Tito Puente y Tito Rodríguez en el Palladium de Nueva York



Figura 275.- Tito Puente actuando en el Palladium de Nueva York

III.2.6.- El jazz en los años 50. El cool jazz, el hard bop, el funky jazz y el jazz latino.

En los años 50 se va a dar una dicotomía muy evidente entre el jazz que se va a realizar en la costa oeste, por ejemplo en San Francisco, y el jazz que va a aparecer en la costa este, por ejemplo en New York. En la costa oeste aparecerá el cool jazz como reacción al bop de la costa este, y en la costa este surgirá el hard bop como reacción al cool jazz de la costa oeste. Véase la figura 276:



Figura 276.- Dicotomía entre el jazz de la costa este y oeste en los años 50

El cool jazz

Su base está en la escuela del pianista ciego Lennie Tristano¹⁰².



Figura 277.- Lennie Tristano en 1954

Durante los años cincuenta surgió en la costa Oeste un nuevo tipo de jazz, el cool jazz¹⁰³, también denominado “jazz de la costa oeste”. La gente de la costa oeste era gente más tranquila que la gente de la costa este, y eso se verá reflejado en las características musicales de este nuevo estilo, que supuso una reacción contra las complejidades rítmico - armónicas de los músicos de la corriente bop. Los músicos del cool buscaban un jazz que evitase la agresividad del bop, con armonías más sobrias y sencillas y ritmos más tranquilos. El cool intenta evitar un centro tonal y, por eso, utiliza los modos. Daba más énfasis a tonos y arreglos más suaves que el bop y llegó a la cima

¹⁰² Según la página web www.jazzeando.com: “Nacido en el seno de una familia de inmigrantes italianos, el compositor y pianista, Lennie Tristano, tuvo una infancia marcada por una grave enfermedad congénita en los ojos, que le provocó una ceguera total a los nueve años de edad”. (Véase anexo VII.7) (<http://www.jazzeando.com.ar/biografias-de-jazz/15-pianistas/445-biografia-de-lennie-tristano>, 20-10-2015)

¹⁰³ Literalmente: “jazz fresco”. No jazz “frío”.

de su popularidad a mediados de la década de los 50. Al igual que el hard bop, que incorpora los elementos de más sensibilidad del jazz (soul) descartados por los creadores y seguidores del be-bop, el cool jazz fue una de las ramas del be-bop que tuvieron sus aficionados específicos. Pero, con el surgimiento de la “avant garde”, o “free jazz”, la música improvisada experimentó una evolución radical que hizo que el jazz perdiese aún más seguidores.

Según Joachim Berendt; *“El ardor y la urgencia del bebop empezaron a ser sustituidos por un sentimiento de relajación mediante el auge del cool jazz. A finales de los años 40 e inicios de los años 50, los músicos comenzaron a desarrollar un estilo de improvisación más suave y menos frenético que el bebop, tomando como modelo el sonido ligero y limpio del saxofonista Lester Young, uno de los grandes maestros del swing. El resultado fue un sonido relajado e incluso suave, con desprendimiento emocional y una cierta “frialdad”. El trompetista Miles Davis, el primer jazzista que empezó a tocar “friamente”, emergió como el gran innovador del género. Sus grabaciones con el noneto “Birth of the Cool” de 1949-50 son obras maestras que reflejan el lirismo y la belleza del cool jazz. (...) Sus composiciones se basaban en el colorido de los instrumentos, y en ritmos y armonías lentas, que creaban una ilusión de distancia y espacio musical. La disonancia también era parte de la música, pero de forma suavizada. Los jazzistas popularizaron el cool jazz de los 50’s en los estudios de grabación y bares de Los Angeles. Influenciados por el noneto de Miles Davis, estos músicos desarrollaron el llamado “jazz de la costa oeste”. Su música era interpretada mediante partituras detalladas, con uso de técnicas como el contrapunto, aunque las composiciones dejaban espacio para largas improvisaciones de los solistas.”*¹⁰⁴

Otros músicos importantes de esta corriente son el trompetista Chet Baker, los pianistas George Shearing, John Lewis, Bill Evans, Dave Brubeck y Lennie Tristano, el vibrafonista Milt Jackson, los saxofonistas Stan Getz, Lester Young, Lee Konitz, Zoot Sims, Art Pepper y Paul Desmond, los arreglistas como Tadd, Claude Thornhill y Gil Evans, el clarinetista Jimmy Giuffre y el saxofonista barítono Gerry Mulligan.

¹⁰⁴ BERENDT, Joachim, 1994, *Op. Cit.* Pág 147

El hard bop

En este estilo se acentúan las tensiones. Es una línea dura del bop. El camino iniciado a principios de los años cuarenta por el tándem Parker-Gillespie, creadores del be-bop, fue tan sólido, que forzosamente tenía que arraigar en los músicos que vendrían después. La estela fue tan poderosa que el jazz de aquella época, enganchó a toda una pléyade de artistas, músicos y cantantes que hicieron del be-bop su bandera y la enarbolaron con orgullo durante varias décadas más. El hardbop fue la respuesta del mundo del jazz a ese estilo de música que rompía definitivamente con la era del swing y que situaba la música afro americana en un contexto político de rebeldía contra la marginación racista en los EE.UU. El hardbop, o bop duro, fue un movimiento poderoso, influyente y arraigado en la cultura negra. Sus músicos no tenían ningún remilgo en mostrar su rechazo a lo que ellos consideraban el amaneramiento del jazz a principios de los cincuenta sobre todo por parte de músicos blancos.

El hardbop tuvo en 1954 en el club Birdland de New York, su puesta de largo. Allí se presentaron públicamente, los “Jazz Messengers”, un grupo liderado por el baterista Art Blakey y cuyo director musical era el pianista Horace Silver. La música que ese día tocaron fue inmediatamente reconocida como la legítima y natural heredera del be-bop y marcaba las distancias con respecto a los músicos blancos que en la costa Oeste estadounidense tocaban un estilo llamado “cool”.



Figura 278.- Jazz Messengers

Art Blakey con sus “Jazz Messengers”, John Coltrane, Freddie Hubbard, Lee Morgan, Cannonball Adderley o Max Roach, son destacados músicos de este estilo de jazz que aún hoy tiene vigencia, y que es recordado e interpretado con magnífico talento por un sinnúmero de músicos alrededor del mundo. En este sentido, Joachim Berendt comenta lo siguiente: “Al mismo tiempo en que el cool jazz se popularizó en la costa

oeste, los músicos de Detroit, Philadelphia y Nueva York desarrollaron un estilo más agresivo y duro de bebop, llamado *hard bop*. El *hard bop* de los años 50 tomó del bebop la agresividad y el virtuosismo técnico, y dio prioridad a los elementos del blues y soul, así como al impulso rítmico. La capacidad de improvisación y un fuerte sentido de la armonía eran de gran importancia para los solistas, y en la sección rítmica la batería tomó un lugar aún más importante, gracias a las innovaciones de Art Blakey y Max Roach, mientras que el piano y el contrabajo adquirieron un sentido más fluido y rítmico. En 1955, el baterista Art Blakey y el pianista Horace Silver formaron el grupo *Jazz Messengers*, que se convertiría junto con el quinteto de Clifford Brown y Max Roach, en el grupo más importante de *hard bop*. *The Jazz Messengers* logró permanecer hasta los años 80, y de sus filas salieron los intérpretes más importantes del género, como los saxofonistas Hank Mobley, Wayne Shorter, Johnny Griffin y Branford Marsalis, y los trompetistas Donald Byrd, Freddie Hubbard, Woody Shaw, Lee Morgan y Wynton Marsalis. Estos músicos llevaron al *hard bop* a ser la forma más predominante del jazz, y proporcionaron el formato más común en nuestros días: saxofón, trompeta, piano, bajo y batería. Con melodías más sencillas, y un ritmo más cadencioso, el oyente podía distinguir incluso elementos del gospel y de la música r&b. Entre las canciones de *hard bop* más populares se encuentran “*The sidwinder*”, compuesta en 1963 por Lee Morgan, y “*Moanin*”, compuesta por Bobby Timmons, pianista de los *Jazz Messengers*”¹⁰⁵.

Ejemplos de músicos de este momento son los que aparecen a continuación en la tabla 13:

MÚSICOS DE “HARD-BOP”	
Saxofón	Sonny Rollins, Hank Mobley, Wayne Shorter, Cannonball Adderley, John Coltrane, Johnny Griffin, Branford Marsalis
Trompeta	Donald Byrd, Miles Davis, Freddie Hubbard, Woody Shaw, Clifford Brown, Lee Morgan, Wynton Marsalis, Art Farmer
Piano	Bobby Timmons, Horace Silver

¹⁰⁵ BERENDT, Joachim, 1976, *Op. Cit.* Pág.150

Batería	Art Blakey, Max Roach
Contrabajo	Charles Mingus, Curtis Counce
Guitarra	Kenny Burrell, Wes Montgomery

Tabla 13.- Músicos de Hard Bop

Los quince músicos y los quince discos más representativos del hardbop son los que se recogen en la tabla 14:

MÚSICOS	DISCOS	SELLO DISCOGRÁFICO
ART BLAKEY AND THE JAZZ MESSENGERS	MOANIN'	BLUE NOTE 1958
SONNY ROLLINS	SAXOPHONE COLOSSUS	PRESTIGE 1956
HORACE SILVER	AND THE JAZZ MESSENGERS	BLUE NOTE 1954
CLIFFORD BROWN	STUDY AND BROWN	EMARCY 1955
CANNONBALL ADDERLEY	CANNONBALL'S SHARPSHOOTERS	MERCURY 1958
JOHN COLTRANE	GIANT STEPS	ATLANTIC 1959
CHARLES MINGUS	MINGUS AH UM	COLUMBIA 1959
ART FARMER	MEET THE JAZZTET	ARGO 1960
FREDDIE HUBARD	OPEN SESAME	BLUE NOTE 1960
WES MONTGOMERY	THE INCREDIBLE JAZZ GUITARS	RIVERSIDE 1960
KENNY BURRELL	GUITARS FORMS	VERVE 1964
CURTIS COUNCE	YOU GET MORE BOUNCE WITH CURTIS COUNCE	CONTEMPORARY 1956
JOHN COLTRANE	BLUE TRAIN	BLUE NOTE 1957
LEE MORGAN	AT THE LIGHTHOUSE	BLUE NOTE 1970
JOHNNY GRIFFIN	CHICAGO CALLING	BLUE NOTE 1956

Tabla 14.- 15 músicos y 15 discos representativos del Hardbop

El funky jazz

Hacia mitad de los años 50 hubo una reacción contra el cool jazz y se intentó hacer un jazz más duro, más arduo y más funky. Uno de sus representantes fue Miles Davis que continuó su evolución constante hacia nuevas formas de jazz.



Figura 279.- Miles Davis

El Funky jazz es la forma en que los músicos negros de jazz de los años 1950 llamaban a un estilo de hacer música sin complicaciones, fuerte y rítmico, lleno de sentimiento, que reflejaba la herencia del blues, el gospel y la tradición africana. El calificativo *funky*, por tanto, hace referencia a componentes como emoción, profundidad, sentimiento. Este jazz utilizará improvisaciones con progresiones de acordes y privilegiará los elementos específicos de la música afroamericana, que participan esencialmente de la tradición negra: ritmos fuertemente acentuados (con reminiscencias de polirritmias africanas), expresividad afectiva especialmente intensificada, empleo abundante de las blue notes y de las estructuras armónicas del Blues, referencias constantes a las Work songs y al Gospel, y utilización relativamente frecuente de ritmos ternarios, como el vals.

El funky aparece al mismo tiempo que el Hard bop, como una reacción a las tendencias cool y de la Costa Oeste. De hecho, está tan íntimamente ligado al Hard bop que muchas veces no es posible dissociar uno del otro. Sin embargo, la denominación aparecía ya vinculada al jazz desde tiempos tan tempranos como 1906, por ejemplo en el tema “Funky Butt” de Buddy Bolden. El concepto “funky”, aplicado al Jazz, decaía durante la década de los 60, precisamente en la medida en que se va generando el Funk como estilo musical propio y relacionado con la música de baile. En su lugar, comienza a utilizarse la denominación soul jazz.

El principal instigador de esta corriente fue, sin duda, el pianista Horace Silver, quien fue director musical (1954 - 1956) de los primeros Jazz Messengers, con Art Blakey y Kenny Dorham, y que hizo populares temas con una alta influencia Gospel y de ritmos insistentes, como “The Preacher”, “Opus The Funk” y “Señor Blues” . El éxito del quinteto de Cannonball Adderley y su hermano Nat y, especialmente, el de Les McCann, marcó el cénit de la comercialización del género, a la vez que, con ello, perdía su sentido primario y extra musical.



Figura 280.- Horace Silver

Sus intérpretes más representativos fueron los recogidos en la tabla 15:

MÚSICOS DE “FUNKY JAZZ” DE LOS AÑOS 50	
Saxofón	John Coltrane (que contribuyó a la creación del free jazz), Cannonball Adderley, Lou Donaldson, Buddy Terry
Trompeta	Miles Davis
Piano	Horace Silver, Les McCann, Bobby Timmons, Junior Mance, Ray Bryant, Wynton Kelly
Batería	Art Blakey
Contrabajo	Charles Mingus
Guitarra	Wes Montgomery, Grant Green, Kenny Burrell
Voz	Ray Charles
Órgano	Jimmy Smith, Richard "Groove" Holmes

Tabla 15.- Músicos de “Funky Jazz” de los años 50

El jazz latino en los años 50.

En 1952, el productor de jazz Norman Granz (que ya había grabado muchas bandas de latin jazz), de paso por la Habana no quería creer que había buenos músicos. Irving Price apostó que si lograba reunir músicos de buen nivel para una noche, Norman se comprometía a grabarlos. Reunió entonces un grupo con Bebo Valdés (pianista del Tropicana) que solía hacer bellas descargas, con los mejores músicos, y también los músicos americanos de paso. Bebo llegó con retraso, y Norman Granz ya se había ido. Sin embargo, pudieron grabar. Tenían ocho canciones, les faltaba una y Bebo propuso un tema para descargar y se grabó “Con Poco Coco”, la primera descarga grabada. Pero poca gente lo tomó en consideración, porque este disco fue grabado para el mercado americano. Por eso más tarde, Cachao afirmó ser el primero en grabar descargas.

Más tarde, Cachao, Tata Güines graban las “Cuban Jazz Sessions in Miniature” (producido por Panart), fragmentos de dos o tres minutos que son más bien ritmos de son y rumba que de jazz, pero son músicas para escuchar, no solamente para bailar. En los años 50 destaca también la figura de O’Farrill¹⁰⁶, que fue un gran compositor y un gran arreglista, pero nunca fue un hombre de negocios y le robaron numerosas composiciones, de las que no había pagado ningún derecho. Sirvan de ejemplo los siguientes:

En California, Granz pidió O’Farrill que escribiera una “suite” para Dizzy Gillespie, basada en el tema “Manteca”. Fue “Manteca Suite”, grabada en 1954, con Gillespie, Quincy Jones, J.J. Johnson, Lucky Thompson, Charlie Persip, y también José Mangual, Ubaldo Nieto, Mongo Santamaría y Cándido Camero entre otros. Es un disco muy importante. Pero cuando la partitura de “Manteca Suite” aparece, el editor niega el reconocimiento a Chico como autor, por lo que no ganó ni un dólar de derechos. En otra ocasión, Stan Kenton lo contrató para escribir el tema “Cuban Fantasy”, que después se convirtió en “Cuban Episode” y Chico perdió los derechos.

¹⁰⁶ Según la página web www.buscasalsa.com: “Chico O’Farrill pasó mucho tiempo en México, en la mitad de los años cincuenta, donde encontró a Tino Contreras, baterista, que había llevado el merengue a México. Chico tuvo también la idea de mezclar este merengue con las armonías del jazz”.

(Véase anexo VII.7)

(<http://www.buscasalsa.com/Historia-creacion-y-desarrollo-del,247?lang=fr>, 20-8-2014)

Cuando volvió a Cuba escribió, entre otros, el tema “Descarga #2”, que fue recuperado por Tito Puente y que hizo como si fuera una de sus creaciones, antes de que los abogados cambiaran esta situación en 1992. En otra ocasión, la televisión emitía un programa especial para Franck Sinatra, y contrataron a Arturo con la orquesta de Count Basie para preparar arreglos. El día del show, Nelson Riddle, el arreglista de Sinatra dirigió la orquesta sin que nadie pueda ver a O’Farrill. Hizo también arreglos para Gato Barbieri sin que su nombre apareciera en los discos.

Innovaciones técnicas del vibráfono en los años 50

A partir de los años 50 el acero con que se hacían las láminas fue sustituido casi por completo por las aleaciones de aluminio, más económicas y ligeras, que posibilitaban una mayor comercialización y un transporte más fácil. Cada fabricante adoptó una aleación distinta, lo que derivó en que el sonido sea ligeramente distinto entre un fabricante y otro. Este sonido característico de cada marca es su principal señal de identidad, lo que hace que las distintas aleaciones empleadas se mantengan en secreto. Véase la tabla 16 que describe la evolución de los materiales utilizados para la fabricación de las láminas del vibráfono:



Tabla 16.- Evolución de los materiales utilizados para la fabricación de las láminas del vibráfono

El vibráfono en el bop y el hard-bop de los años 50

Dentro de los vibrafonistas de hard-bop podemos destacar a Joe Roland (17 de mayo de 1920 - 12 de octubre de 2009). Roland comenzó como clarinetista, estudiando en el Institute of Musical Art (The Juilliard School) entre 1937 y 1939. En 1940 comenzó a tocar el xilófono y a mediados de la década de los 40 empezó a tocar el

vibráfono en distintos clubes de jazz de Nueva York. Influenciado por el naciente movimiento bebop, Roland creó sus propios grupos a finales de la década de los años 40, y en la década de 1950 tocó con Oscar Pettiford (1951), George Shearing (1951-53), McGhee Howard, y Artie Shaw y su Gramercy Five (1953-54), Mat Mathews (1956), y Aaron Sachs (1956).



Figura 281.- Joe Roland con el grupo del pianista George Shearing entre 1951-1953

Roland grabó en ocasiones como un líder, por ejemplo en el Rainbow en 1949, en el Savoy (1950, 1954), en el Seeco (1953–54), y en el Bethlehem (1955). En los años sesenta Roland se trasladó desde Nueva York a Miami, Florida, donde pasó a ser una figura muy influyente de la escena jazzística durante muchos años. Durante trece años trabajó tocando en el Monty Trainer's Bayshore Restaurant en Coconut Grove, donde formó a muchos músicos jóvenes de la Universidad de Miami.

Trabajó tenazmente durante toda su vida perfeccionando su arte con humildad en los clubes locales acompañados por bajistas como Lew Berryman y Mark Trail, y cantantes como Sandy Patton. Su dedicación a su “musicalidad” siguió siendo una constante durante toda su vida. Por ello, era conocido por todos como un “músico de jazz puro y verdadero”. Las contribuciones de Roland se pueden apreciar en la siguiente cita de Peter Dempsy sobre el Artie Shaw's Summit Ridge Drive álbum: “*las grabaciones de Gramercy Five de 1953 y 1954 suponen unos documentos de una etapa brillante en el jazz moderno, a través de la presencia de del pianista Hank Jones, el guitarrista Tal Farlow, el bajista Tommy Potter y el vibrafonista Joe Roland*”. Murió de causas naturales a los 89 años en el Condado de Palm Beach (Florida).



Figura 282.-

Portada del disco “Joltin' Joe Roland” de Joe Roland editado por el sello discográfico Savoy en 1950-54

Sin duda, el vibrafonista de bop más importante de finales de los años 50 es Milt Jackson. Cabe destacar el disco “Miles Davis and the Modern Jazz Giants”. Según Juan Claudio Cifuentes: “Con este título se publicó uno de los discos más comentados del gran trompetista. El día de Nochebuena de 1954 Miles grababa en compañía del vibrafonista Milt Jackson, el contrabajista Percy Heath y el baterista Kenny Clarke. Al piano estaba nada menos que el genial Thelonious Monk. La sesión fue tensa (Davis y Monk tuvieron una fuerte discusión) pero la música que resultó al final fue de altísimo nivel”.



Figura 283.-
Cartel publicitario de Deagan en 1958
con Milt Jackson



Figura 284.-
Portada del disco
“Miles Davis and the Modern Jazz Giants”

No obstante, Miles Davis en su obra “Miles. La autobiografía” comenta lo siguiente: “La víspera de Navidad, en 1954, grabamos en estudio con Milt Jackson, Thelonious Monk, Percy Heath y Kenny Clarke. El disco era para Prestige y se tituló Miles Davis and the Modern Jazz Giants. El estudio que utilizamos fue el de Rudy Van Gelder, en Hackensack. Ahora bien, en torno a aquella sesión de grabación se ha creado una serie de malentendidos, especialmente referidos a la tensión y el rencor que se supone existía entre Thelonious Monk y yo. La mayor parte son mentiras y rumores que la gente ha

*repetido hasta convertirlos en hechos. Lo que sí ocurrió aquel día fue que tocamos una música magnífica”.*¹⁰⁷

Vibrafonistas del grupo de George Shearing

En los años 50 en la costa oeste de Estados Unidos, el estilo de jazz latino estuvo representado por el pianista británico Georges Shearing¹⁰⁸ en San Francisco, donde su grupo sirvió de campo de entrenamiento para varios vibrafonistas prominentes, tales como John Rae, Emil Richards y Gary Burton. La combinación de piano y vibráfono implementada por Shearing siempre tuvo éxito en lo que se refiere al nivel de ventas discográficas, particularmente después que el pianista inglés adoptó un sonido de mayor contenido latino en 1953, cuando reclutó a un joven vibrafonista de St. Louis llamado Calleen Radcliffe Tjader, mejor conocido como Cal Tjader.

La música de George Shearing se mueve en diferentes estilos, como por ejemplo el swing, el hard bop, el bop, el cool o el jazz latino. Le influyeron mucho pianistas como Milt Buckner (que pertenecía al grupo del vibrafonista Lionel Hampton), Art Tatum, Bud Powell, Teddy Wilson o Earl Hines. Shearing contribuyó a la creación de pequeños grupos de jazz afro-cubano en los años 50. De hecho, el vibrafonista Cal Tjader empezó a tocar latin jazz con Shearing.



Figura 285.- Quinteto de George Shearing



Figura 286.- Caratulas de discos de John Rae



Figura 287.- Emil Richards



Figura 288.- Gary Burton

¹⁰⁷ DAVIS, Miles: *Miles. La autobiografía*, Alba Editorial, Barcelona, 2009. Pág. 229

¹⁰⁸ Según la página web www.wikipedia.org: “George Shearing (Londres, 13 de agosto de 1919), pianista y compositor inglés de jazz”. (Véase anexo VII.7) (https://es.wikipedia.org/wiki/George_Shearing, 21-9-2014)

El vibráfono en el jazz latino de los años 50

El éxito enorme del pianista Shearing impulsó la proliferación de los estilos de quinteto (o sexteto) fundamentados en la combinación de piano y vibráfono. En 1954, el percusionista Gilberto Calderón (mejor conocido como Joe Cuba¹⁰⁹) organizó un sexteto que sería extremadamente popular durante los años 60. En dicho sexteto encontramos al vibrafonista Tommy Berrios.



Figura 289.- Tommy Berrios (vibráfono), junto a Nick Jiménez, Jimmy Sabater, Willie Torres, Joe Cuba y Roy Rosa en el “Pines Hotel” de Nueva York en 1956

Fue también por aquel entonces que el vibrafonista Felipe Díaz figuró en la breve trayectoria del Latin Jazz Quintet, un grupo liderado por el percusionista Juan Amalbert.



Figura 290.- Felipe Díaz con el Latin Jazz Quintet

Hasta 1956 destaca la colaboración del vibrafonista Pete Terrace con el pianista Joe Loco. No obstante, en este año Pete Terrace organizó un quinteto con Charlie Palmieri como pianista, para grabar el álbum “A Night in Mambo Jazzland”.

¹⁰⁹ El verdadero nombre de Joe Cuba era Gilberto Miguel Calderón. Nació en 1931 en el Spanish Harlem de Nueva York. (Véase anexo VII.7)



Figura 291.- Carátula del disco “A Night in Mambo Jazzland” grabado por Pete Terrace en 1956

Entonces, Louie Ramírez, un primo de la esposa de Joe Loco llamada Irma, reemplazó a Terrace en el vibráfono. Por tanto, Louie Ramírez¹¹⁰ debutó profesionalmente en 1956, cuando entró a formar parte como vibrafonista de la orquesta de Joe Loco. Su primera grabación la hizo con esta orquesta en 1957. En 1959 abandonó esta formación.

En 1957, Morris Levy se apoderó de Tico Records. Pete Terrace, que no siguió más con contrato, se reconcilió con Joe Loco. En mayo de 1960 Fantasy Records grabó *Going Loco* por el Quinteto de Pete Terrace, presentando a Joe Loco en el piano, Bobby Flash en bongos, Fred Aguilera en timbales, Julio Andino en el bajo, y Pete Terrace en el vibráfono. En 1959 Loco se estableció en Los Ángeles con su esposa y sus tres hijos. Entonces, Louie Ramírez regresó a New York y formó un grupo que incluía al trompetista y arreglista Marty Sheller. También es de destacar que el impacto del formato de quinteto de Shearing se sintió inclusive en La Habana, donde el pianista Felipe Dulzaides organizó el grupo “Los Armónicos” en 1956.



Figura 292.- Joe Loco



Figura 293.- Louie Ramírez



Figura 294.- Felipe Dulzaides

¹¹⁰ Nació en la Gran Manzana en el año de 1938. A temprana edad comenzó estudiando el piano clásico y a sus siete años fue matriculado en el prestigioso “Julliard School”.



Figura 295.-

“Los Armónicos” (1965): del Puerto, Barroso, Valdés, Dulzaides, Changuito y Rembert Egües

Este quinteto, cargado de influencias jazzísticas, impulsó las carreras profesionales de unos cuantos vibrafonistas nativos, tales como Armandito Romeu, Rembert Egües y Paquito Hechevarría. Estos vibrafonistas tenían ciertas cosas en común: Todos eran descendientes de distinguidos clanes musicales y todos eran conocidos primordialmente como ejecutantes de otros instrumentos.



Figura 296.- Armandito Romeu



Figura 297.- Rembert Egües

Mientras participaba en una gira con Shearing, Cal Tjader presencié cómo Tito Puente aplicaba el vibráfono a los ritmos cubanos en el Palladium, un salón de baile frecuentado por adictos al mambo. Inspirado por el estilo del vibráfono de Tito Puente, Tjader retornó a la costa oeste, donde debutó con su propio quinteto en el Macumba, un club nocturno de San Francisco. Cuentan que una alborotada “grupi” denominada Lucero Reda, bailaba los mambos de Tjader en la tarima del Macumba en 1954. A pesar de su ancestro escandinavo-británico, Tjader estaba destinado a convertirse en el vibrafonista más prominente e influyente en la historia de la música latina. Tjader fue responsable en gran parte por el establecimiento de la sucursal de jazz latino en la costa oeste durante los años 50, especialmente después que dos tercios de la sección percusiva de Tito Puente (Mongo Santamaría y Willie Bobo) solicitaron asilo musical en el Club Macumba de San Francisco.



Figura 298.- Cal Tjader



Figura 299.- Club Macumba de San Francisco



Figura 300.- Ramón "Mongo" Santamaría



Figura 301.- Willie Bobo

Mientras tanto, varios vibrafonistas cambiaron de nombre y apellido por cuestiones de identificación étnica. Por ejemplo: el vibrafonista neoyorquino Pedro Gutiérrez que pasó a llamarse Pete Terrace¹¹¹, o el vibrafonista italo-norteamericano Emilio Joseph Rodacchia, pasó a llamarse Emil Richards¹¹². Posteriormente, el vibrafonista neoyorquino Julius Gurbenko, pasó a llamarse Terry Gibbs a mediados de los 60, cuando demostró su afinidad con los ritmos cubanos en la primera sesión de jazz latino que hizo por su cuenta.

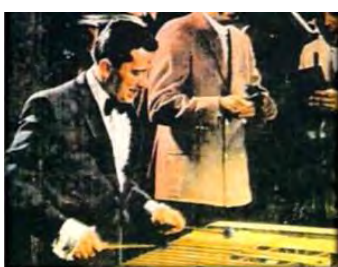


Figura 302.- Pete Terrace



Figura 303.- Portadas de discos de Pete Terrace

¹¹¹ Pete Terrace formó parte, a principios de los 50, del quinteto dirigido en la Gran Manzana por el pianista puertorriqueño José Estévez, conocido como Joe Loco. Es obvio que el vibráfono ocupó una posición prominente durante los años del “bugalú” neoyorquino. Incluso Pete Terrace llegó a figurar en una película alemana denominada King of Boogaloo.

¹¹² Emil Richards trabajó con el quinteto de Shearing, del 1956 al 1959, y grabó su primer álbum en solitario en 1960 llamado “Yazz Per Favore”



Figura 304.- Emil Richard



Figura 305.- Terry Gibbs



Figura 306.-Cartel publicitario de Deagan en 1958 con Terry Gibbs

III.2.7.- El jazz en los años 60. Diversidad de estilos.

El jazz modal

El Jazz modal comienza su andadura con los experimentos de George Russell¹¹³ a partir de las teorías de Lennie Tristano y, en Inglaterra, de Joe Harriott, que fue el primero en investigar la posible aplicación de los modos hindúes al jazz, creando una forma muy personal, antecesora del free-jazz, cuyos ecos se escuchan aún hoy en mucha música. A Harriott se le conoce muy poco en Inglaterra, pero curiosamente en Jamaica es considerado un dios por muchos grandes músicos. Por otra parte, Miles Davis y John Coltrane fueron las primeras estrellas del jazz en tocar jazz-modal. John Coltrane, que tocó este estilo a partir de los años 60 principalmente, destaca por sus temas modales “My Favourite Things” e “India”. En 1959 Miles Davis y Bill Evans, editaron el disco “Kind Of Blue”, en el que todos los temas menos uno que es un blues, son un ejemplo perfecto de los mencionados experimentos modales. Estos temas están en la misma tonalidad y modo, y mantienen el mismo acorde 16 compases cada vez. Esto ofrece una gran libertad al improvisador. Cabe destacar que Bill Evans era heredero de Lennie Tristano y su escuela, y gran colaborador de Russell.

¹¹³ Según la página web www.apoloybaco.com: “El compositor, arreglista, director de orquesta y pianista, George Russell (Cincinnati, 1923) inició sus estudios musicales siendo muy joven y debutó en 1938 -con tan solo quince años- en Chicago con dos de los más grandes músicos del swing, Benny Carter y Earl Hines”. (Véase anexo VII.7) (http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=3038&Itemid=92, 15-10-2014)

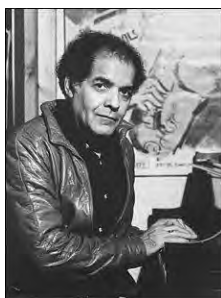


Figura 307.- George Russell

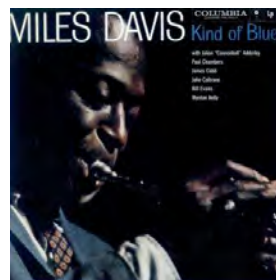


Figura 308.- Portada del disco "Kind of Blue"



Figura 309.- Sesión de grabación de "Kind of Blue"

El jazz modal es una reacción al excesivo encorsetamiento del be-bop, a las secuencias de acordes cada vez más complicadas y a las improvisaciones dentro de este sistema de acordes. El espacio entre los "modos", mucho más amplio, al ser sus secuencias mucho más sencillas y abiertas, dio a los músicos una libertad y una vía diferente, paralela en cierto modo a lo que se desarrollaría apenas un poco más tarde en el free-jazz. Igual que Ornette Colleman improvisaría melódicamente sobre secuencias de acordes, casi folk o blues, muy sencillas que sólo utiliza como una excusa melódica que no le ata en ningún modo, al escuchar a Coltrane podremos apreciar que la improvisación sobre esos modos es muy similar. Atiende especialmente a cómo tiene que adaptarse a esta música el contrabajo, ya que la revolución en lo modal la ejercieron en parte los contrabajistas que crearon un nuevo lenguaje sin el que hubiese sido imposible a los demás músicos hacer nada de lo que hicieron. Paul Chambers ha pasado a la historia como uno de los creadores más sublimes de walking lines, pero la historia a menudo se olvida de su otra gran aportación, que consiste precisamente

en ese lenguaje nuevo que toca por ejemplo en “Kind Of Blue”, con una naturalidad pasmosa, como si esa manera de tocar siempre hubiese estado ahí.

El jazz fusionado con música clásica

Dentro de este estilo destaca “The Modern Jazz Quartet” compuesto por John Lewis (Piano), Milt Jackson (vibráfono), Percy Heat (contrabajo) y Kenny Clarke (batería).



Figura 310. - The Modern Jazz Quartet

El free jazz

Cuando Ornette Coleman y su cuarteto se presentaron en el “Five Spot” en Nueva York en 1959, muchos aficionados que comenzaban a aceptar la música de Thelonious Monk quedaron perplejos. Ornette y su grupo interpretaban un tema en unísono y luego improvisaban muy libremente sin utilizar ningún acorde. Durante el mismo período, John Coltrane, que había llevado el bop a extremos con el interminable número de acordes que usó al grabar “Giant Steps”, comenzó a improvisar apasionadamente sobre “vamps” (acompañamientos improvisados repetitivos). La atonalidad percusiva del pianista Cecil Taylor debía tanto a la música clásica contemporánea como a los estilistas de jazz de épocas anteriores y los exagerados saltos de intervalos de Eric Dolphy eran completamente imposibles de predecir. El jazz avant garde había llegado.



Figura 311.- Ornette Coleman

A mitad de los años 60 el free jazz estaba lleno de improvisaciones con mucha energía, por medio de las cuales se exploraba tanto el sonido como las notas. Dentro de pocos años, cuando surgieron el Art Ensemble of Chicago y Anthony Braxton, el espacio en la música se utilizaba mucho más libremente y a finales de los años 70 muchos artistas “avant garde” dedicaban más tiempo a integrar improvisaciones con composiciones complejas. La música ya no era una forma libre continua, sino que los músicos gozaban de libertad completa en sus solos para crear cualquier sonido que les pareciera adecuado. Aunque este estilo ha sido oscurecido por otros desde los años 70, es todavía una opción viable para los improvisadores y sus innovaciones continúan influyendo indirectamente en la corriente moderna del jazz.

Podríamos hacer un parangón entre el free jazz y el atonalismo en la música clásica. Sus características musicales podrían resumirse en las siguientes: no respeta ninguna regla, la tonalidad se pierde, se produce una emancipación del ritmo (que se convierte en un ritmo roto y sin beat claro), empieza a utilizar sintetizadores, emplea efectos electrónicos, se rompe la simetría formal, conecta con lo atonal y el ruido, se interesa por la intensidad como concepto y prima lo aleatorio y lo personal del solista y el concepto. Entre los músicos de free-jazz de los años 60 destacan John Coltrane (saxofón soprano), Ornette Coleman (saxo alto y tenor, trompeta y violín) y Bobby Hutcherson (vibráfono).

Crisis del jazz

Si al jazz que se produce en estos momentos sumamos al auge del movimiento hippie, los macro conciertos de Rock, y que el Rock and Roll arrasa en las listas de ventas, nos será fácil comprender la crisis en la que se vio inmerso el jazz, debido sobre todo a dos causas: los jóvenes preferían el “soul” y “rock” y los adultos se sienten

ajenos a las abstracciones y la falta de emoción del free jazz. Como consecuencia, los músicos de jazz extraen ideas de la música popular para acercarse más al público y salir de la crisis. De ese modo el rock toma los solos elaborados del jazz, como por ejemplo grupo Chicago, y el jazz toma ritmos del rock, como por ejemplo el vibrafonista Gary Burton. Además, utiliza cada vez más ritmos de baile, se fusiona con el soul, por ejemplo con Nina Simone y se mezcla con música de otras culturas y se deja influenciar por canciones brasileñas (por ejemplo Elis Regina...), la salsa (por ejemplo el vibrafonista Cal Tjader...), la samba (por ejemplo el trompetista Dizzi Gillespie...), la bossa-nova (por ejemplo Joao Gilberto, Antonio Carlos Jobim...), música cubana (por ejemplo el saxofonista alto y clarinetista Paquito de Rivera), música de Puerto Rico... Debido a esto, la cantidad de instrumentos de percusión se incrementarán espectacularmente en el jazz en estos años.

El “boogaloo”

El “boogaloo” es una mezcla de son montuno, soul y rock and roll. Guillermo Portabales¹¹⁴, en su tema “Le llaman montuno”, afirma que el “boogaloo” nació del son montuno.

Por su parte, el musicólogo y autor del libro “El Toque Latino”, John Storm Roberts, sostiene que el “boogaloo” es una mezcla de mambo con el “rock and roll”. Igualmente, afirma que *“esta nueva generación de músicos se inspiró en los rocanroleros como Elvis Presley, Bill Halley y Chuck Berry. La nueva generación de músicos, con frecuencia, eran artistas que carecían de experiencia y su música era impetuosa y tenía un impacto extraordinario”*¹¹⁵.

Entre los primeros éxitos de este ritmo cabe citar “Me gusta como está” y “Micaela” del pianista Pete Rodríguez; “Boogaloo Blues” de Johnny Colón, “Danzón Boogaloo” de Ricardo Ray, “Bang, bang” de Joe Cuba (que vendió un millón de copias), “El Avión” de Joe Batán, “Fat mama” de Charlie Palmieri, y “El Watusi” de Ray Barreto.

¹¹⁴ Según www.elblogdelbolero.wordpress.com: “José Guillermo Quesada, más conocido como Guillermo Portabales, nació en Rodas, Cuba, el 6 de abril de 1911 y murió en San Juan, Puerto Rico, el 25 de octubre de 1970. Fue un compositor y guitarrista cubano que popularizó entre los años treinta y sesenta la guajira, un estilo cubano de música campesina. Sus lánguidas, melancólicas y líricas guajiras así como su estilo elegante de cantar lo hicieron popular en toda Latinoamérica”.

(<https://elblogdelbolero.wordpress.com/2012/01/28/guillermo-portabales-el-creador-de-la-guajira-de-salon>, 6-11-2014)

¹¹⁵ STORM ROBERTS, John: *El toque latino*, México, Edamex, 1982. Pág.89

Su máximo exponente fue el pianista y director Pete Rodríguez.



Figura 312.- Pete Rodríguez

Pese a iniciarse en los años 50, su auge se dio entre 1966 y 1969, periodo en el que fue desplazado por otros ritmos más efímeros, como el “jala-jala” y el “shing a ling” creados por Ricardo Ray y Johnny “El Bravo” López, el “rakachá” de Mario Allison, y el “pata-pata” de Miryam Makeba.

Cabe destacar la información que acerca del boogaloo nos ofrece Enrique Romero en su obra “Salsa, el orgullo del Barrio”: *“Entre pachanguita y pachanguita, de forma inconsciente, como suele ocurrir en todos los hechos históricos, los nuyoricans empezaron a producir una música que, aunque hablaba en nombre de la tradición caribeña, tenía inflexiones tanto del inglés como del rock, el R&B y el jazz. Así nace el boogaloo, una mezcla indefinida de guajira y rock & roll, con la que los latinos se tutearon con todo el mundo. El boogaloo es el tercer ritmo creado por los latinos en EEUU antes de que la salsa hiciera su aparición definitiva en la escena musical”*¹¹⁶.

La duración del boogaloo, que utilizaba tanto el inglés como el español, fue muy corta (1965-1969), pero tuvo una gran importancia musical tanto para la comunidad latina como para la anglosajona. Según José Manuel Gómez querían expresarse con su propia música porque *“hay que dar la batalla a los Beatles y al soul negro. Hay que hacer música que hable de los rascacielos y de calles sucias... En Nueva York casi nadie recuerda cómo son las palmeras”*¹¹⁷.

La siguiente letra: *“Caballero, ahí acaba de entrar Watusi, ese mulato que mide siete pies y pesa ciento sesenta y nueve libras, y cuando ese mulato llega al solar todo el mundo dice: ¡A correr! que ahí llegó Watusi, el hombre más bravo de La Habana.”* pertenece al tema “Watusi” del percusionista Ray Barretto. Este tema fue compuesto en

¹¹⁶ ROMERO, Enrique: Salsa, El orgullo del Barrio, Madrid, Ediciones Celeste, 2000. Pág. 32

¹¹⁷ GÓMEZ, José Manuel: Guía esencial de la salsa, Valencia, Editorial La Máscara., 1995. Pág. 49

1963, y es considerado el primer antecedente del boogaloo. Vendió más de un millón de copias y supuso el antecedente de la figura del guapo que después veríamos en temas de salsa, como “Pedro Navaja” o “Juanito Alimaña”.

Posteriormente, “El pito”(1966) de Joe Cuba y “Micaela”(1967) de Tony Pabón afianzarán el boogaloo. A ellos se sumarán “Jala, Jala” (1967) y “Boogaloo” (1968) de Richie Ray y Bobby Cruz. Según Enrique Romero: *“El sonido de Richie Ray venía henchido de asfalto, urgencias callejeras y respeto por los orishas del panteón afro-antillano, al tiempo que exhibía unos arreglos contundentes y modernos; el piano de Richie evocaba desde una fuga de Bach hasta un tumbao de Noro Morales, en conexión sublime con el timbal de Mike Collazo, el coro de trompetas, único e insuperable, liderado por Reinaldo Maldonado, hermano de Richie, los golpes de bongó soltados por Manolito González, y la malicia cantabile y marginal del cantante Bobby Cruz. ¡Puro sonido bestial!”*¹¹⁸.

Otros temas de boogaloo fueron los siguientes: “Either You Have It Or You Don't” de Charlie Palmieri, “Boogaloo Blues” de Johnny Colón, “Clap Your Hands” y “Shake It Baby” de El Gran Combo de Puerto Rico, “At The Party” de Héctor Rivera, “Subway Joe” Joe Bataan, “El exigente” de Larry Harlow, “Let's Turn On” de Bobby Valentín o “Boogaloo pa mi San Juan” de Los Hermanos Lebrón, entre otros muchos. Posteriormente, durante los años setenta y ochenta, muchos de estos músicos darían forma a la “salsa”.

El jazz latino en los años 60

En enero de 1959, la Revolución Cubana expulsa al dictador Batista, y en 1960, Fidel Castro afirma el carácter social de la revolución. Al nivel artístico, el estado se convierte en el árbitro de lo que es buena o mala música. Se cierran los bares en los que músicos, pintores y escritores solían reunirse. Hasta los “Juke-Box” se confiscan (último símbolo de propiedad privada). Desde ese momento, la comunidad latina en Nueva York se hace muy importante y desarrollan concienzudamente su tradición y su cultura. En Brooklyn, en el Bronx, en Harlem, en el Spanish Harlem, el Barrio, son los “nuyoricans” los que habitan en gran número. En esa época, se crean muchos grupos y

¹¹⁸ ROMERO, Enrique. 2000. *Op. Cit.* Págs. 33 y 34

grandes orquestas con directores que se hacen famosos poco a poco, surgen sellos discográficos especializados en música latina, entre los que destaca los de Gabriel Oller¹¹⁹, quien va a grabar música tocada por aficionados. De este modo, la expresión artística es una alternativa a la dificultad económica.



Figura 313.- Gabriel Oller en 1976

En los años 60 el nuevo régimen cubano prohíbe las descargas, que pasarán a celebrarse en la clandestinidad y, finalmente, desaparecerán. El latin jazz en Cuba sufrió una evolución diferente a Nueva York, ya que el gobierno y el estado eran los árbitros de lo que era buena o mala música y, de esta manera, mantuvieron un control sobre la producción musical. Su objetivo era hacerla más erudita y más moral. En 1962 se inaugura la Escuela Nacional de Arte (ENA), de la que fueron alumnos artistas como Paquito D’Rivera, Arturo Sandoval, Enrique Pla, Emiliano Salvador, Gonzalo Rubalcaba...

Después de la Revolución Cubana, el jazz fue considerado como una música imperialista. Los bares, que eran lugares donde los artistas (músicos, pintores, escritores...) podían reunirse cerraron. Hasta los “Juke-Box” fueron suprimidos. Eso significaba la desaparición de la música popular de la calle para dejar espacio a la canción intelectual. Al principio, hubo dos grupos importantes para el desarrollo del latin jazz, la Sonorama Seis, en la que Changuito, que sucedió a Enrique Pla, adaptó a la batería conceptos de la conga (origen del Songo) y el grupo de Chucho Valdés en donde el cantante (especialista del “scat”) fue Amado Borcela, llamado “Guapacha”. Pero Guapacha muere en 1966 con 32 años, y Chucho disuelve la orquesta.

¹¹⁹ Gabriel Oller era el propietario de los sellos Coda y SMC (Spanish Music Center).

En 1967, se decide formar una orquesta oficial que represente la posición musical de Cuba, con los mejores músicos bajo la dirección de Armando Romeu. Se trata de la Orquesta Cubana de Música Moderna (OCMM). Por otra parte, Chucho Valdés, Paquito D’Rivera, Carlos Emilio, Enrique Pla y Cachaíto (sustituto de Carlos del Puerto) crean en La Habana un quinteto cubano de jazz, que pronto se transformará en un nonato, con el trompetista Jorge Varona, los percusionistas Oscar Valdés (padre e hijo) y Roberto García. Es la base de lo que va a ser Irakere.



Figura 314.- La Orquesta Cubana de Música Moderna en el año 1968

En julio de 1969, la OCMM toca una composición de Chucho Valdés llamada “Misa Negra”, con varias versiones (orquesta, quinteto, orquesta sinfónica con coros...). Esta obra es una vuelta a las influencias religiosas dejadas por los esclavos en la música afro-cubana. Chucho Valdés la compuso después de haber asistido a muchos ritos religiosos y anotado los ritmos y cantos. Es finalmente una mezcla de esto con el jazz y el rock, y fue tratada de “herejía musical” y de “monstruo híbrido”.

El soul jazz

El Soul Jazz es un desarrollo del jazz, incorporando una fuerte influencia del blues, el soul, el gospel y el rhythm and blues. Se suele realizar en grupos pequeños, a menudo en trío con un órgano Hammond. Este estilo se asocia, a menudo, con el hard bop y, muchas veces, se confunde con el “funky hard bop”. Roy Carr describe el soul jazz como una consecuencia de hard bop que surgió a mediados de los años 50, con influencias del funk, el soul y músicos como Ray Charles, David “Fathead” Newman, Hank Crawford, Horace Silver, Art Blakey, Cannonball Adderley, etc. Se desarrolló en la década de 1950, sobre todo a partir del surgimiento de The Cannonball Adderley Quintet en San Francisco. Cannonball Adderley llegó a comentar que fue muy

presionado por Riverside Records, al popularizarse el término “soul”, para convertirse en un artista de “soul jazz”.



Figura 315.- *The Cannonball Adderley Quintet*

Algunos de los discos de soul jazz más importantes son “The Sidewinder” (grabado por Lee Morgan en 1963), “Cantaloupe Island” (grabado por Herbie Hancock en 1964), “Song for my Father” (grabado por Horace Silver en 1964), “The in Crowd” (grabado por Ramsey Lewis en 1965), “Mercy, Mercy, Mercy” (grabado por Cannonball Adderley en 1966) y “Swiss Movement” (grabado por Eddie Harris en 1969).

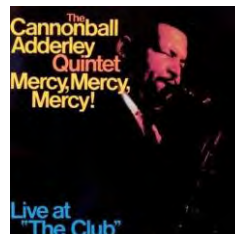


Figura 316.- Carátula del disco “Mercy, Mercy, Mercy”, grabado por Cannonball Adderley en 1966

Algunos de sus intérpretes más representativos son los recogidos en la tabla 17:

MÚSICOS DE “SOUL JAZZ”	
Saxofón	Cannonball Adderley, Gene Ammons, Curtis Amy, Gary Bartz, Earl Bostic, George Braith, Arnett Cobb, Sonny Cox, Hank Crawford, Eddie "Lockjaw" Davis, Lou Donaldson, Ilhan Ersahin, Red Holloway, Ron Holloway, Fred Jackson, Willis Jackson, Big Jay McNeely, Wild Bill Moore, David "Fathead" Newman, Houston Person, Joshua Redman, BB Reed, Tab Smith, Stanley Turrentine, Grover Washington, Bill Leslie, Hank Mobley, Dick Morrissey, Oliver Nelson, Maceo Parker, Ike Quebec, Sonny Stitt
Trompeta	Donald Byrd, Joey DeFrancesco, Maynard Ferguson, Freddie Hubbard, Hugh Masekela, Lee Morgan, Nat Adderley

Flauta	Bobbi Humphrey, Herbie Mann, Seldon Powell, Harold Vick
Trombón	Lou Blackburn
Piano	Billy Taylor, Bobby Timmons, Jack Wilson, John Wright, Horace Silver, Joe Sample, Ramsey Lewis, Bobby Lyle, Harold Mabern, Junior Mance, Herbie Hancock, Ray Bryant, Les McCann, Duke Pearson
Batería	Idris Muhammad, Grady Tate
Guitarra	Joe Beck, George Benson, Billy Butler, Zachary Breaux, Bobby Broom, Norman Brown, Kenny Burrell, Billy Butler, Grant Green, Henry Johnson, Wayne Johnson, Ivan "Boogaloo Joe" Jones, Ronny Jordan, Earl Klugh, Pat Martino, Wes Montgomery, Ronald Muldrow, Melvin Sparks, Mark Whitfield, Ronald Muldrow
Voz	Jabari Grover, Marlon Saunders, Nina Simone
Órgano	Paul Bryant, Richard Holmes, Hank Marr, Jackie Mittoo, Jack McDuff, Jimmy McGriff, John Patton, Rhoda Scott, Shirley Scott, Dr. Lonnie Smith, Jimmy Smith, Johnny "Hammond" Smith, Leon Spencer, Bebé Willette, Larry Young, Freddie Roach
VIBRÁFONO	Johnny Lytle, Roy Ayers, Buddy Montgomery, Freddie McCoy

Tabla 17.- Músicos de "Soul Jazz"

El jazz rock

El jazz rock es uno de los estilos jazzísticos que se desarrollaron en los últimos años de la década de 1960 y comienzos de los 70. Enmarcado inicialmente dentro de una corriente más amplia, el Rock Progresivo, conformó su propio lenguaje y desarrolló sus propias características. Pese a que los principales grupos de jazz rock se dieron en los Estados Unidos, el origen de este género fue Inglaterra, a partir de 1963. Además, más tarde encontramos ejemplos en otros países de Latinoamérica e, incluso, en España con grupos como Lone Star.

Los años 70 fueron el momento de máximo apogeo de este estilo. Entre las características más destacadas del jazz rock podemos citar las tres siguientes:

1.- Aunque se siguió, generalmente, el tipo de compás cuaternario propio del rock, las líneas del bajo y la batería recogieron modos típicamente jazzísticos, especialmente durante los solos.

2.- Aunque en muchos casos los arreglos para las secciones de viento se limitaron a la armonización de los riffs de guitarra clásicos del rock, en otros se produjeron verdaderos arreglos para voces instrumentales diferentes, al modo de las bandas de jazz. La influencia en éstos, varió desde los claramente influenciados por el

bop, como en los primeros discos de BS&T, hasta los que tomaron sus raíces en las orquestas de swing, como en el caso de Chase. En algunos casos (Dzyan, The Flock...) la influencia de las improvisaciones y arreglos colectivos del free jazz fue evidente.

3.- Aunque el concepto de solo ya era conocido y usado por el rock anterior a 1967, en el jazz rock se desarrolla de forma habitual tomando en muchos de ellos un papel muy relevante respecto al tema vocal, al modo de la tradición jazzística. Ello exigió la presencia en las bandas de instrumentistas solventes, en algunos casos de muy alto nivel: Randy Brecker, Bill Chase, Chick Corea, Stanley Clarke, Lewis Soloff, Dave Bargeron, Wayne Shorter, etc. Sobre todo a lo largo de los años 1970.



Figura 317.- Wayne Shorter

MÚSICOS DE JAZZ ROCK	
Saxofón Tenor	Wayne Shorter
Trompeta	Randy Brecker, Bill Chase, Lewis Soloff
Contrabajo y bajo eléctrico	Stanley Clarke
Trombón y Tuba	Dave Bargeron
Piano	Chick Corea
VIBRÁFONO	Gary Burton

Tabla 18.- Músicos de jazz rock

El vibráfono en los años 60

El vibráfono en los años 60 se caracterizó por la influencia que ejercieron sobre él los avances tecnológicos. Surgieron los primeros vibráfonos amplificados y vibrafonistas influenciados por John Coltraine. Por otra parte, aparecerán vibrafonistas especializados en soul jazz, jazz rock y, sobretodo, en diferentes estilos englobados dentro del latin jazz, como por ejemplo el bossa-nova o el boogaloo. Dentro del

vibráfono en el latin jazz de los años 60, vamos a distinguir claramente a los vibrafonistas de New Jersey, de New York y de la Habana.

Los nuevos sonidos del vibráfono en el jazz. El primer vibráfono amplificado



Figura 318.- Mike Manieri

En 1964 Mike Mainieri inventó el primer sistema de amplificación de sonido del vibráfono. Este primer sistema consistía en pegar “pastillas” de amplificación en cada una de las láminas. Mike Manieri, a los 74 años de edad, en una master-class en la Berklee School of Music (Valencia), afirmó:

“Procedo de una familia sin recursos y mi madre tuvo que trabajar durante dos años para poder comprarme mi primer vibráfono. Este hecho me llevó a estudiar concienzudamente. No obstante, mi primer profesor me enseñó a coger las baquetas de una forma poco ortodoxa, de ahí mi especial técnica.

La técnica de Gary Burton ya existía en Centroamérica muchísimo antes de que el la difundiese. De hecho hay vibrafonistas anteriores que ya utilizaron esta técnica. Mi técnica me permite tocar intervalos de segunda menor sin necesidad de abrir los codos hacia el exterior y tener que realizar una posición forzada de mis brazos, como ocurre en la técnica de Gary Burton. Además mi técnica me permite mucha libertad al hacer los solos con las dos baquetas interiores.

Mi abuelo, que era guitarrista de jazz, fue la primera persona que me enseñó armonía.”¹²⁰.

¹²⁰ Mike Manieri en la Breklee School of Music (Valencia, 16 de mayo de 2012)



Figura 319.- Mike Manieri y Rafael Pérez en la Breklee School of Music (Valencia, 16 de mayo de 2012)

Por otra parte, en esta misma master-class Manieri afirmó que sus primeros experimentos para intentar amplificar el vibráfono no respondían a inquietudes de buscar nuevos sonidos, sino a intentar que su instrumento se oyese cuando los demás miembros del grupo empezaron a utilizar sintetizadores y otros medios electrónicos.



Figura 320.-

Mike Manieri en los años 60 cuando tocaba con Buddy Rich



Figura 321.- Mike manieri y Buddy Rich

Vibrafonistas influenciados por John Coltrane

Entre los vibrafonistas jazzísticos de los años 60 que se vieron muy influenciados por John Coltrane caben destacar dos; Bobby Hutcherson y Walt Dikerson. Bobby Hutcherson fue un genial improvisador que combinó el bop, influencias de Coltrane y la tradición de Milt Jackson con el nuevo sonido del vibráfono. Por otra parte, otro vibrafonista de los 60 destacado fue Walt Dikerson, que ha transferido ideas de John Coltrane y le encanta experimentar con nuevos sonidos.



Figura 322.- Bobby Hutcherson



Figura 323.- Walt Dickerson

El vibráfono en el latin jazz de los años 60

Como ya explicamos anteriormente, dentro del vibráfono en el latin jazz de los años 60, vamos a distinguir claramente a los vibrafonistas de New Jersey, de New York y de la Habana. Además, a éstos sumaremos vibrafonistas especializados en bossa-nova y boogaloo de New York.

El vibráfono en el latin jazz de New Jersey

Pero, si hemos de destacar a un vibrafonista, dentro del jazz latino, por encima de todos los demás ese es Cal Tjader. Al contrario que la mayor parte de los discípulos de Tito Puente en la costa este, Cal Tjader orientó su influencia latina hacia el jazz. De hecho, las características del jazz latino de los años 60 en los Estados Unidos fueron prácticamente establecidas por el sonido pulido y suave de Tjader. Durante estos años mantuvo usualmente su lealtad al estilo de quinteto de los años 50 de la costa oeste, pero siguió innovando cuando se unió al pianista neoyorquino Eddie Palmieri para grabar “El Sonido Nuevo”¹²¹, una de las más progresistas sesiones de jazz latino que fueron realizadas a mediados de los 60.



Figura 324.- Cal Tjader



Figura 325.- Carátula del disco “El Sonido Nuevo”

¹²¹ Este disco fue grabado en Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, New Jersey el 24, 25 y 26 de mayo de 1966

El vibráfono en el latin jazz de New York

Al mismo tiempo que Cal Tjader extendía “El Sonido Nuevo”, el panorama del jazz latino fue revitalizado temporalmente en la Gran Manzana por Bobby “Vince” Paunetto¹²², un vibrafonista de etnia italo-catalana que creó una mezcla original de jazz moderno, ritmos cubanos e influencias clásicas. De la obra de Bobby Paunetto en los años 60 destacan dos trabajos. Por un lado, las *Seeco Sessions*, compendio de una serie de discos de 45 rpm hechos en 1965 para el sello Seeco. Por el otro, el LP del sello Mardi-Grass, “El Sonido Moderno”, lanzado en 1968.

Las Seeco Sessions son seis joyas de la corta discografía de este talento inusual, las cuales se hicieron con el apoyo de músicos de la orquesta de Tito Puente, quien fue uno de sus grandes valedores por ese entonces cuando Paunetto apenas tenía 20 años. El otro apoyo en ese tiempo fue Sidney Siegel, dueño de Seeco, quien apostó por él en uno de los momentos más acuciantes de esta compañía discográfica. “El Sonido Moderno” que grabó Mardi-Grass (división de Roulette y Tico Records) estaba conformado por diez temas que produjo Pancho Cristal y de los cuales nueve fueron composiciones de Paunetto. Todas ellas, eso sí, enfocadas hacia un soul latino muy cool, tipo Cal Tjader, que fue otro de los mecenas del artista neoyorquino. Podemos afirmar que el compositor, pianista y vibrafonista Bobby Vince Paunetto (New York, 1944) es uno de los músicos más influyentes de la historia del jazz latino. Su obra, sin embargo, es breve y poco conocida.



Figura 326.- Bobby Paunetto



Figura 327.-
Portada de “El Sonido Moderno” (1968)
de Bobby “Vince” Paunetto

¹²² Bobby “Vince” Paunetto (22 junio 1944 - 10 agosto 2010) fue un vibrafonista de latin jazz y salsa. Entre 1969 hasta 1973 estudió en Berklee College of Music. En 1981 tuvo que dejar de tocar el vibráfono debido a una esclerosis múltiple que le habían diagnosticado en 1979.

El vibráfono en el latin jazz de la Habana

A principios de los 60, Felipe Dulzaides fue falsamente acusado de participar en una conspiración destinada a asesinar a Fidel Castro, y fue encarcelado. Esta situación fue aprovechada por Paquito Hechevarría para convertirse en el líder temporal de “Los Armónicos”. Hechevarría no pudo igualar las habilidades de liderazgo que poseía Felipe Dulzaides, pero sí era mejor pianista (técnicamente hablando) y también se desplazaba al vibráfono cuando era necesario. Dos años después, al ser finalmente puesto en libertad, Dulzaides descubrió que sus antiguos acompañantes se habían trasladado a Miami.



Figura 328.- Paquito Hechevarría

El vibráfono en el bossa-nova

El vibráfono se introdujo en la bossa-nova cuando el vibrafonista Dave Pike¹²³ se integró al grupo del flautista Herbie Mann a principios de los 60. Durante su etapa con Mann, Pike participó muy activamente en la formación, componiendo parte de los temas que integraban su repertorio, por ejemplo figuró como coautor del tema “Patato”, dedicado al tumbador cubano Carlos Valdés. El vibrafonista Gary McFarland también destaca en la bossa nova al grabar “Soft Samba” (Verve, 1964), un álbum con proyección al mercado del pop.

¹²³ Según la página web www.lastfm.es: “Su verdadero nombre es David Samuel Pike. Nace en Detroit, Michigan, el 23 de marzo de 1938”. (Véase anexo VII.7) (<http://www.last.fm/es/music/Dave+Pike?setlang=es>, 16-12-2014)



Figura 329.- Herbie Mann



Figura 330.- Dave Pike



Figura 331.- Gary McFarland

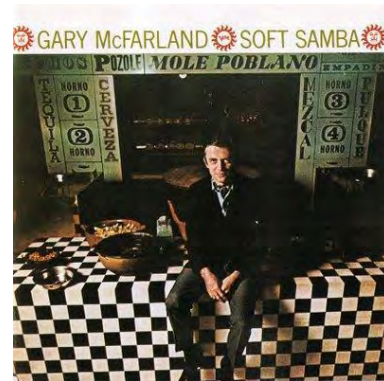


Figura 332.- Carátula del disco "Soft Samba", 1964

El vibráfono en el "boogaloo" de New York.

Dentro de este estilo destacan dos músicos y sus respectivas bandas. Por una parte, el pianista Joe Loco, que incorporó, de nuevo, a su banda al vibrafonista Pete Terrace.

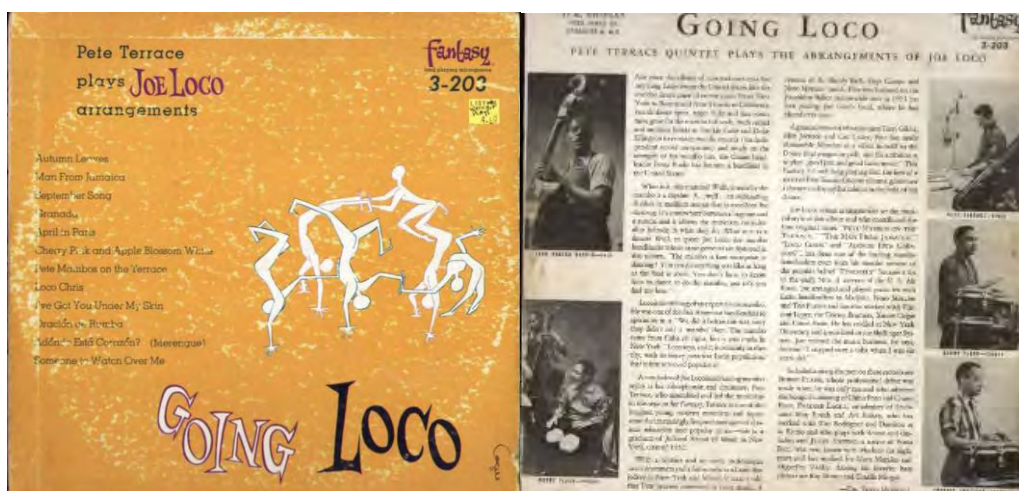


Figura 333.- Carátula del disco "Going Loco" por el Quinteto de Pete Terrace, presentando a Joe Loco en el piano, Bobby Flash en bongos, Fred Aguilera en timbales, Julio Andino en el bajo, y Pete Terrace en el vibráfono. Mayo de 1960, Fantasy Records. Cortesía de David Cantrell.



Figura 334.- Portada y contraportada del disco “King of Boogaloo” grabado por Pete Terrace en 1967

Por otra parte, al percusionista Joe Cuba, quien incorporó al vibrafonista Tommy Berrios.



Figura 335.- Joe Cuba



Figura 336.-
Carátula del disco “MyMan Speedy!”,
grabado por Joe Cuba Sextet en 1967

Además, en 1961, el grupo de Loui Ramírez acompañó al conguero Sabú Martínez en la grabación de su álbum de “Jazz Espagnole” del sello Alegre.

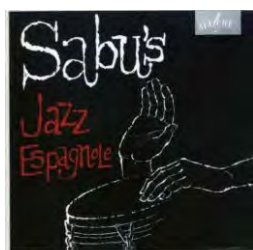


Figura 337.- Carátula del disco “Jazz Espagnole” (1961)

Así mismo, cabe destacar que en 1963 Louie Ramírez inicia una fructífera carrera solista con la edición del disco “Introducing Louie Ramírez”, que supuso la introducción del vibráfono en la variación neoyorquina de la descarga cubana. Desde entonces no ha parado de editar y tocar para los más diversos públicos.



Figura 338.-
Carátula del disco "Introducing Louie Ramirez"



Figura 339.-
Carátula del disco
"Louie Ramirez the King of Latin Vibes"

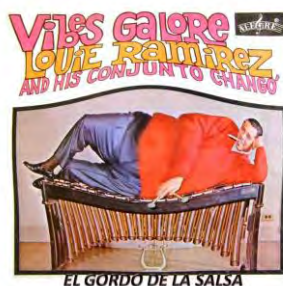


Figura 340.- Carátulas de algunos de los discos de Louie Ramirez

Otro personaje significativo del bugalú¹²⁴, el timbalero Henry "Pucho" Brown¹²⁵, presidía un grupo llamado "Latin Soul Brothers", en el que resaltaba la presencia del vibrafonista William Bivens, más conocido como "Yams".



Figura 341.- Henry "Pucho" Brown



Figura 342.- Pucho and his Latin Soul Brothers

El vibráfono en el soul jazz

Dentro del vibráfono en el soul jazz de los años 60 cabe destacar a cuatro figuras indiscutibles: Johnny Lytle, Buddy Montgomery, Freddie McCoy y, por supuesto, Roy Ayers. Veamos a continuación más detenidamente las aportaciones de cada uno de

¹²⁴ El bugalú es una deformación latina, surgida en Nueva York, del boogie boogie.

¹²⁵ En la página web www.asturiasmundial.com: "En los años sesenta, nadie combinó de la misma manera elementos de jazz, música Latina, soul y funk como Henry "Pucho" Brown (nacido el 1 de noviembre de 1938)". (Véase anexo VII.7)

(<http://www.asturiasmundial.com/domdom/detalle/307/pucho-latin-soul-brothers>, 12-12-2014)

ellos. Johnny Lytle es considerado uno de los vibrafonistas más importantes del mundo. Era conocido por la velocidad de sus grandes manos. También fue un compositor y escribió muchos de sus propios éxitos, incluyendo “The Loop”, “The Man”, “Lela”, “Selim” y “The Village Caller”. Lytle ha grabado más de 30 álbumes de jazz. A lo largo de su carrera tocó y grabó con grandes del jazz de la talla de Louis Armstrong, Lionel Hampton, Miles Davis, Nancy Wilson, Bobby Timmons, y Roy Ayers.



Figura 343.- Johnny Lytle

Lytle fue un gran admirador de la música de Miles Davis, a quien dedicó el tema “Selim” (Miles deletreado al revés). Nunca grabó con grandes sellos discográficos y, por eso, nunca se ganó el estatus de un icono del jazz como algunos de sus compañeros. Lytle pensaba que grabar con sellos discográficos importantes le haría perder el sentido de su música y su desarrollo creativo. Johnny Lytle creció en una familia de músicos, su padre era trompetista y su madre organista. Empezó a tocar la batería y el piano a una edad temprana. Antes de estudiar música en serio, Lytle fue boxeador. A finales de los años 50, trabajó como baterista para Ray Charles, entre otros. Pero en 1960, inspirado por el gran Lionel Hampton, decidió dedicarse al vibráfono. A partir de ese momento, creó su propia banda de soul jazz y comenzó a grabar para el sello Riverside. Además de su musicalidad, su personalidad sociable le hizo muy popular en el circuito de jazz. A pesar de que después de los años 60 su éxito decayó, siguió grabando durante los años 70, 80 y 90. Su última actuación fue con la Orquesta Sinfónica de Springfield (Ohio) en su ciudad natal en noviembre de 1995. Al mes siguiente, moriría programando la grabación de un nuevo disco para el sello Muse.

Buddy Montgomery (30 de enero de 1930, Indianápolis - 14 de mayo de 2009) fue un vibrafonista y pianista estadounidense de jazz. Tocó por primera vez profesionalmente en 1948, en 1949 tocó con Big Joe Turner, y poco después con Slide Hampton. Sus primeros períodos de sesiones como un líder son de la década de 1950. En esta década lideró la Montgomery-Johnson Quintet con Ray Johnson, de 1955 y

1957. Después de un período en el ejército, donde tuvo su propio cuarteto, se unió a The Mastersounds como vibrafonista con su hermano Monk Montgomery, el pianista Richie Crabtree y el baterista Benny Barth en 1957.



Figura 344.- Buddy Montgomery



Figura 345.- The Mastersounds



Figura 346.-
Portada del disco
“Groove Yard” (1961)
de The Montgomery Brothers

Buddy Montgomery, en 1960, tocó brevemente con Miles Davis. Por otra parte, Buddy, que era el hermano menor de Wes Montgomery y Monk Montgomery, grabó junto a sus hermanos una serie de álbumes, como por ejemplo “The Montgomery Brothers”¹²⁶, sobretodo en 1961. En 1969 se trasladó a Milwaukee, Wisconsin, y enseñó jazz a nivel local. A principios de la década de 1980 se trasladó a Oakland, donde trabajó como solista y tocó con la Riverside Reunion Band, Charlie Rouse, David Fathead Newman y Bobby Hutcherson.

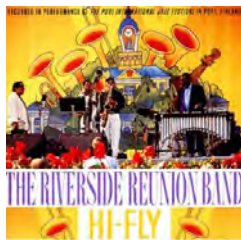


Figura 347.- Riverside Reunion Band

Su discografía como líder es la siguiente: “Swinging with the Mastersounds” (Fantasy/OJC, 1960), “A Date with the Mastersounds” (Fantasy/OJC, 1961), “The King And I” (World Pacific Records, 1961), “The Two-Sided Album” (Milestone Records, 1968), “This Rather Than That” (Impulse!, 1969), “Ties” (Bean, 1977), “Of Love”

¹²⁶ The Montgomery Brothers fue un trio de jazz formado por los hermanos Wes Montgomery (guitarra, 1923–1968), Buddy Montgomery (piano y vibráfono, 1930–2009) y Monk Montgomery (contrabajo, 1921–1982). Grabaron, entre otros, los discos siguientes: en 1955 “Almost Forgotten”, en 1957 “The Montgomery Brothers Plus Five Others”, en 1958 “Montgomeryland”, en 1961 “The Montgomery Brothers”, en 1961 “Love Walked In”, en 1961 “Wes, Buddy and Monk Montgomery” y en 1969 “It’s Never Too Late”.

(Storyville, 1986), “Ties of Love” (Landmark Records, 1986), “So Why Not?” (Landmark, 1988), “Live at Maybeck Recital Hall” (Concord Jazz, 1991), “Here Again” (Sharp Nine, 1997), “Icebreaker” (Staalplaat, 2001), “A Love Affair in Paris” (Space Time, 2002) y “A Day in the Life” (Pony Canyon, 2006).

Su discografía como acompañante es la siguiente: con Bobby Hutcherson “Cruisin' the Bird” (Landmark, 1988), con Georges Shearing “A Date with the Montgomery Brothers”, con Wes Montgomery “Wes & Friends” (Milestone, 1961), con Charlie Rouse “Epistrophy” (Landmark, 1988) y con Colleen McNabb “Don't go to strangers” (Zuccarecords, 2009)

Freddie McCoy (1932 - 2009) fue un vibrafonista de soul jazz. Comenzó a tocar con Johnny Smith en 1961. A continuación, publicó siete álbumes para Prestige Records y en 1971 un álbum de corta duración para Cobblestone Records.

Su discografía como líder es la siguiente: “Lonely Avenue” (1963), “Spider Man” (1965), “Funk Drops” (1966), “Peas & Rice” (1965-67), “Beans and Greens” (1967), “Listen Here” (1968), “Soul Yogi” (1968), “Gimme Some!” (1971). Como músico ha colaborado en dos discos de Johnny Smith: “Stimulation!” (1961) y “Opus De Funk” (1961).



Figura 348.- Freddie McCoy

El vibrafonista Roy Ayers¹²⁷ sustituyó a Dave Pike en el grupo del flautista Herbie Mann entre los años 1966 y 1970. Con Mann grabó un disco de soul jazz, el “Memphis Underground” (1969). Más tarde, Roy Ayers formó el grupo Roy Ayers

¹²⁷ Según la página web www.ACIDJAZZHISPANO.com: “Roy Ayers es un vibrafonista, compositor, productor y líder de grupo estadounidense, de Los Ángeles.”. (Véase anexo VII.7) (<http://lnx.indajaus.com/acidjazzhispano/content-1034.html>, 13-12-2014)

Ubiquity con Sonny Fortune, Billy Cobham, Omar Hakim y Alphonse Mouzon. Su estilo se fue inclinando progresivamente hacia R&B/Funk e incluso rozando la música disco.



Figura 349.- Roy Ayers



Figura 350.-

Carátula del disco "Memphis Underground", grabado en 1969

El vibráfono en el jazz rock

En los años 60 el vibráfono despegó definitivamente gracias a músicos como Gary Burton¹²⁸, el más genial virtuoso de este instrumento. Gary Burton fue el primero en utilizar cuatro baquetas en las improvisaciones y no sólo en los "choros", creando con estos acordes efectos similares a los que utilizaba el pianista Bill Evans, a quien Burton cita como una fuente principal de inspiración en su manera de tocar el vibráfono. Es el padre de la moderna técnica de las cuatro baquetas en el vibráfono. Además, fue el primero en tocar el vibráfono en el jazz rock.



Figura 351.- Gary Burton

En 1963 realizó una gira por Estados Unidos y Japón, con el pianista Georges Shearing. Posteriormente, de 1964 a 1966, estuvo tocando con el saxofonista Stan Getz, y en 1967, fundó el Gary Burton Quartet con el guitarrista Larry Coryell, el baterista Roy Haynes y el bajista Steve Swallow. Con este grupo se anticipó al jazz-rock de los 70. Esto es claramente apreciable en el primer disco del cuarteto, "Duster"(1967), en el que se combina rasgos del jazz, el country y el rock. De todas maneras, algunos de los

¹²⁸ Según la página web www.wikipedia.org: "Gary Burton (23 de enero de 1943, Anderson, Indiana, Estados Unidos) comenzó a aprender música a los seis años, y a tocar la marimba y el vibráfono sobre todo de manera autodidacta.". (Véase anexo VII.7) (https://es.wikipedia.org/wiki/Gary_Burton, 10-8-2014)

álbumes anteriores de Burton (en especial “Tennessee Firebird” y “Time Machine”, de 1966) ya habían mostrado su inclinación hacia la experimentación con diversos géneros de música popular. A finales de los 60, Burton iría reclutando a reputados guitarristas como Jerry Hahn, David Pritchard, Mick Goodrick, Pat Metheny, John Scottfield, Kurt Rosenwinkel y Julian Lage para el proyecto “Next Generation”. En 1968 fue nombrado “Jazzman del Año” por la revista “Downbeat”, con lo que se convirtió en la persona más joven que hubiera recibido ese galardón hasta ese momento.



Figura 352.- Gary Burton Quartet

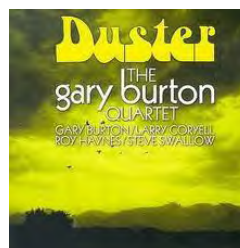


Figura 353.- Portada del disco “Duster” (1967)

El vibráfono en el free jazz de los años 60

Dentro del vibráfono en el free jazz de los años 60 destaca Gunter Hampel, nacido el 31 de agosto de 1937 en Göttingen (Alemania). Este músico también toca el saxofón, el clarinete, la flauta, el piano y es compositor. En los años 60, Hampel comenzó dedicándose al free-jazz, desarrolló su propio sello discográfico (Birth Records) y trabajó con numerosos músicos, como por ejemplo Robinson Perry, Udo Lindenberg, Laurie Allan o Courbois Pierre. De esta época destacan dos discos: “Heartplants” (1964) y “The 8th of July” (1969) que es probablemente su disco más conocido. El quinteto de “Heartplants” está formado por Gunter Hampel (vibráfono, clarinete bajo y flauta), Manfred Schoof (trompeta), Alexander Schlippenbach (piano), Arjen Gorter (contrabajo) y Pierre Courbois (batería).



Figura 354.- “Heartplants” Quintet



Figura 355.- Portada del disco “Heartplants” (1964)

En el disco “The 8th of July” participan músicos como Anthony Braxton, Willem Breuker y Jeanne Lee (esposa de Gunter).

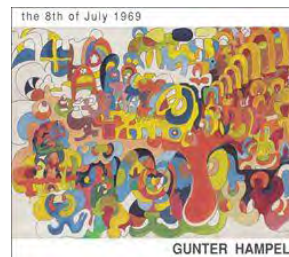


Figura 356.- Portada del disco “The 8th of July” (1969)

Por otra parte, también podemos citar dentro de este apartado a Karl Berger¹²⁹, que desde sus inicios ha sido un vibrafonista que se ha movido en el ámbito experimental, el avant-garde y el free jazz.

En los años 60, Karl Berger grabó, entre otros, discos como por ejemplo los siguientes:

“Jazz Da Camera” grabado en 1964 por Karl Berger, Bent Jaedig, Joop Christoffer y Bob Petrin.



Figura 357.- Portada del disco “Jazz Da Camera”, grabado en 1964 por Karl Berger

“From Now On” grabado en 1966 por Karl Berger (vibráfono), Carlos Ward (saxofón alto), Henry Grimes (contrabajo) y Ed Blackwell (batería).

¹²⁹ Karl Berger ha grabado y actuado con Don Cherry, Lee Konitz, John McLaughlin, Gunther Schuller, la Orquesta Eitaph Mingus, Dave Brubeck, Sly & Robbie, Angelique Kidjo, Sertso Ingrid, Dave Holland, Ed Blackwell, Anderson Ray, Ward Carlos, Pharoah Sanders, Ulmer Sangre, Yamamoto Hozan, Globe Unity Orchestra, entre otros, en numerosos festivales y conciertos en Estados Unidos, Canadá, Europa, África, India, Filipinas, Japón, México, etc.



Figura 358.- Portada del disco “From Now On” grabado en 1966 por Karl Berger

“Tune In” grabado en 1968 por Karl Berger (vibráfono), Carlos Ward (saxofón alto), Dave Holland (contrabajo) y Ed Blackwell (batería).



Figura 359.- Portada del disco “Tune In” grabado en 1968 por Karl Berger

Finalmente, dentro de este apartado cabe destacar a Robert “Bobby” Naughton, vibrafonista de jazz y compositor autodidacta nacido el 25 de junio 1944 en Boston (Estados Unidos), donde empezó a tocar el piano a los siete años.

En 1966 decidió que su instrumento pasaría a ser el vibráfono, después de tocar el piano en grupos de rock and roll. A partir de ese momento y con este instrumento, tocaría con numerosos músicos, entre otros Sheila Jordan y Perry Robinson con quién continuó trabajando intermitentemente. En 1969 creó en su propio sello discográfico, Otic.

En los años 60 cabe destacar un disco en el que, aunque no aparece el vibráfono, la expresividad de “Bobby” Naughton tocando el piano contiene una fuerza melódica que puede recordar a Paul Bley, y que anticipa lo que será su posterior disco “Nature’s Consort”, grabado en 1969 por los siguientes Robert Naughton (piano), James Duboise (instrumentos de viento metal), Mario Pavone (contrabajo), Laurence Cook (percusión) y Mark Whitecage (instrumentos de viento madera).



Figura 360.-
Robert "Bobby" Naughton



Figura 361.-
Portada del disco "Nature's Consort",
grabado en 1969 por Robert "Bobby" Naughton

III.2.8.- El jazz en los años 70. El jazz fusión, el smooth jazz y el jazz latino.

En el jazz de los años 70 podemos destacar tres manifestaciones principales; el jazz fusion, el smooth jazz y el jazz latino. En cada una de ellas el vibráfono aparecerá de manera notable.

El jazz fusión

La década de los años 70 se conoce como la era de la fusión, ya que muchos jazzistas integraron aspectos del rock, el R&B (rhythm and blues) y música pop en su música. Hasta finales de los años 60, el jazz y el rock se mantuvieron separados, pero con el surgimiento del teclado electrónico hubo mucha experimentación. Miles Davis, que ya había sido un innovador en el bop, el cool jazz, el hard bop y creador de su propio estilo "avant garde", estableció los patrones de la fusión cuando grabó "In a Silent Way" y "Bitches Brew". A partir de ese momento, se comenzaron a formar grupos que combinaban la improvisación y musicalidad del jazz con la fuerza y los ritmos del rock. Dentro de los más notables están Return to Forever, Weather Report y Mahavishnu Orchestra.



Figura 362.-
Portada del disco "Bitches Brew" de Miles Davis



Figura 363.-
Portada del disco "In a silent way" de Miles Davis

Ya en 1975 este movimiento comenzó a quedarse sin combustible artístico, pero debido a su potencial comercial ha continuado hasta hoy con más o menos vigencia. Una de sus formas modernas es una mezcla de pop instrumental y jazz, que recibe el inexacto nombre de “jazz contemporáneo” o “acid jazz”. El jazz fusión sintetiza y aúna diferentes estilos, como por ejemplo el clásico, funk, bossa nova, blues, latin...

El smooth jazz

El smooth jazz surgió en la década 1970 como reacción, sobretodo, al free jazz. Se caracteriza musicalmente por las siguientes características: sonoridades limpias, estructuras fácilmente reconocibles (muchas veces basadas en clichés muy conocidos), acordes propios del cool jazz, frases del bajo en “slap” y solos predecibles.

Dicho estilo fue atacado por los jazzistas más puristas por considerarlo un jazz de baja calidad. En la actualidad, suele utilizarse como música de ambiente en cafeterías, centros comerciales y cualquier otro lugar donde se desea amortiguar el ruido provocado por la conversación. El representante más característico de esta tendencia es el saxo soprano Kenny G¹³⁰.



Figura 364.- Kenny G

El jazz latino en los años 70

En el jazz latino de los años 70 cabe destacar la formación de un grupo muy importante para este estilo, nos referimos a Irakere, que se creará en 1973. Al principio los fragmentos de jazz que intercala el grupo en su música son realizados por Chucho Valdés, que toca un montuno con la mano izquierda mientras su mano derecha improvisa melodías. La idea era mezclar los ritmos afro-cubanos con el “beat” del rock y las armonías y los solos del jazz.

¹³⁰ Según la All Music Guide “durante mucho tiempo, Kenny G ha sido el músico más odiado por los músicos de jazz”.

En 1975, Irakere es oficialmente reconocido por las autoridades cubanas. Pero esto lo convierte en una música oficial, que tiene que ser próxima al pueblo. Esta situación creará una gran polémica entre sus integrantes entre los que quieren hacer una música para bailar y los que prefieren tocar música más elaborada, es decir, cierta forma de jazz con más libertad y espacio para improvisar.



Figura 365.- Irakere



Figura 366.- Integrantes de Irakere

El vibráfono en los años 70

Tal y como explicamos con anterioridad, el vibráfono aparecerá de manera destacada en cada una de las tres manifestaciones jazzísticas principales de los años 70, es decir, en el jazz fusión, en el smooth jazz y en el jazz latino. No obstante, el free jazz que se va a seguir produciendo en esta década también tendrá su representación en el vibráfono.

El vibráfono en el jazz fusión de los años 70



Figura 367.- Ruth Underwood



Figura 368.- Frank Zapp



Figura 369.- Jay Hoggard



Figura 370.- Bill Molenbof



Figura 371.-
Ruth Underwood tocando el xilófono y el
vibráfono en uno de los proyectos de Frank Zappa

A lo largo de los años 70 aparecerán algunos vibrafonistas que se han interesado en los sonidos del jazz rock y el jazz fusión, entre ellos tenemos que destacar a Roy Ayers, Dave Pike, Jay Hoggard, Bill Molenbof, Mike Mainieri y Ruth Underwood¹³¹, quien colaboró con Frank Zappa¹³² en el desarrollo del rock progresivo.

En este contexto, el vibrafonista de Steps Ahead Mike Mainieri, se ha mostrado como un incansable investigador de las técnicas de tocar este instrumento, así como de sus posibilidades sonoras. De hecho, fue el primero en introducir el vibráfono monoaural con sistema MIDI.



Figura 372.- Mike Manieri

Dentro del jazz fusion cabe destacar a Tom van der Geld, quizá el músico más tierno y sensible entre los nuevos vibrafonistas. Este vibrafonista estadounidense nació en Boston, y ha estado viviendo de forma permanente en Europa desde 1974. Ha actuado en casi todos los festivales de Jazz de Montreux importantes europeos, entre ellos, Weltmusiktage Donaueschingen, Baden-Baden Jazz Meeting Nueva, Festival de Willisau, Festival de Jazz de Berlín y el Festival de Jazz de Leverkusener. Ha participado en numerosas producciones con importantes músicos de jazz como Kenny

¹³¹ Según la página web www.rockfloyd.com: “Ruth Underwood nació en 1946. En 1971 la encontramos formando parte de los músicos en 200 Motels, pero donde ya la encontramos como parte integrante de la banda es en Over-nite Sensation”. A partir de ahí, no dejará a Frank Zappa hasta finales de los 70”.

(Véase anexo VII.7)

(<http://www.rockfloyd.com/2011/05/los-baterias-de-frank-zappa-vi-ruth.html>, 13-11-2014)

¹³² “Francis Vincent Zappa Jr., (Baltimore, 1940 - Los Ángeles, 1993). Cantante, guitarrista y compositor estadounidense”. (Véase anexo VII.7)

(<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zappa.htm>, 13-11-2014)

Wheeler, John Taylor, Charlie Mariano, Schoof Manfred, Luis de Mateo, Eduard Vesala, Philips Barre, Mangelsdorf Albert, Keith Copeland, Mel Lewis, Bob Brookmeyer, Pedro Herbolzheimer...

Tom van der Geld grabó los cuatro discos siguientes con su grupo “Children at Play”: “Children at Play” (1973), “Patience” (1977), “Path”(1979) y “Out Patients” (1980).



Figura 373.- Tom van der Geld



Figura 374.- Children at Play

El vibráfono en el smooth jazz

Dentro del estilo smooth jazz de los años 70 destaca el grupo Spyro Gyra, donde toca el vibrafonista Dave Samuels.



Figura 375.- Dave Samuels

Spyro Gyra es un grupo estadounidense creado a mediados de los años 1970 en Nueva York y especializado en smooth jazz. Ha vendido más de diez millones de copias de los más de 25 discos que ha grabado. Su música fusiona jazz con elementos del funk, el pop y el R&B. Los temas “Shaker Song” y “Morning Dance” son dos de sus mayores éxitos. Aunque la plantilla de la banda ha ido cambiando, Tom Schuman y Jay

Beckenstein se han mantenido desde el principio. Su primer álbum fue auto editado a finales de 1977, y contó con la presencia de Dave Samuels y Rubens Bassani. Este disco, fue reeditado por Amherst Records con una nueva portada en 1978. Su siguiente trabajo fue “Morning Dance”, que también fue producido por Amherst Records. Este disco se grabó en Nueva York en marzo de 1979, y contó con músicos como John Tropea, Steve Jordan o Michael Brecker, entre otros. Este disco obtuvo un disco de platino y fue presentado por las principales ciudades europeas y estadounidenses.



Figura 376.-
Portada del disco “Spyro Gyra” grabado en 1977
y reeditado en 1978



Figura 377.-
Portada del disco “Morning Dance”,
grabado en 1979



Figura 378.- Dave Samuels y Rafael Pérez Vigo (La Font de la Figuera, julio de 2011)

El vibráfono en el jazz latino de los años 70

Los vibrafonistas de los años 70 que se interesaron por el jazz latino serían los siguientes: Cal Tjader, Bobby Hutcherson Louie Ramírez y Ricardo Marrero. Veámos a continuación algunas de sus aportaciones.

Cal Tjader grabó en 1975 el disco “Amazonas”, para el que contó con la colaboración del percusionista Airto Moreira y otros músicos brasileños. Este disco destaca por sus incursiones electrónicas. Por su parte, el vibrafonista Bobby

Hutcherson, procedente de Los Ángeles, apareció con su primera incursión en el jazz latino con el disco “Montara” grabado en 1975 para Blue Note. Al mismo tiempo, el movimiento de la salsa neoyorquina de los años 70 fue enriquecido con las contribuciones de dos vibrafonistas muy importantes Louie Ramírez¹³³ y Ricardo Marrero.

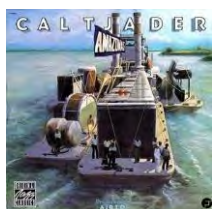


Figura 379.-

Portada del disco “Amazonas” grabado en 1975



Figura 380.-

Portada del disco “Montara” (1975)
de Bobby Hutcherson



Figura 381.- Louie Ramírez

Enrique Romero, en su obra “Salsa. El orgullo del Barrio”, comenta de Louie Ramírez: “De 1971 a 1981, periodo completo del boom, trabajaba doce horas diarias en los estudios Fania Records, produciendo unos veinte álbumes anuales”¹³⁴. Durante los años 70, Ricardo Marrero destaca por sus trabajos con Mike Viñas, a quien conoció en la High School of Music and Art de Nueva York en las clases de percusión. Mike Viñas formó parte de “Ricardo Marrero and The Group” y ambos participaron, a finales de los

¹³³ Según la página web www.tropicanafm.com: “Louis Ramírez “Señor Salsa”, “El Quincy Jones de la Salsa”. Virtuoso percusionista, vibrafonista, compositor, arreglista y director musical de “La Fania All Stars”. Creador del fenómeno de Salsa Erótica “Noche Caliente”. Louie Ramírez, nació el 24 de febrero de 1938, en Manhattan, Nueva York, EE.UU., de padres puertorriqueños”. (Véase anexo VII.7)

(<http://www.tropicanafm.com/noticia/cumpleanos-salseros-del-24-de-febrero/20150225/nota/2648267.aspx>, 22-10-2014)

¹³⁴ ROMERO, Enrique, 2000. Op. Cit. Pág. 108

años 70, en varios discos de otro compañero en el High School, el flautista Dave Valentin¹³⁵.



Figura 382.- Dave Valentin

Años después, ambos formarían parte de Los Seis del Solar, el grupo con el que Rubén Blades inició su etapa de solista, al desligarse de Fania. Marrero estuvo con Los Seis del Solar hasta que se convirtiera en Son del Solar, que incluyó trombones, mientras que Viñas continuó en los siguientes discos de Rubén Blades. Incluso en el memorable disco “Agua de Luna”, Mike Viñas figura como Director Musical.



Figura 383.- Los Seis del Solar en la Televisión mejicana en 1983



Figura 384.- Ricardo Marrero

El vibráfono en el free jazz de los años 70

En la década de 1970, el vibrafonista Gunter Hampel formó la “Galaxy Dream Band” con la que grabó el disco de free jazz “Reeds 'n Vibes” (1978).



Figura 385.- Portada del disco “Reeds 'n Vibes” (1978)

También en esta época, dentro del vibráfono en el free jazz cabe destacar a Karl Berger. Entre los años 1969 y 1975, Berger ganó ininterrumpidamente el Down Beat Critics Poll en la categoría de mejor vibrafonista de jazz.

¹³⁵ Según la página web www.musicofpuertorico.com: “Dave Valentin es un reconocido flautista de jazz latino. Nació en 1952 en Nueva York. Sus padres eran puertorriqueños”. (Véase anexo VII.7) (http://www.musicofpuertorico.com/index.php/artistas/dave_valentin, 15-12-2014)



Figura 386.- Karl Berger en los años 70

En esta década, fundó el Creative Music Studio en Woodstock (Nueva York) con Ingrid Sertso y Ornette Coleman, que es una corporación sin ánimo de lucro dedicada a la investigación de la energía de la música y el sonido y los elementos comunes a todas las formas de la música del mundo. Esta fundación realiza presentaciones educativas a través de talleres, conciertos, grabaciones y a través de una creciente red de artistas y miembros en todo el mundo que se han sumado al proyecto.

En los años 70 Karl Berger grabó numerosos discos como por ejemplo los siguientes:

“We Are You”, grabado en 1971 por Karl Berger (piano, vibráfono y marimba), Peter Kowald (contrabajo), Allen Blairman (batería y percusión) e Ingrid Sertso (voz y percusión).



Figura 387.- Portada del disco “We Are You”, grabado en 1971 por Karl Berger

“With Silence” grabado en 1972 por Karl Berger (vibráfono y marimba), Masahiko Sato (piano), Adelhard Roidunger (contrabajo) y Allen Blairman (batería)



Figura 388.- Portada del disco “With Silence”, grabado en 1972 por Karl Berger

“Vol. 1 The Peace Church Concerts” (1974), en el que participan los siguientes músicos: Karl Berger (piano, vibráfono y percusión), Ingrid Sertso (percusión y voz), Dave Holland (contrabajo), Bob Moses (percusión), Garrett List (trombón), Richard Teitelbaum (sintetizador), Betty McDonald (violín), Ilene Marder (flauta), Tom Schmidt (contrabajo), Savia y Eva Berger (voz y efectos).



Figura 389.- portada del disco “Vol. 1 The Peace Church Concerts”, grabado en 1974 por Karl Berger

Otro vibrafonista de free jazz de los años 70 será Robert "Bobby" Naughton quien, desde mediados de 1970, tocó con Leo Smith y se unió al Creative Music Improvisors Forum en New Haven, Connecticut.



Figura 390.- Bobby Naughton con Creative Music Improvisors

En 1971, escribió una partitura para la película muda “Everyday” (1929) dirigida por Hans Richter, en 1972 tocó con la Jazz Composer's Orchestra, desde 1973 hasta principios de la década de 1980 tocó con Wadada Leo Smith, y de 1978 a 1982 estuvo

de gira con Anthony Braxton y la Creative Music Orchestra. Además de todo lo anterior, en los años 70, caben destacar los siguientes discos Robert "Bobby" Naughton:

“Understanding” fue grabado el 30 de octubre 1971 en un concierto en directo en la Universidad de Yale y el Blue Rock Studio. En él participaron los siguientes músicos: Bobby Naughton (vibráfono, piano y clavicordio), Perry Robinson (clarinete), Whitecage Mark (flauta, corno di basseto), Richard Youngstein y Mario Pavone (bajo), Randy Kaye (percusión). La cubierta del disco corresponde al cuadro “Abstraction”, pintado en 1918 por Hans Richter.

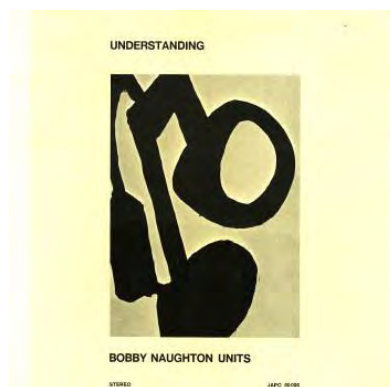


Figura 391.- Portada del disco “Understanding”, grabado en 1971 por Bobby Naughton

“The Haunt” fue grabado en 1976 por Bobby Naughton (vibráfono), Wadada Leo Smith (trompeta) y Perry Robinson (clarinete).



Figura 392.- Portada del disco “The Haunt”, grabado en 1976 por Bobby Naughton

“Divine Comedie”, grabado en septiembre de 1978 por Wadada Leo Smith (trompeta, fliscorno, gongs y percusión) con la colaboración de Bobby Naughton (vibráfono, marimba y campanas), Dwight Andrews (flauta contralto,

clarinete bajo, saxo tenor, triángulos, mbira), Charlie Haden (contrabajo), Lester Bowie (trompeta) y Kenny Wheeler (trompeta).



Figura 393.-

Portada del disco “Divine Comedie”,

grabado en 1978 por Wadada Leo Smith con la colaboración de Bobby Naughton

“Nauxtagram” fue grabado en 1979 por Bobby Naughton (vibráfono), James Emery (guitarras acústica y eléctrica), Cleve Pozar (percusión y marimba) y Wes Brown (bajo).

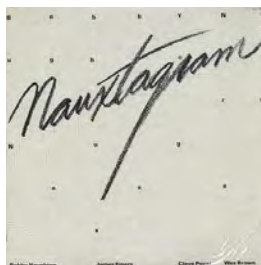


Figura 394.- Portada del disco “Nauxtagram”, grabado en 1979 por Bobby Naughton

“Solo Vibraphone” grabado en directo el 3 de julio de 1979 por Bobby Naughton en el 4º Festival de Jazz Rassegna Internazionale Pisa-Firenza en Florencia (Italia).

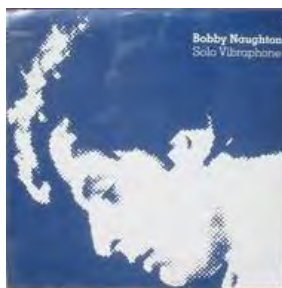


Figura 395.- Portada del disco “Solo Vibraphone”, grabado en 1979 por Bobby Naughton.

III.2.9.- El jazz en los años 80. El acid jazz y el jazz inspirado en el pasado.

El acid jazz

El acid jazz aúna elementos del jazz con música disco y blues, y tiene una gran carga de crítica social. Los primeros exponentes del acid jazz estuvieron en el resurgimiento de la música afroamericana de los años 70. Concretamente, podemos citar un estilo musical, denominado “rare groove”, combinaría una inmensa variedad de géneros bailables como el funk, el soul, el R&B, el jazz-funk, el northern soul, el jazz fusion, el jazz latino, la música electrónica de baile (el house, la música disco y el downtempo) y el hip-hop. Por tanto, el Acid jazz es un estilo musical que surgió de la innovación y fusión de géneros principalmente afroamericanos, como por ejemplo el jazz, el funk, el soul y la música latina, con el hip hop y la música disco. Tiene sus orígenes en Inglaterra a finales de los años ochenta como una alternativa más en la escena *dance* de aquel entonces, comenzando a difundirse en discotecas.

De las características musicales que podemos encontrar en el acid jazz cabe destacar las siguientes: presencia patrones rítmicos típicos del funk (como por ejemplo el “groove”), ritmo “four-to-the-floor” típico de la música disco, utilización de ritmos latinos, pop y étnicos, presencia de loops programados que recuerdan al hip hop, utilización del piano “Rhodes” (cuyo sonido se asocia al acid jazz), la batería destaca por sus improvisaciones y cambios de tempo, el bajo emplea slap con moderación, de manera que es más melódico y menos percusivo que en el funk y, finalmente, la utilización del órgano “Hammond”. Entre los músicos de acid jazz más importantes cabría destacar al batería Dave Weckl.



Figura 396.- Dave Weckl

El jazz inspirado en el pasado

La trayectoria del jazz de 1920 a 1975 fue de una constante evolución con nuevos estilos que quedaban fuera de moda en periodos que solían oscilar entre los cinco y los diez años. No obstante, en los años 80, hubo una corriente jazzística que decidió dar tributo al pasado y acudir a épocas anteriores al bop para inspirarse, por ejemplo en el Dixieland, que aunque se había mantenido bastante activo, casi de manera clandestina durante décadas, tuvo un gran auge de popularidad durante los años 50, pocos músicos importantes del jazz moderno reconocieron su existencia o importancia antes de los años 80.

Wynton Marsalis, quien simbolizó la década, comenzó como trompetista inspirado en gran parte por la manera de tocar del Miles Davis de los años 60. Eventualmente encontró su propio sonido al retroceder en el tiempo explorando la música de los maestros del pre-bop, y el resultado fue que, aunque tocaba nueva música moderna, Marsalis logró adaptar e interpretar de una manera original las ideas proporcionadas por el pasado distante. Un ejemplo de un vibrafonista español que intenta recuperar un lenguaje de los primeros estilos del jazz es el valenciano Dani Catalán. Marsalis puede ser comparado al neoclasicismo de Igor Strawinsky, Paul Hindemith o Sergei Prokofiev.



Figura 397.- Wynton Marsalis

Muchos de los jóvenes intérpretes que han seguido a Marsalis ignoran la fusión y las más importantes innovaciones del avant garde, usando sólo el hard bop como la base de su música. Es un acontecimiento realmente curioso que existan tantos músicos jóvenes que tocan con un estilo que tuvo su auge antes de que ellos nacieran.

El vibráfono en los años 80

Por lo que se refiere al vibráfono jazzístico de los años 80, cabe destacar un aspecto relevante a nivel tecnológico; la aplicación del sistema MIDI al vibráfono, que fue llevada a cabo por Mike Manieri. Por otra parte, destaca varias tendencias como, por ejemplo, el vibráfono en el jazz contemporáneo, en el jazz latino, en el jazz fusionado con tangos argentinos o en el free jazz. Todas ellas se explicarán a continuación.

Aplicación del sistema midi al vibráfono

En los años 80 Mike Mainieri desarrolló un sistema polifónico que podía accionar cualquier sintetizador con una entrada MIDI. A partir de ese momento otros vibrafonistas han experimentado incorporando la electrónica al vibráfono y algunas compañías ponen kits para amplificar las láminas y permitir el control MIDI.



Figura 398.- Vibráfono electrónico creado por Mike Mainieri

El vibráfono en el jazz contemporáneo de los años 80

En esta década debemos citar al vibrafonista alemán David Friedman, a quien se le conoce como “el Hampton de los 80”. En 1977, Friedman creó un dúo de marimba y vibráfono con Dave Samuels, que estuvo nominado a un “Grammy” alemán. Juntos grabaron “Mallet duo” y “Double Image”.

David Friedman es profesor, vibrafonista, marimbista y compositor. Ha creado su propio estilo a partir de numerosas influencias musicales de una fascinante diversidad. Ha interpretado y grabado música de músicos tan diversos como Leonard Bernstein, Luciano Berio, Bobby McFerrin, Wayne Shorter, Yoko Ono... Como profesor de percusión y jazz, David Friedman destaca por ejercer la jefatura del Departamento de Jazz en la Hochschule der Künste en Berlín, Alemania, desde 1989.

Además, destaca por las grabaciones de discos en solitario utilizando la marimba y el vibráfono en diversas pistas superpuestas, consiguiendo una música con una gran textura. Un ejemplo de esto lo encontramos en el disco “Air Sculpture” (1994), que ha influido mucho en vibrafonistas españoles como por ejemplo Joan Vilalta.

Entre sus obras pedagógicas para vibráfono más importantes cabe destacar dos: “Mirror From Another”, una colección de estudios, y “Vibraphone Technique and Dampening and Pedaling”, distribuido por Hal Leonard. Muchos percusionistas de todo el mundo consideran que esta obra es la publicación más importante referida al fraseo en el vibráfono.



Figura 399.- David Friedman



Figura 400.-
Portada del disco
“Air Sculpture” (1994)

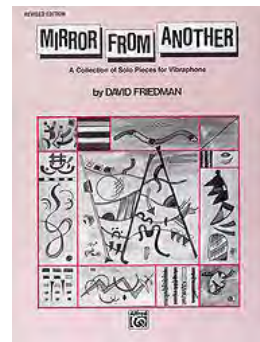


Figura 401.-
Portada de “Mirror From Another”

Otro vibrafonista destacado dentro del jazz contemporáneo de los años 80 es el norteamericano Ted Piltzecker con su álbum de debut, grabado en 1986, “Destinations”, que fue número ocho en el National Jazz Airplay.



Figura 402.- Ted Piltzecker en los años 80

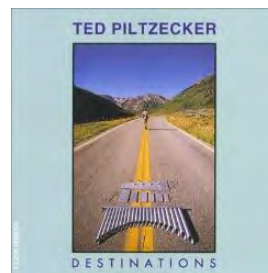


Figura 403.- Portada del disco “Destinations”,
grabado en 1986 por Ted Piltzecker

Por otra parte, dentro del vibráfono en el jazz contemporáneo de los años 80, cabe destacar un disco del vibrafonista norteamericano Joe Locke titulado “Restless Dreams”,

grabado en 1983 junto a Phil Markowitz Quartet, con la colaboración de Eddie Gómez y Keith Copeland.



Figura 404.-
Portada del disco “Restless Dreams”,
grabado en 1983 por Joe Locke y Phil Markowitz Quartet

El vibráfono en el jazz latino de los años 80

En estos años, Ricardo Marrero alcanzaría mayor renombre a través de su ingeniosa labor como vibrafonista en la edición original de Rubén Blades & Seis del Solar.



Figura 405.- Rubén Blades & Seis del Solar

Por otra parte, Louie Ramírez homenajeara a uno de sus ídolos, Cal Tjader, en el memorable disco “Tribute To Cal Tjader”, grabado en 1988, en el que resalta la presencia de Paquito D’Rivera y José Fajardo.

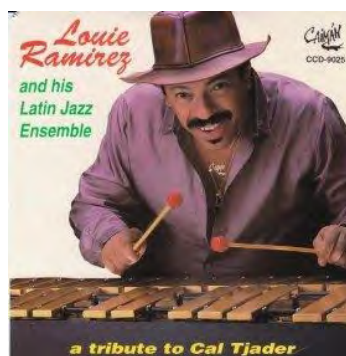


Figura 406.- Portada del disco “Tribute To Cal Tjader”, grabado en 1988

A finales de los 80, el vibrafonista Rubén Estrada, profundamente influenciado por Cal Tjader, realizará diversas grabaciones de jazz latino con su propio sexteto, “Estrada Brothers”¹³⁶, como por ejemplo: “About Time”, “Get Out Of My Way” y “Two for the Road”.

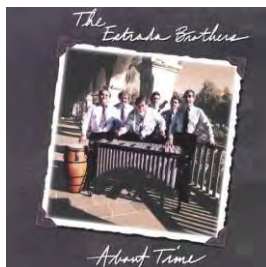


Figura 407.- Portada del disco "About Time"

Rubén Estrada también destaca por su significativa participación en el tributo póstumo de Poncho Sánchez (Soul Sauce, Concord Picante, 1995). Estrada nació 18 de marzo 1938 en el condado de Ventura en una familia de músicos. Su padre, Louis D. Estrada, fue un violinista que tenía una orquesta en la década de 1930. Rubén comenzó a tocar profesionalmente como baterista a los diez años en la banda de su hermano Ángel. No obstante, debido a las leyes sobre trabajo infantil, alguien delató a Rubén a las autoridades locales y tuvo que dejar el grupo. Por eso, continuó su educación y cuando llegó a la escuela secundaria el director musical de Oxnard Union High School le enseñó a tocar la trompeta. Más tarde aprendió a tocar las congas, bongos y otros instrumentos de percusión.

Al cumplir los dieciocho años en 1956, Rubén pasó a ser un miembro más de la banda de Ángel Estrada. A finales de los años 50, Ángel Estrada decidió que el grupo necesitaba un vibráfono para seguir siendo haciendo una música competitiva y actualizada. Por eso, Ángel Estrada dejó fue sustituido en el piano por Rubén para poder tocar el vibráfono, pero muy pronto decidió volver a tocar el piano y encomendó a Rubén ser el vibrafonista del grupo. También fue en ese momento cuando Rubén quedó totalmente impresionado de la música de Cal Tjader y Tito Puente, y empezó a escuchar a Diversos vibrafonistas latinos locales, como por ejemplo Tony Martínez, Manny López y Bobby Montez.

¹³⁶ “Estrada Brothers” era un grupo formado por Rubén Estrada (vibráfono), Cougar Estrada (batería), Bryan Brock (congas), Eddie Resto (bajo), Mark Massey (piano) y TBA (trompeta)

La banda de Ángel Estrada trabajó de manera constante a lo largo de la década de 1960. En los años 70 Ángel abandonó la banda, que pasó a llamarse “Estrada Brothers”. En ella tocaban los hermanos restantes Bob, Henry y Rubén. En la década de 1980 Bob abandonó el grupo para emprender una carrera en solitario, dejando así a Enrique y Rubén como dueños de la banda a lo largo de la década de 1990. Sin embargo, Enrique se fue alejando de la banda y solo tocaba en ella en ocasiones especiales.

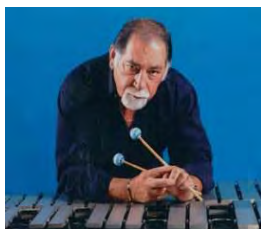


Figura 408.- Rubén Estrada

El vibráfono jazzístico fusionado con el tango argentino

En 1985 el vibrafonista Gary Burton grabó “en vivo” el disco “New Tango” en el Festival de Jazz de Montreaux. En este disco Burton toca junto a Astor Piazzolla, y fusiona el vibráfono jazzístico con en el tango argentino.



Figura 409.- Portada del disco “New Tango”

El vibráfono en el free jazz de los años 80

En los años 80 cabe destacar el disco de free jazz “Fresh heat - The Gunter Hampel New York Orchestra”, grabado por Gunter Hampel en 1985.



Figura 410.-

Portada del disco “Fresh heat - The Gunter Hampel New York Orchestra”, grabado por Gunter Hampel en 1985

Además cabe destacar, dentro del vibráfono en el free jazz, a Karl Berger que en los años 80 grabó numerosos discos como por ejemplo los siguientes:

“Live At The Donaueschingen Music Festival”, grabado en 1980 bajo la dirección de Karl Berger con la participación de los siguientes músicos: Terry Sines, Janet Grice, Tom Corra, Michael Lytle, Peter Apfelbaum, Savia Berger, Susan Veglia, Mark Ralston, Oliver Lake, Lee Konitz, Don Davis, Tom Collins, Trilok Gurtu, James Harvey, George Lewis, Don Cherry, Leroy Jenkins e Ingrid Sertso.

“Seasons Change”, grabado en 1980 por Karl Berger (vibráfono y piano) y Lee Konitz (saxofón alto).

“Transit” (1986), grabado con la siguiente formación de trío: Dave Holland (contrabajo), Ed Blackwell (batería) y Karl Berger (piano y vibráfono).

“Jazz Dance”, grabado en 1987 por Karl Berger (teclados y vibráfono), Ingrid Sertso (voz), Kevin Moore (contrabajo), Chris Morgan (batería), Tom Schmidt (teclados), Ted Orr (guitarra), Ciro Batista (percusión) y Peter Buettner (saxofón tenor).



Figura 411.-Portadas de los discos del vibrafonista Karl Berger “Live At The Donaueschingen Music Festival”(1980), “Seasons Change” (1980), “Transit” (1986) y “Jazz Dance” (1987)

III.2.10.- El jazz en los años 90. Gran variedad de estilos.

Casi todos los estilos del jazz siguen activos en los años 90, incluyendo el Dixieland, el swing, el be-bop, el hard-bop, el post-bop, el avant garde y numerosas formas de fusión. El jazz ha pasado a ser una música realmente internacional, aunque su evolución se ha hecho más lenta durante los últimos veinte años. Hoy no es evidente la dirección en que irá el jazz en el futuro. Algunos autores piensan que la música ha llegado al final de su desarrollo, mientras que otros consideran que mientras existan grabaciones y la necesidad de autoexpresión, el jazz sobrevivirá.

En los años 90 se darán numerosos estilos, como por ejemplo: free funk, new age jazz, estilos tradicionales (swing, bop, hard bop...) con medios modernos, especialmente electrónicos y jazz fusionado con numerosos estilos, como por ejemplo los siguientes: flamenco (por ejemplo el saxofonista Pedro Iturralde, el guitarrista Vicente Amigo...), música étnica (Senegal, Mozambique... por ejemplo Trevor Watts y su “Moire Music Drum Orchestra”), música clásica (por ejemplo Thomas Hardin), tangos argentinos (por ejemplo Astor Piazzola), música parisina (por ejemplo Stephan Grapelli), música popular española (por ejemplo el pianista Chick Corea) o música caribeña (por ejemplo el trompetista Arturo Sandoval, el saxofonista Paquito de Rivera y el vibrafonista Dave Samuels con el grupo Caribbean Jazz Project), entre otros estilos.

El vibráfono en los años 90

El vibráfono en el jazz fusión de los años 90

En los años 90 Dave Samuels ha seguido colaborando con el grupo de jazz fusion Spyro Gyra en la grabación de la mayoría de sus discos. Concretamente en los siguientes:



Figura 412.-
Portada del disco



Figura 413.-
Portada del disco

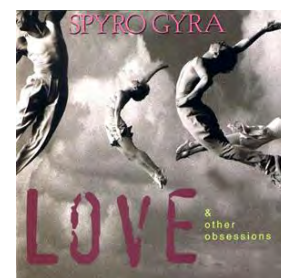


Figura 414.-
Portada del disco

“Collection” (1991)

“Three Wishes” (1992)

“Love & Other Obsessions” (1995)

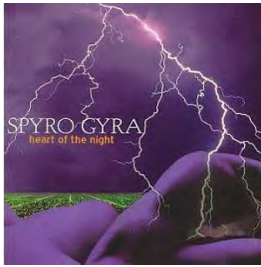


Figura 415.-
Portada del disco
“Heart of the Night” (1996)

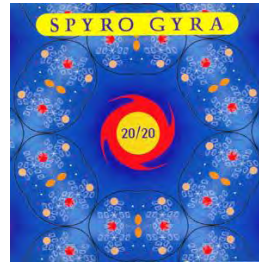


Figura 416.-
Portada del disco
“20/20” (1997)



Figura 417.-
Portada del disco
“Got the Magic” (1999)

El vibráfono en el jazz latino de los años 90

Dentro del vibráfono en el jazz latino de los años 90 destaca uno de los más imaginativos vibrafonistas actuales, Dave Samuels, quien a pesar de haber tocado durante un período considerable con el grupo de jazz fusion Spyro Gyra, siempre ha tenido una gran predilección por la música latina. Este hecho le llevó a crear en 1995 un grupo de jazz latino y jazz afro-cubano llamado Caribbean Jazz Project, junto al saxofonista Paquito D'Rivera y al percusionista e intérprete de steel-drum Andy Narell, cuando se unieron para realizar un concierto en el Central Park de Nueva York. La aparición del grupo recibió críticas muy favorables y en poco tiempo grabaron su primer álbum, titulado “Caribbean Jazz Project”(1995)

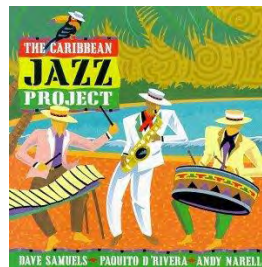


Figura 418.- Portada del disco “Caribbean Jazz Project”(1995)

Aunque las primeras grabaciones en solitario que realizó Dave Samuels en los años 90 no fueron suficientemente enérgicas, Samuels sorprendió al mundo entero con otro proyecto de jazz latino, el disco “Tjader-ized: A Cal Tjader Tribute” (Verve, 1998), en el cual expandió y actualizó exitosamente los conceptos musicales establecidos por Cal Tjader. Por ello, es indiscutible que este disco constituye el más ambicioso tributo a

Tjader que ha sido grabado hasta la fecha. Los músicos que acompañaron a Dave Samuels en la grabación de este disco fueron los siguientes: David Sánchez (saxo tenor y soprano), Dave Valentin y Bob Franceschini (flauta), Barry Donelian (fliscorno), Ozzie Melendez (trombón), Eddie Palmieri (piano), Alain Mallet (piano y acordeón), Michael Wolff (piano), Joe Santiago (bajo), John Benitez (bajo), Steve Kahn (guitarra eléctrica y acústica), Bobbie Allende (percusión), Marc Quinones (percusión), Karl Perazzo (percusión), Ray Baretto (congas) y Horacio “El Negro” Hernández (batería).

Un año después grabó su segundo disco con Caribbean Jazz Project, “Island Stories” (1999).



Figura 419.-
Portada del disco
“Tjader-ized: A Cal Tjader Tribute” (Verve, 1998)

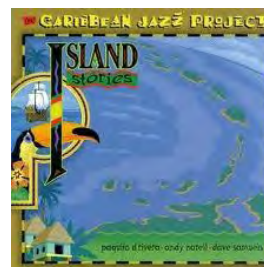


Figura 420.-
Portada del disco “Island Stories” (1999)

El vibráfono en el free jazz de los años 90

Durante la década de 1990, dentro de vibráfono en el free jazz destaca Karl Berger, que fue profesor jazz, composición y ensemble en el Musical Hochschule fuer Musik de Frankfurt (Alemania), donde además fue Decano de Educación Musical.

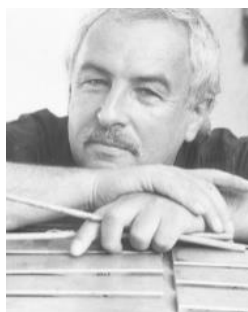


Figura 421.- Karl Berger en los años 90

En los años 90 Karl Berger grabó numerosos discos como por ejemplo los siguientes:

“Around”(1990), con la participación de Karl Berger (vibráfono y piano), Santi Debriano (contrabajo), Leroy Williams (guitarra) y Paul Shighihara (batería).

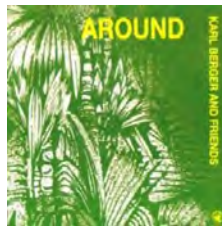


Figura 422.- Portada del disco “Around”, grabado en 1990 por Karl Berger

“Berger + Shighihara”, grabado en 1991 por Karl Berger y Paul Shighihara.

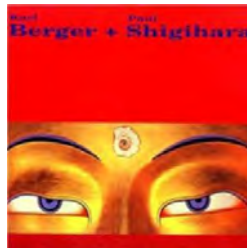


Figura 423.- Portada del disco “Berger + Shighihara”, grabado en 1991 por Karl Berger

“Crystal Fire”, grabado en 1992 por Karl Berger (vibráfono y piano), Dave Holland (contrabajo) y Ed Blackwell (batería).

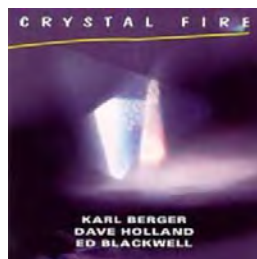


Figura 424.- “Crystal Fire”, grabado en 1992 por Karl Berger

“Conversations” (1994), en el que participan los siguientes músicos: Karl Berger (vibráfono y piano), Ingrid Sertso (voz), Ray Anderson (trombón), Carlos Ward (saxofón y flauta), Mark Feldman (violín), James "Blood" Ulmer (guitarra) y Dave Holland (contrabajo)

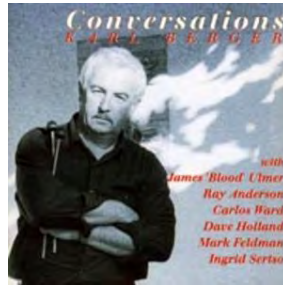


Figura 425.- Portada del disco “Conversations”, grabado en 1994 por Karl Berger

“No Man Is An Island” (1995), en el que participaron los siguientes músicos: Karl Berger (director, vibráfono y piano), Enrico Rava (trompeta), Jean-Louis Matinier (acordeón), Ingrid Sertso (voz), Marc Abrams (bajo), Arkady Shilkloper (trompa), Bernd Konrad (saxofón y clarinete), Bill Elgart (batería y percusión) y Ernst Reijseger (violoncello).



Figura 426.- Portada del disco “No Man Is An Island”, grabado en 1995 por Karl Berger

El vibráfono en el jazz contemporáneo de los años 90

En los años 90, Ted Piltzecker publicó su segundo disco, “Unicycle Man”, grabado en 1999, que contó con la colaboración de Bob Minter (saxofón), Harvie Swartz (contrabajo), James Williams (piano) y Dave Meade (batería), y se mantuvo en Gavin Jazz Chart durante meses.



Figura 427.-
Ted Piltzecker a finales de los años 90



Figura 428.-
Portada del disco “Unicycle Man”,

grabado en 1999 por Ted Piltzecker

Durante los años 90, Joe Locke grabó numerosos discos como por ejemplo los siguientes:

“Present Tense” grabado en 1990 por Joe Locke con la colaboración de Kenny Werner, Ron McClure, Ronnie Burrage y Larry Schneider



Figura 429.- Portada del disco “Present Tense”, grabado en 1990 por Joe Locke

“But Beautiful” grabado en 1991 por Joe Locke y Kenny Barron.



Figura 430.- Portada del disco “But Beautiful”, grabado en 1991 por Joe Locke y Kenny Barron

“Longing” grabado en 1991 por Joe Locke con la colaboración de George Cables, Jeff Andrews, Ronnie Burrage, Johannes Enders y Mark Ledford.



Figura 431.- Portada del disco “Longing”, grabado en 1991 por Joe Locke

“Wire Walker” grabado en 1993 por Joe Locke con la colaboración de Danny Walsh, Dave Kikoski, Ed Howard y Marvin "Smitty" Smith.



Figura 432.- Portada del disco “Wire Walker”, grabado en 1993 por Joe Locke

“Moment to Moment” grabado en 1995 por Joe Locke con la colaboración de Billy Childs, Eddie Gomez, Gene Jackson. Este disco es un tributo a Henry Mancini.



Figura 433.- Portada del disco “Moment to Moment”, grabado en 1995 por Joe Locke

“Very Early” grabado en 1995 por Joe Locke con la colaboración de Ron McClure y Adam Nussbaum.



Figura 434.- Portada del disco “Very Early”, grabado en 1995 por Joe Locke

“Inner Space” grabado en 1996 por Joe Locke con la colaboración de Mark Soskin, Harvie Swartz y Tim Horner.



Figura 435.- Portada del disco “Inner Space”, grabado en 1996 por Joe Locke

“Sound Tracks” grabado en 1997 por Joe Locke con la colaboración de Billy Childs, Rufus Reid, Gene Jackson y Olivier Ker Ourio.



Figura 436.- Portada del disco “Sound Tracks”, grabado en 1997 por Joe Locke

“Slander (and other Love Songs)” grabado en 1998 por Joe Locke y David Hazeltine, con la colaboración de Billy Childs, Rufus Reid, Gene Jackson y Vic Juris.



Figura 437.-

Portada del disco “Slander (and other Love Songs)”, grabado en 1998 por Joe Locke y David Hazeltine

“Mutual Admiration Society” grabado en 1999 por Joe Locke y David Hazeltine, con la colaboración de Billy Drummond y Essiet Essiet.



Figura 438.-

Portada del disco "Mutual Admiration Society", grabado en 1999 por Joe Locke y David Hazeltine

"Saturn's Child" grabado en 1999 por Joe Locke y Frank Kimbrough.



Figura 439.- Portada del disco "Saturn's Child", grabado en 1999 por Joe Locke y Frank Kimbrough

III.2.11.- El jazz en el siglo XXI. El jazz en la actualidad.

Más allá de las fronteras de Nueva York, actualmente continúan apareciendo en los últimos años una serie de artistas que reelaboraban los conceptos establecidos por generaciones de jazzistas anteriores de múltiples y creativas maneras. Sirvan de ejemplo los siguientes:

El bajista de San Francisco Michel Formanek debutó con "Wide Open Spaces" (1990), un disco que inaugura una carrera marcada por el gusto por la experimentación.



Figura 440.- Michael Formanek

El compositor Joe Maneri editó su primer álbum de jazz ("Kalavinka", 1989) con 68 años, y desde entonces no ha cesado en sus exploraciones.

El yugoslavo Stevan Tickmayer colideró The Science Group (1997-2003), un nuevo intento de fusionar la música de cámara con la improvisada.

El argentino Guillermo Gregorio desarrolla también su actividad entre la música clásica de vanguardia y el free jazz (“Approximately” (1995), “Ellipsis” (1997), etc.).

El canadiense Paul Plimley inaugura su ecléctica carrera con “When Silence Pulls” (1991), un disco inspirado en el piano de Cecil Taylor.



Figura 441.- Joe Maneri



Figura 442.- Stevan Tickmayer



Figura 443.- Guillermo Gregorio



Figura 444.- Paul Plimley

El free jazz en el siglo XXI

A finales del siglo XX el legado del free jazz era muy visible entre la comunidad negra de músicos de jazz, particularmente en la escena de Nueva York.

El trombonista Craig Harris se estableció como una figura importante del movimiento, así como el pianista Matthew Shipp.



Figura 445.- Craig Harris



Figura 446.- Matthew Shipp

El jazz electrónico

La revolución que había traído consigo la música electrónica ejerció también su influencia en el desarrollo del jazz, que asistió al surgimiento de una nueva generación de improvisadores que venían de la tradición del free jazz, pero que recogían la influencia de la vanguardia clásica y de la electrónica. Son ejemplos los siguientes: el guitarrista y teclista Kevin Drumm, el percusionista Günter Müller o Ben Neill, un ejecutante de “mutantrompeta” (un instrumento electroacústico híbrido).



Figura 447.- Ben Neill con su "mutantrompeta"

El jazz rap

En el campo del jazz rap, que ya se había desarrollado bastante en las últimas décadas del siglo XX, se produce una gran cantidad de obras, por parte de músicos provenientes del hip hop, como The Sound Providers, Kanye West, J. Rawls, 88-Keys, Crown City Rockers, Kero One, Nujabes, Freddie Joaquim, Asheru, Fat Jon o Madlib, entre otros.



Figura 448.- The Sound Providers

El vibráfono en la actualidad

El vibráfono en el jazz latino del siglo XXI

A principios del nuevo siglo Paquito D'Rivera y Andy Narell abandonaron Caribbean Jazz Project, pero el vibrafonista Dave Samuels logró reformar la formación incluyendo al guitarrista Steve Khan y al flautista Dave Valentin. Con esta segunda

edición del Caribbean Jazz Project, Dave Samuels grabó tres discos: “New Horizons” (2000), “Paraiso” (2001) y “The Gathering” (2002).



Figura 449.- Portada del disco “New Horizons” (2000)



Figura 450.- Portada del disco “Paraiso” (2001)

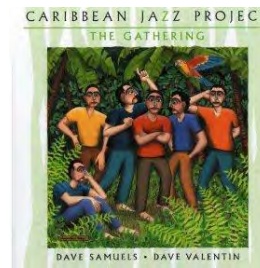


Figura 451.- Portada del disco “The Gathering” (2002)

El disco “The Gathering” consiguió un premio Grammy al “Mejor Álbum de Jazz Latino”. Posteriormente, el Caribbean Jazz Project cambió por tercera vez de componentes, incluyendo al trompeta y fliscorno Diego Urcola, el pianista Darío Eskenazi, el bajista Oscar Stagnaro, el batería Mark Walker y el percusionista Roberto Quintero. Esta formación, que continúa hasta la actualidad, ha grabado los siguientes discos: “Birds of a Feather” (2003), “Here and Now: Live in Concert” (2005), “Mosaic” (2006) y “Afro Bop Alliance” (2008).

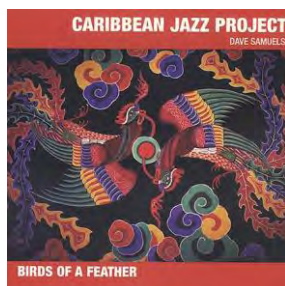


Figura 452.-
Portada del disco “Birds of a Feather” (2003)



Figura 453.-
Portada del disco
“Here and Now: Live in Concert” (2005)

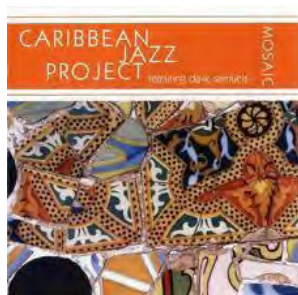


Figura 454.-
Portada del disco “Mosaic” (2006)



Figura 455.-
Portada del disco “Afro Bop Alliance” (2008)

El vibráfono en el jazz fusión del siglo XXI

Dentro del jazz fusión destacan las colaboraciones de Dave Samuels con Spyro Gyra en los siguientes discos: “Original Cinema” (2003), “The Deep End” (2004), “Wrapped In A Dream” (2006) y “A Night Before Christmas” (2008).



Figura 456.-
Portada del disco “Original Cinema” (2003)



Figura 457.-
Portada del disco “The Deep End” (2004)



Figura 458.-
Portada del disco “Wrapped In A Dream” (2006)

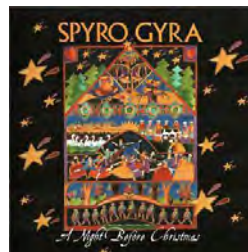


Figura 459.-
Portada del disco
“A Night Before Christmas” (2008)

El vibráfono en el free jazz del siglo XXI

Un veterano vibrafonista en activo en la actualidad es Gunter Hampel, que sigue basando su lenguaje en el free jazz. Es un vibrafonista de origen alemán, pero actualmente reside en Estados Unidos.



Figura 460.- Gunter Hampel en 2012



Figura 461.-
Gunter Hampel European Trio con Perry Robinson

Otro vibrafonista actual que podemos englobar dentro del free jazz es Karl Berger. En 2002 publica la obra “Dr. B.'s Rhythmic Training”, donde propone un

sistema personal de aprendizaje, basado estándares, músicas exóticas y polirrítmias, a partir de sus músicas del mundo. Durante el curso 2004-2005, fue Presidente del Departamento de Música de la Universidad de Massachusetts-Dartmouth (EE.UU.).

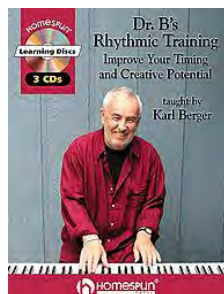


Figura 462.-
Portada de “Dr. B.’s Rhythmic Training”,
publicado en 2002 por Karl Berger



Figura 463.-
Karl Berger
en la actualidad



Figura 464.-
Karl Berger en una fotografía
reciente tocando con Trilok Gurtu
(tabla indú)

En los años que llevamos de siglo XXI Karl Berger ha grabado numerosos discos como por ejemplo los siguientes:

“Just Play” grabado en junio de 2000. En él Karl Berger toca la marimba y el vibráfono. Es un disco muy étnico y experimental que podríamos englobar dentro del avant-garde jazz.



Figura 465.- Portada del disco “Just Play” grabado en 2000 por Karl Berger

“Stillpoint”, grabado en 2002 con la participación de los siguientes músicos: John Lindberg (contrabajo), Tani Tabbal (batería), Frank Möbus (guitarra), Peter Einhorn (guitarra), Karl Berger (piano y vibráfono), Ray Spiegel (tabla), Peter Apfelbaum (saxofón tenor), Annemarie Roelofs (violín) e Ingrid Sertso (voz).



Figura 466.- Portada del disco “Stillpoint”, grabado en 2002 Karl Berger

“Die Leiden des jungen Werther” grabado por Wolfgang Schukraft (recitador) y Karl Berger (vibráfono)



Figura 467.-

Portada del disco “Die Leiden des jungen Werther”, grabado por Karl Berger en el presente siglo

“Fellowship” grabado en 2005 con la presencia de los siguientes músicos: Charlie Mariano (saxofón alto), Petras Vysniauskas (saxofón soprano), Theo Jorgensmann (clarinete), Karl Berger (vibráfono y piano), Kent Carter (contrabajo) y Klaus Kugel (batería).



Figura 468.- Portada del disco “Fellowship”, grabado en 2005 por Karl Berger

“Duets 1”, grabado en 2006 por Karl Berger (piano y vibráfono) y John Lindberg (contrabajo).

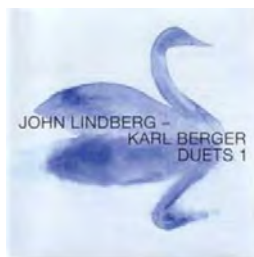


Figura 469.- Portada del disco “Duets 1”, grabado en 2006 por Karl Berger

“What Do I Know” grabado en 2010 con la participación de los siguientes músicos: Ingrid Sertso, Karl Berger, Steve Gorn, Kenny Wessel y Michael Bisio.

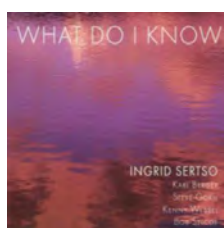


Figura 470.- Portada del disco “What Do I Know”, grabado en 2010 por Karl Berger

Finalmente, en los últimos años, cabe citar al vibrafonista estadounidense Bobby Naughton que sigue en activo dentro del free jazz. Al igual que Gunter Hampel, Bobby Naughton sigue haciendo hincapié en el papel del vibráfono en la improvisación de grupo en lugar de sus posibilidades como instrumento solista. Suele tocar con cuatro baquetas y explotar al máximo los matices, hasta el extremo de controlar, en ocasiones, manualmente las paletas del instrumento para variar la intensidad del sonido.

En este siglo destaca el disco “Zoar” grabado en 2002 por Bobby Naughton (vibráfono), Joe Fonda (bajo) y Randy Kaye (percusión).



Figura 471.- Portada del disco “Zoar” grabado en 2002 por Bobby Naughton

El vibráfono en el jazz contemporáneo del siglo XXI

Otro vibrafonista destacado en la actualidad es Ted Piltzecker, que además de vibrafonista, es compositor. Lo podríamos enmarcar dentro del jazz contemporáneo.



Figura 472.- Ted Piltzecker en la actualidad

Ted Piltzecker ha desarrollado una importantísima labor docente en las siguientes universidades y centros:

- Ohio State University, Columbus (Ohio). Durante el curso 1972-1973.
- University of Michigan, Ann Arbor (Michigan). Entre los años 1985-1987.
- University of Bridgeport, Bridgeport (Connecticut). Entre los años 1993-2000.
- William Paterson University, Wayne (New Jersey). En 1996.
- University of Michigan, Ann Arbor (Michigan). Durante el curso 1997-1998.
- Lincoln Center Institute de New York. Desde 1994 hasta la actualidad.
- Conservatory of Music, State University de New York. Desde 2000 hasta la actualidad.
- Selmer Company, Musser Division of Ludwig, Inc. Desde 1980 hasta la actualidad.

Durante ocho años, 1984 – 1993, Ted Piltzecker dirigió el programa de jazz en el Aspen Music Festival, donde ha tocado habitualmente con muchos grandes músicos de jazz, como por ejemplo Jimmy Heath, Joe Williams, Clark Terry, Mel Torme, Ernie Watts, Hubert Laws, Slide Hampton, Toshiko Akiyoshi y muchos más.



Figura 473.- Ted Piltzecker dirigiendo en el Aspen Music Festival

Además, ha tocado con los guitarristas Gene Burtoncini y Juris Vic, los bajistas Rufus Reid y Todd Coolman, bateristas Lewis Nash, Mackrel Dennis, y Clarence Penn, Jim pianistas McNeeley, John Hicks, y Bill Charlap, y con los saxofonistas Chris Potter y Jackson Javon. Además, ha compuesto y tocado como solista en la UMO Jazz Orchestra de Helsinki.



Figura 474.- Ted Piltzecker Quartet en una actuación en 2006

En el presente siglo, ha tocado con el quinteto de George Shearing, con el que ha realizado giras internacionales.



Figura 475.-
Ted Piltzecker con el Quinteto de George Shearing



Figura 476.-
Ted Piltzecker con el quinteto de
George Shearing en Brasil

Ha grabado tres discos como líder de sus propios grupos (“Destinations” en 1986, “Unicycle Man” en 1999 y “Steppe Forward” en 2010) y otro disco en solitario (“Standing Alone” en 2001). Como solista, destaca su disco “Standing Alone”, que se publicó en 2001, en el que toca vibráfono “solo” y que fue muy bien recibido por la crítica. Por otra parte, en 2010, Ted Piltzecker reaparece con la grabación del disco “Steppe Forward”, En el que, junto a Ted Piltzecker (vibráfono, piano y percusión), participarán Rogerio Boccato (percusión), Sam Dillon (saxofones), Nick Llerandi (guitarras), Jerad Lippi (batería) y Mike Kujawski (contrabajo).

Actualmente, Ted Piltzecker aparece como solista en festivales de percusión de todo el mundo, como por ejemplo en el Deutsches Percussion Symposium de Hannover, en el Percussive Arts Society de Londres, en “Ritmos da Terra” de Brasil, Festival Internacional de Percusión de Monterrey (México), en el Encontro Internacional de Percussão en Tatuí (Brasil), etcétera.



Figura 477.-
Portada del disco “Standing Alone”,
grabado en 2001 por Ted Piltzecker

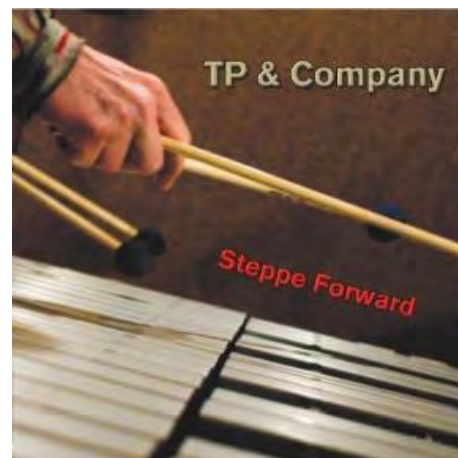


Figura 478.-
Portada del disco “Steppe Forward”,
grabado en 2010 por Ted Piltzecker



Figura 479.-
Músicos participantes en la grabación del disco “Steppe Forward”



Figura 480.-
Ted Piltzecker recientemente

Uno de los vibrafonistas de jazz actuales más activos e importantes es el norteamericano Joe Locke. Ha tocado y grabado con una amplia gama de músicos notables, entre ellos Grover Washington Jr., Kenny Barron, Eddie Henderson, Cecil Taylor, Dianne Reeves, Ron Carter, The Beastie Boys, Münster Symphony Orchestra, etc. también es de destacar que ha ganado numerosos premios, incluyendo las ediciones de 2006, 2008 y 2009 de la Jazz Journalists Association al “Mallet Player of the Year” (“mejor músicos de láminas del año”). Además, es un activo profesor que imparte clinics y master-class por todo el mundo. Actualmente, es International Vibraphone Consultant en la Royal Academy of Music de Londres desde 2008.



Figura 481.- Joe Locke



Figura 482.- Joe Locke en la actualidad



Figura 483.- “Force of Four”

Por otra parte, el abrumador éxito de su cuarteto más reciente, “Force of Four”, se puede atribuir a los talentos de sus jóvenes compañeros y a la filosofía musical de Joe

Locke como líder, que es honrar la tradición, manteniéndose en el presente y en el futuro. En los últimos años, este vibrafonista nos ha ofrecido una amplia discografía. Sirvan de ejemplo los siguientes trabajos:

“Storytelling” grabado en 2001 por Joe Locke con la colaboración de Mark Ledford, Henry Hey, Eric Revis, Jeff “Tain” Watts, Paul Bollenback y Tim Garland.



Figura 484.- Portada del disco “Storytelling”, grabado en 2001 por Joe Locke

“Beauty Burning” grabado en 2001 por Joe Locke con la colaboración de Frank Kimbrough, Ray Drummond, Jeff “Tain” Watts y Paul Bollenback.



Figura 485.- Portada del disco “Beauty Burning”, grabado en 2001 por Joe Locke

“The Willow” grabado en 2001 por Joe Locke y Frank Kimbrough, con la colaboración de Tim Ries y Jeff Ballard.



Figura 486.- Portada del disco “The Willow”, grabado en 2001 por Joe Locke y Frank Kimbrough

“Revelation” grabado en 2005 por Joe Locke, es un disco dedicado a Milt Jackson, y cuenta con la colaboración de Mike LeDonne, Mickey Roker, Bob Cranshaw



Figura 487.- Portada del disco “Revelation”, grabado en 2005 por Joe Locke

“Van Gogh by Numbers” grabado en 2005 por Joe Locke y Christos Rafalides (duo de marimba y vibráfono).

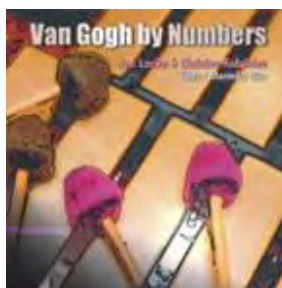


Figura 488.- “Van Gogh by Numbers”, grabado en 2005 por Joe Locke y Christos Rafalides

“Live in Seattle” grabado en Julio de 2006 por Joe Locke y Geoffrey Keezer Group (Mike Pope y Terreon Gully). Este disco ganó el premio 2006 Ear Shot al “Concierto del Año”. La formación utilizada en el disco ha sido muy imitada por vibrafonistas más jóvenes en busca de inspiración.



Figura 489.-

Portada del disco “Live in Seattle”, grabado en Julio de 2006 por Joe Locke y Geoffrey Keezer Group

“Sticks and Strings” grabado en octubre de 2007 por The Joe Locke Quartet (Jay Anderson, Jonathan Kreisberg y Joe LaBarbera).



Figura 490.-

Portada del disco “Sticks and Strings”, grabado en octubre de 2007 por The Joe Locke Quartet

“Live at JazzBaltica”, grabado en marzo de 2008 por Trio DaPaz (Romero Lubambo, Duduka DaFonseca y Nilson Matta) y Joe Locke.



Figura 491.-

Portada del disco “Live at JazzBaltica”, grabado en marzo de 2008 por Trio DaPaz y Joe Locke.

“Force of Four” grabado en junio de 2008 por Joe Locke con Robert Rodríguez, Johnathan Blake y Ricardo Rodríguez.



Figura 492.- Portada del disco “Force of Four”, grabado en junio de 2008 por Joe Locke

“Verrazano Moon” grabado en enero de 2009 por Joe Locke y Frank Kimbrough

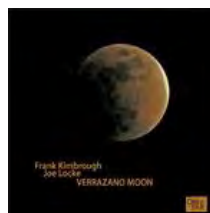


Figura 493.-

Portada del disco “Verrazano Moon”, grabado en enero de 2009 por Joe Locke y Frank Kimbrough

“Mutual Admiration Society 2”, grabado en junio de 2009 por Joe Locke y David Hazeltine, con la colaboración de Billy Drummond y Essiet Essiet



Figura 494.-

*Portada del disco “Mutual Admiration Society 2”,
grabado en junio de 2009 por Joe Locke y David Hazeltine,*

“For The Love Of You” grabado en enero de 2010 por Joe Locke Group (Geoffrey Keezer, George Mraz, Clarence Penn y Kenny Washington)



Figura 495.-

Portada del disco “For The Love Of You”, grabado en enero de 2010 por Joe Locke Group

“VIA”, grabado en abril de 2011 por Joe Locke, Geoffrey Keezer y Tim Garland



Figura 496.- Portada del disco “VIA”, grabado en abril de 2011 por Joe Locke

“Signing”, grabado en abril de 2012 por Joe Locke y Geoffrey Keezer Group (Terreon Gully y Mike Pope)



Figura 497.- Portada del disco “Signing”, grabado en abril 2012 por Joe Locke

“Wish upon a star”, grabado en noviembre de 2012 por Joe Locke Quartet y la Lincoln's Symphony Orchestra



Figura 498.- Portada del disco “Wish upon a star”, grabado en noviembre 2012 por Joe Locke

IV.- EL VIBRÁFONO JAZZÍSTICO EN ESPAÑA

IV.1.- El jazz en España.

Sobre la historia del jazz en España se ha escrito mucho últimamente. Sirvan, a modo de ejemplo las siguientes obras bibliográficas: “Del fox-trot al jazz-flamenco: El jazz en España: 1919-1996” de José María García Martínez y “Jazz en Barcelona 1920-1965” de Jordi Pujol Baulenas. Por otra parte, también existen varias tesis doctorales relacionadas con el tema del jazz en España, como por ejemplo las siguientes:

- “Jazz a la Ciutat de València. Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981” de Vicent Lluís Fontelles Rodríguez. Publicada por la Universitat Politècnica de València en 2010.
- “Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal” de Martín Luis Chamizo Moreno. Publicada por la Universidad de Málaga en 2009.
- “Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)”¹³⁷ del investigador Iván Iglesias. Publicada por la Universidad de Valladolid en 2010.

Además, en 2013 se celebró en Valencia el I Congreso Internacional sobre “El Jazz en España”. Por este motivo, remitimos a estas fuentes este punto, aunque lo trataremos de manera resumida.

En su Enciclopedia del Jazz, Leonard Feather escribe: “*España, desierto para el jazz*”, a lo que José María García Martínez responde: “*sin embargo existe una Historia del jazz en España; desconocida, pequeña, una historia de lo que pudo ser y no fue. Sus protagonistas son los músicos en primera instancia, críticos, promotores de conciertos, políticos, educadores, aficionados, y en general todos aquellos que han tenido que ver con las cosas del jazz*”¹³⁸.

¹³⁷ En esta tesis el investigador Iván Iglesias comenta lo siguiente: “*La historia de los vínculos entre el jazz y España desde los años treinta a los sesenta es la de una expresión musical que jugó un papel relevante en la esfera pública del franquismo, como manifestación de múltiples transformaciones que tuvieron lugar en la dictadura y como recurso activo en la configuración de políticas culturales y de identidades sociales (...)*”. (Véase anexo VII.7)

¹³⁸ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a: *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: el jazz en España 1919-1996*, Madrid, ALIANZA EDITORIAL, 1996. Pág 9

Según José María García Martínez: *“En un principio era el fox-trot ragtime o charlestón, nombres por los que se conocía al jazz cuando las negras venidas de Cuba bailaban la rumba en deshabillé en el Paralela. Luego aparecerán las jazzbandistas; el primer movimiento musical juvenil de la historia: las pollas-pera. Más tarde, en la era dorada de las grandes orquestas, medio país bailarían al ritmo del swing, el boogie-woogie y se enamoraría escuchando a las vocalistas”*¹³⁹.

Por su parte, el profesor Iván Iglesias comenta lo siguiente; *“Las historias del jazz en España lo han presentado como un género unitario, independiente y continuamente opuesto a la sinrazón de los dos bandos de la Guerra Civil, primero, y a la incultura e ignorancia de la dictadura, más tarde. A través de publicaciones periódicas y archivos españoles, alemanes y norteamericanos, registros sonoros, partituras, entrevistas y fotografías, esta tesis doctoral analiza los vínculos entre el jazz y la España de Franco en el periodo 1936-1968. Una de sus premisas fundamentales es que a lo largo de esta etapa el jazz estuvo particularmente unido a las transformaciones originadas o consolidadas por la modernidad, y que es en las complejas prácticas de resistencia, negociación y adaptación de ésta por parte de la dictadura donde se encuentran algunas de sus fracturas y articulaciones políticas y culturales más significativas, así como los espacios de subversión para quienes no compartieron sus prioridades y preceptos. Con el fin de centrarse más en los procesos que en los hechos, esta tesis sustituye el relato cronológico unitario habitual en las crónicas del jazz en el franquismo por un enfoque integrador sobre cuatro temas fundamentales: historiografía, propaganda, hibridación e identidad”*¹⁴⁰.

Según Jorge García en su artículo “El trazo del jazz en España”, la influencia cultural de los Estados Unidos sobre Europa empezó ya a mediados del siglo XIX, concretamente en una música llena de tintes de las tradiciones africanas y europeas nacidas en un contexto determinado; New Orleans. De hecho, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en España estaban muy de moda estilos musicales como la rumba, el charlestón, el fox-trot o el cakewalk, que a su vez estaba muy relacionado con el rag-time, que es uno de los antecesores del jazz. La importancia del fox-trot en

¹³⁹ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a (1996). *Op. Cit.* Contraportada.

¹⁴⁰ IGLESIAS, Iván: *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral publicada por la Universidad de Valladolid, 2010

nuestro país, especialmente a partir del estallido de la Primera Guerra Mundial, fue tanta que durante mucho tiempo se llamó fox-trot a lo que en realidad era jazz. A España las primeras músicas afroamericanas llegaron a través de París, Londres y la Cuba colonial. Estas influencias se ven claramente en la inclusión de habaneras o tangos en las zarzuelas¹⁴¹ compuestas en nuestro país. No obstante, las primeras músicas jazzísticas llegaron a Europa una vez finalizada la Primera Guerra Mundial.

Según Jorge García en su artículo “El trazo del jazz en España”: “(...) *En Europa estalló entonces la Gran Guerra. España, país neutral, recibió al foxtrot a través de San Sebastián, cuyo cosmopolitismo se multiplicó en los años de conflicto armado. (...)*”¹⁴². En efecto, parece ser que con la neutralidad de España en el conflicto bélico llegaron muchos repatriados de diferentes países con la idea de buscar una nueva vida. Según Jordi Pujol Baulenas, “*eran contrabandistas, aventureros, desertores, prostitutas y traficantes de toda índole*”¹⁴³. Lo realmente importante es que se produjo una asimilación de culturas extranjeras y se desarrollaron negocios de distinta índole. Se empezaron abrir cabarets, por influencia de París, en los que debían actuar conjuntos de música para ambientar las fiestas. A este respecto, Jorge García comenta: “*A falta de jazzistas genuinos, las orquestas de tziganes fueron a veces el embrión de los primeros grupos de jazz europeos. Uno de los pioneros españoles del género, la barcelonesa orquestrina Nic-Fusly, se originó en 1919 en torno a la formación típica de las orquestas tziganes, a las que incorporó una batería y eventualmente también un saxofón. (...)*”¹⁴⁴.

Al finalizar la guerra, el pueblo español empezó a sentir una gran admiración por los vencedores, es decir, por los aliados con Estados Unidos a la cabeza. Esta admiración se traducía en la asimilación de los gustos norteamericanos, entre ellos su música, el jazz. Además, muchos músicos americanos que habían venido a luchar en la guerra se dieron cuenta de que en Europa podrían trabajar en diferentes orquestas, ya que el jazz se estaba poniendo de moda y la población tenía muchas ganas de divertirse

¹⁴¹ Conviene subrayar que la zarzuela, desde el siglo XIX, será un estilo que se mostrará muy receptivo a cualquier ritmo o música venida del extranjero, o que simplemente esté de moda en un momento dado.

¹⁴² GARCÍA GARCÍA, Jorge: *El ruido alegre. Jazz en la BNE*, Editorial Ministerio de Cultura, Madrid, 2012. Pág. 21

¹⁴³ PUJOL BAULENAS, Jordi: *Jazz en Barcelona 1920-1965*, Barcelona, Almendra Music S.L, 2005. Pág.13

¹⁴⁴ GARCÍA GARCÍA, Jorge. 2012. *Op. Cit.* Pág.21

después de tantas penurias. A esto debemos sumar la inexistencia de problemas raciales en Europa, cuestión que estaba muy bien vista por los artistas negros. En este sentido, Jorge García comenta: “*El aluvión de artistas afronorteamericanos que vinieron a trabajar o a instalarse en Europa alcanzó también a España, en cantidad creciente conforme avanzaba la década*”¹⁴⁵. En 1918 Antonio Zozaya describió al jazz como un baile “*algo más vivo que el fox-trot, más apasionado que el five-step y, por descontado, mucho menos complicado que el tango*”.

Con la llegada de orquestas de jazz a nuestro país, llegaron también los primeros “jazz-bandistas”, que veremos más adelante en la tesis. En estos momentos, el jazz estaba de moda no sólo por la música, sino también por el espectáculo que ofrecían los músicos que tocaban las primeras baterías que llegaron a Europa, en general, y a España, en particular. Según Jorge García “*La presencia del jazz en la escena teatral siguió vigente en los años de tránsito de la dictadura de Primo de Rivera a la República, y poco a poco los intérpretes fueron cobrando protagonismo y ganándose el aprecio del público. (...)*”¹⁴⁶. En efecto, géneros de música clásica muy de moda en los años veinte en España, como por ejemplo la revista, la zarzuela o la opereta, incorporaron las influencias del jazz y de sus estilos afines. También la generación literaria del 27 aplaudió la llegada este nuevo género.

Llegados los años 30, el jazz estaba totalmente instaurado en nuestro país y existían emisoras de radio que programaban música de este estilo. También es en estos años, durante la Segunda República, cuando comienzan a aparecer algunos locales de jazz legendarios, empezando por el Hot Club de Barcelona, al que siguieron el de otras ciudades españolas. Es un momento de gran efervescencia jazzística, ya que había innumerables orquestas, clubs y locales en los que se podía escuchar esta música. No obstante, la Guerra Civil (1936- 1939) interrumpió toda esta actividad. Jorge García se refiere al momento de la postguerra con las siguientes palabras: “*Los tres años de dura guerra civil empobrecieron el país y acabaron con la vida y la carrera de numerosos artistas; el final de la contienda envió a otros al exilio y la represión ejercida por los vencedores impuso un clima de miedo especialmente acusado en las zonas que habían permanecido fieles a la República. El establecimiento de una rigurosa censura acabó de condicionar las ofertas de ocio y por ende el panorama musical en las grandes*

¹⁴⁵ GARCÍA GARCÍA, Jorge. 2012. *Op. Cit.* Pág.22

¹⁴⁶ GARCÍA GARCÍA, Jorge. 2012. *Op. Cit.* Pág.28

ciudades, donde el jazz se había desarrollado a lo largo de los últimos años. (...) La ortodoxia ideológica de la dictadura no dejaba, en principio, lugar a dudas. El nacionalismo a ultranza, el rechazo de invasiones foráneas, la reconstrucción de tradiciones seculares, el catolicismo más rígido convertían al jazz en algo proscrito. «La exaltación de nuestros valores no está en el ruido del jazz band ni en importaciones de modas extranjeras, sino en el sano sentir español y católico tal cual enseña nuestra Tradición». («La raza», en *Pensamiento alavés*, 26-8-1940, p. 5). Pero más allá de la inevitable retórica, después de una contienda muy traumática, al régimen le interesaba que los españoles se divirtieran y olvidaran. El jazz, con sus derivados, y las llamadas músicas «exóticas», como el tango y los ritmos caribeños, ocupaban un lugar destacado en el entretenimiento de los españoles, y creemos que por eso la facción de Falange más cercana a la profesión las admitía discretamente pese a los reproches fundamentalistas, como puede constatarse en las páginas del *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, publicado entre 1942 y 1946. (...)”¹⁴⁷

Una consecuencia anecdótica de los inicios de la dictadura franquista fue que muchos locales que tenían nombre en inglés tuvieron que cambiarlos a castellano. Además, la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange persiguió la música jazz y la declaró como enemiga del régimen, por lo que estaba prohibida su difusión radiofónica hasta 1946. Poco a poco, la actividad jazzística se fue retomando en todo el país, posiblemente empezando por Barcelona, donde se reabrió el Hot Club. También se reabrieron otros locales de Madrid y otras ciudades españolas. Empezaron a formarse nuevas orquestas y conjuntos que tocaban jazz, concretamente swing, influenciadas por las big bands de Glenn Miller, Benny Goodman, Arti Shaw, etc. Aunque las autoridades del régimen franquista recordaron continuamente que no se podía emplear la palabra “swing” para anunciar ningún tipo de concierto, la verdad es que poco a poco fueron siendo más permisivos con el jazz, dado que era un estilo que estaba muy de moda entre la población y tenía muchos adeptos. En este sentido, según José María García Martínez: “el veto estuvo vigente durante diez años, pero se pudo esquivar utilizando eufemismos como “música moderna”. (...)”¹⁴⁸ y según el profesor Iván Iglesias: “Pero

¹⁴⁷ GARCÍA GARCÍA, Jorge. 2012. *Op. Cit.* Pág. 31

¹⁴⁸ GARCIA MARTINEZ, Jose M^º (1996) *Op. Cit.* Pág.127

la aceptación del jazz siempre fue cosmética, superficial. Nunca se hizo nada para ayudar a estos músicos”¹⁴⁹.

Hay un hecho de mucha importancia que ocurre en 1947. Nos referimos a que Don Byas decide apadrinar a Tete Montoliu, que era el más sobresaliente músico de jazz español, y empieza a enseñarle el lenguaje y los rudimentos del nuevo estilo que estaba de moda en Estados Unidos, es decir, el be-bop. En muy poco tiempo, Montoliu creó un cuarteto de jazz dedicado a difundir la música be-bop, hasta que se deshizo en 1954. Poco después, en 1948, se funda el Hot Club de Madrid, donde comenzaron a tocar músicos españoles que más tarde serían muy importantes, como por ejemplo Vlady Bas o Pedro Iturralde además de músicos llegados de fuera, como por ejemplo Joe Moro o Napoleón Zayas. La actividad jazzística fue creciendo en toda España hasta que a finales de 1950 se reanudaron las relaciones diplomáticas entre nuestro país y los Estados Unidos, lo que supuso un cambio radical en la postura del régimen franquista frente a la cultura norteamericana. No obstante, importantes músicos de jazz de Estados Unidos ya habían visitado nuestro país durante los años cincuenta, sirvan de ejemplo Louis Armstrong, Lionel Hampton o Dizzy Gillespie.

A finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta aparecieron importantes locales dedicados al jazz en Madrid y Barcelona, como por ejemplo Jamboree en Barcelona o Whisky Jazz en Madrid, además de otros locales en ciudades como Granada, Bilbao, Sevilla, Valencia, etc. También continuaron visitándonos figuras importantísimas, a nivel internacional, como por ejemplo Lou Bennet, Chet Baker o Gerry Mulligan, entre muchos otros. En los años sesenta comenzarán a programarse festivales internacionales de jazz de nuestro país, como por ejemplo el festival de Barcelona o el festival de San Sebastián. Por otra parte, aunque sólo duró un año y medio, aparecerá el primer programa de televisión dedicado al jazz, que se llamaba “Discorama”.

En esta época comenzará a fusionarse el jazz con el flamenco. Esta idea de fusionar el jazz y el flamenco ha sido desarrollada por músicos tan diversos como Lionel Hampton, John Coltrane, Chick Corea o Miles Davis, entre otros muchos.

¹⁴⁹ IGLESIAS, Iván: *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral publicada por la Universidad de Valladolid, 2010

Además, se grabarán dos discos muy relevantes para nuestro país, aunque se grabasen en Alemania, nos referimos a “Flamenco Jazz” y “Jazz Flamenco” de Pedro Iturralde, que contará en esta ocasión con Paco de Lucía. Este jazz flamenco *“acabará funcionando como símbolo de la intelectualidad de izquierda frente al franquismo. Son símbolos implícitos porque el jazz no tiene letra y la del flamenco es más social que política. Eso explica que algunos colegios mayores universitarios se convirtieran en focos de jazz, es el caso del San Juan Evangelista de Madrid”*¹⁵⁰.

Cabe destacar que en 1966 Duke Ellington y Ella Fitzgerald realizarán un concierto por primera vez en España, concretamente en el Palau de la Música de Barcelona. Ese mismo año, también visitarán nuestro país importantes músicos del jazz internacional, como Dave Brubeck, Paul Desmond, Sonny Rollins o Max Roach, entre otros. Posteriormente, en los años setenta, con el auge de las discotecas y de la música pop y rock, el jazz en nuestro país sufrirá un retroceso significativo, aunque seguirá habiendo un público incondicional y personalidades preocupadas por la difusión de esta música a través de charlas, programación de festivales, creación de asociaciones, etc. De hecho, en 1978 se fundará el Aula de Música Moderna y Jazz de Barcelona y, posteriormente, el Taller de Músics, que también se trasladaron a Madrid.

Con la llegada de la democracia, el jazz en España cobrará importancia, ya que se sufragarán muchas de las programaciones de los festivales y se facilitará la apertura de clubes y locales destinados a ofrecer música en directo, entre otras medidas beneficiosas para la divulgación de esta música. A los festivales ya mencionados anteriormente se sumarán el festival de Vitoria y el festival de Getxo, entre otros. Además, numerosos locales ofrecerán una amplia programación jazzística, como por ejemplo los Hot-Clubs de Barcelona, Madrid, Sevilla, Granada, Valladolid o Valencia, el Drink Club de Santander, el Balboa Jazz y el Bourbon Street de Madrid, el Indigo de Palma de Mallorca, La Casa del Loco de Bilbao o el Club 28 en las Palmas de Gran Canaria. Ya en 1983, el Ministerio de Cultura llevará cabo una campaña de difusión de la música “jazz” por distintas ciudades de España. Además, en 1984 empezará a

¹⁵⁰ IGLESIAS, Iván (2010). *Op. Cit.*

emitirse el programa de televisión “Jazz entre amigos” guiado por Juan Claudio Cifuentes. Este programa desapareció en 1991.

Es también durante los años ochenta cuando surgen importantes centros de aprendizaje de la música “jazz”, como por ejemplo el Aula de Música Moderna y Jazz y el Taller de Músics en Barcelona, el Aula de Música Moderna en Madrid, el Taller de Música Jove en Valencia, etc. a esto se sumará la aparición de importantes locales que programaban jazz como El Perdido Club de Jazz en Valencia o el Club Filloa en A Coruña.

Aunque hay vibrafonistas que piensan que al jazz en España le queda mucho camino que recorrer, la mayoría de los vibrafonistas entrevistados con motivo de la elaboración de esta tesis, comentan que el jazz está plenamente consolidado en España, aunque muchos coinciden en que lo que falta es voluntad, por parte de los organizadores de los festivales, para apostar por los músicos de jazz españoles. Sin embargo, la mayoría afirma que, en estos momentos, existen muchísimos músicos, de todos los instrumentos, tocando un jazz de muchísima calidad.

IV.2.- El vibráfono en España.

IV.2.1.- Llegada del vibráfono a España.

La llegada del vibráfono a España es un tema sobre el que no existen fuentes bibliográficas. Por otra parte, de las entrevistas que se han realizado a vibrafonistas, percusionistas y profesores de percusión, con motivo de esta tesis doctoral, no podemos extraer datos que sean demasiado concretos dado que no existe un consenso a la hora de opinar sobre el momento exacto en el que debió llegar el vibráfono a España. Tampoco existe un acuerdo sobre cuál debió ser el primer contexto en el que apareció este instrumento en nuestro país; los conservatorios, las bandas de jazz, las orquestas de baile o las orquestas sinfónicas. Por ello, es importante recordar algunos datos que ya se han ofrecido con anterioridad y adelantar algunas cuestiones que se abordarán más adelante.

Hermann Winterhoff inventa el vibráfono en 1916. Más tarde, en 1921, perfecciona el sistema del vibrato con discos giratorios. Entre 1924 y 1929 se comercializan los primeros los primeros veinticinco “vibraphones”. En 1926 George

H. Way lleva los primeros “vibraphones” a Europa, que aún no disponían de pedal de amortización, el cuál será inventado en 1927 por William “Billy” Gladstone. Durante los años 30, surgirán los primeros vibrafonistas jazzísticos en Estados Unidos con figuras como el batería y vibrafonista Lionel Hampton, el multiinstrumentista Adrian Rollini o el xilofonista y vibrafonista Red Norvo.

En la primera parte de la tesis referida al vibráfono como un instrumento, se explicó que su utilización en el siglo XX fue pasando de unos contextos a otros del siguiente modo: de las orquestas de baile a las bandas de jazz, de las bandas de jazz a las bandas sonoras de los dibujos animados, de aquí a la ópera y, posteriormente, a la música sinfónica. Más tarde, llegaría a la música de cámara y, finalmente, a la música contemporánea y experimental. También se ha utilizado en bandas sonoras de películas, en música popular y en diferentes estilos musicales como rock, pop o reggae. También es conveniente recordar cuándo el vibráfono accedió a la orquesta sinfónica. En 1934 Alban Berg lo utiliza por primera vez en su ópera “Lulú”, aunque aún tardaría años en generalizarse su presencia en composiciones de música clásica. Posteriormente, en 1949, Benjamin Britten lo utiliza en la “Sinfonía de Primavera” y, más tarde, en la ópera “El sueño de una Noche de Verano”, el “Réquiem de Guerra”¹⁵¹ y la “Cello Symphony”¹⁵². En 1954, Pierre Boulez lo utilizará en “Le Marteau sans Maître”, obra cumbre del serialismo, con una parte muy virtuosística.

Si tenemos en cuenta que la ópera “Lulú” de Alban Berg se estrenó en España en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en 1969, podemos deducir que el ámbito sinfónico u operístico no fue el primero en el que apareció el vibráfono en nuestro país, ya que si el estreno de esta importante obra tardó tantos años en aparecer podemos hacernos una idea de la situación general referente a conciertos sinfónicos. Por otra parte, en el siguiente punto que trataremos en esta tesis, IV.2.2.- Introducción y didáctica clásica del vibráfono en los Conservatorios, nos daremos cuenta que el vibráfono no llegó a los conservatorios españoles hasta finales de los años sesenta, como mínimo. Por no hablar de la ausencia total de metodología para la enseñanza de la técnica en el vibráfono hasta finales de los años setenta o más.

¹⁵¹ En el “Réquiem de Guerra” el vibráfono, utilizado sin motor, aparece en el “Sanctus” intensificando el efecto de la campana de la consagración.

¹⁵² En la obra “Cello Symphony” el vibráfono imita colorido del metalófono.

Si a todo lo anterior sumamos que podemos adelantar en este apartado que hemos descubierto la utilización del vibráfono en una grabación realizada en Barcelona en el año 1932, y ya existe constancia de vibrafonistas en los años 30, podemos afirmar que la llegada del vibráfono a España fue como mínimo a principios de los años 30, si no antes. Por tanto, parece ser que en el caso de nuestro país, el vibráfono llegó en primer lugar a las orquestas de baile, a través de los “jazz-bandistas” (que lo incluían en sus “sets” de percusión, como veremos más adelante) y, de ahí, pasó a las bandas de jazz y, posteriormente, a las orquestas sinfónicas y, en último lugar, a los conservatorios. A partir de su incorporación en los conservatorios, el vibráfono también será utilizado en la música de cámara, a través de los grupos de percusión, así como en música popular, en diferentes estilos “modernos” (pop, reggae, new age...) y en música contemporánea y experimental. Véase el siguiente esquema recogido en la tabla 19:

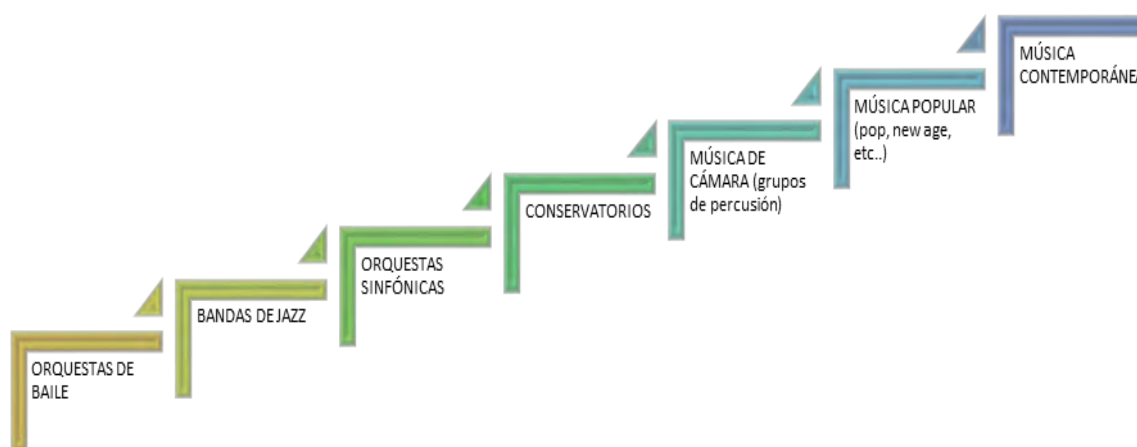


Tabla 19.- Incorporación del vibráfono a los diferentes contextos musicales de España

IV.2.2.- Introducción y didáctica clásica del vibráfono en los Conservatorios.

Por lo que se refiere a la introducción del vibráfono en los conservatorios españoles, Armando Lorente recuerda que siempre le han comentado que desde la fundación de la Cátedra de Percusión en el Conservatorio de Madrid, en el año 1965 por José María Martín Porrás, ya existía en el aula de percusión de este centro un vibráfono Deagan y, al menos, un vibráfono de maleta de la marca italiana “Galanty” que quizá podría haber traído una orquesta norteamericana. Por otra parte, este vibráfono es el primer vibráfono recordado por Javier Benet. Parece ser que este vibráfono se llevaba en una maleta y tenía unas patas desmontables.



Figura 499.-
Vibráfono de los años 60 modelo "Vintage Galanti Vibraphonette" fabricado en Italia



Figura 500.- Vibráfono "Vintage Galanti Vibraphonette", detalle del lugar destinado a albergar las tres patas y el pedal del instrumento



Figura 501.-
Vibráfono "Vintage Galanti Vibraphonette", detalle del sujetado de las láminas



Figura 502.-
Vibráfono "Vintage Galanti Vibraphonette", detalle del sistema de rotación de los discos



Figura 503.-
Vibráfono "Vintage Galanti Vibraphonette", detalle de la maleta totalmente cerrada



Figura 504.-
Vibráfono "Vintage Galanti Vibraphonette" visto desde el ángulo del vibrafonista



Figura 505.- Detalle de las gomas y discos giratorios del vibráfono "Vintage Galanti Vibraphonette"

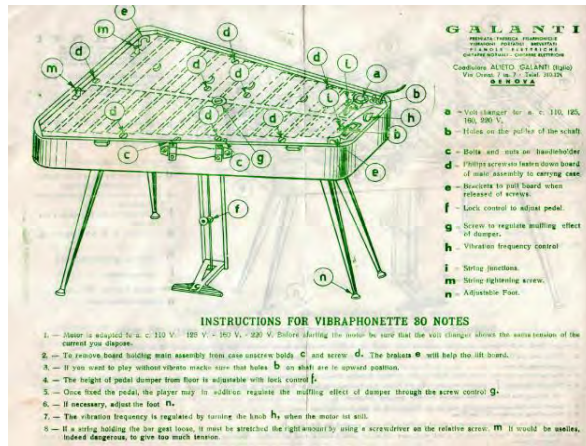
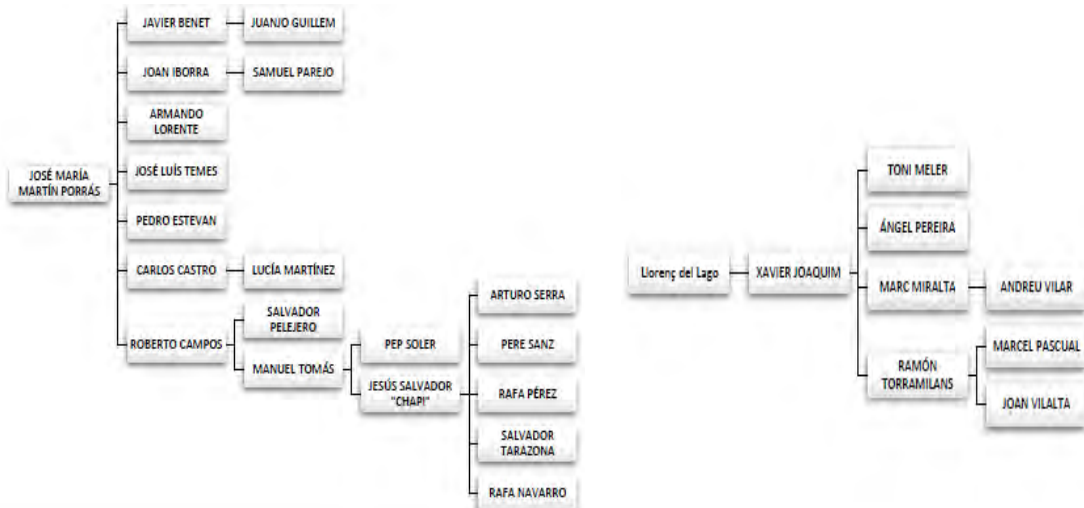


Figura 506.- Instrucciones de uso de un “Vintage Galanti Vibraphonette”

Es aconsejable ver un esquema cronológico con algunos ejemplos de la didáctica de la percusión en nuestro país, en la que aparecen claramente dos vertientes: Barcelona y Madrid, de la que derivan a su vez Valencia y Galicia, aunque ésto es solo un esbozo:



Otra de las figuras claves en la incorporación del vibráfono y su metodología en los conservatorios es Joan García Iborra, quien está en posesión de los siguientes títulos: Título Profesional de Percusión (Madrid, 1973), Título de Profesor Especial de Instrumentos de Percusión de Conservatorios de Música (1982) y Título de Profesor de Percusión de la Orquesta Nacional de España (1973). Por lo que se refiere a su experiencia docente, ha sido profesor de percusión Real Conservatorio de Música de Madrid (1976-1984), profesor de percusión de la Orquesta Nacional de España (1973-1984), Catedrático del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante (desde 1984), profesor de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE, 1982-2004), profesor de la Joven Orquesta Valenciana, profesor de la Joven Orquesta de Canarias, profesor de la Joven Orquesta de Euskadi, profesor Invitado en el Curso de Interpretación de Música Española en la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM y Director de los Cursos de Percusión Xixona, Xàbia y Cullera.

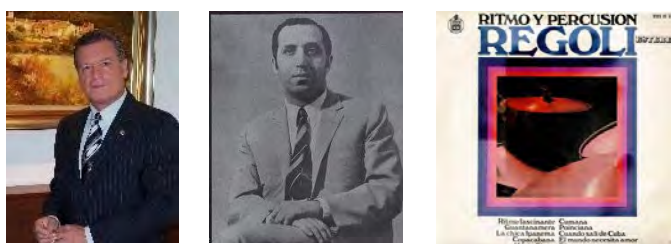


Figura 507.-
Joan García Iborra,
Enrique Llácer Regoli
y portada del disco
“Ritmo y Percusión”

Pedro Estevan, por su parte, comenta lo siguiente sobre la incorporación del vibráfono en los conservatorios y la metodología de estudio del instrumento, en un principio en nuestro país: *“empecé a estudiar en el Conservatorio de Madrid con Martín Porrás y Enrique Llácer Regoli¹⁵³ un año antes de que terminasen la carrera Joan Iborra y Javier Benet, quien sí se dedicó de lleno al vibráfono jazzístico, con quienes he tenido más relación después que en el conservatorio. Concretamente en el conservatorio estudié de 1973 a 1978 o 1979. El vibráfono por aquel entonces no estaba muy implantado, ya que Martín Porrás tocaba un poco el xilofón y la marimba, pero pese a haber un vibráfono por allí éramos autodidactas porque nadie sabía muy*

¹⁵³ Enrique Llácer Soler (“Regoli”), nace en Alcoy (Alicante) en 1934 y desde los 10 años toca la batería. En 1952 se instala en Madrid y allí trabaja con las orquestas de Xavier Cugat, de Bernard Hilda, de Lorenzo González y de Pérez Prado. Después, se especializará en jazz siendo uno de los músicos más reconocibles por los aficionados de la época en la capital. Sus baterías favoritos son Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams y para la gran orquesta, Buddy Rich.

bien cómo tocarlo. Sirva de ejemplo que comprar unas baquetas de vibráfono era casi misión imposible.

No había ni libros ni métodos dedicados al vibráfono. Teníamos el método “Método per xilófono e marimba” de L. Torrebruno y algún método francés, pero todo a un nivel muy básico. Posteriormente, cuando Javier Benet y Joan Iborra se hicieron profesores ya tocaban el vibráfono con cuatro baquetas y enseñaban a sus alumnos. Hasta que no acabé el conservatorio no conocí el método de vibráfono de Gary Burton¹⁵⁴ en el que se explicaba la técnica de las cuatro baquetas y de ese modo, intercambiando información con los compañeros y estudiando muchas horas conseguí tocar con cuatro baquetas. Al formar el grupo de percusión de Madrid todos estudiábamos juntos marimba y vibráfono e íbamos descubriendo los rudimentos, las técnicas y muchas cosas más. Dado que había muchísimas carencias, teníamos que ayudarnos los unos a los otros.

En cuanto al vibráfono que había por aquel entonces en el Conservatorio Superior de Madrid era un “Studio 49” y, posteriormente, al formar el grupo de percusión recibimos una subvención del Ministerio y pudimos comprar una marimba “Studio 49” y un vibráfono “Premier” que estaba muchísimo mejor que el vibráfono que he mencionado. Más adelante, yo me compré un vibráfono sencillo “Bergerault” y, más tarde, me compré mi actual vibráfono de la marca “Yamaha”¹⁵⁵.



Figura 508.-

“Método per xilófono e marimba”
de L. Torrebruno



Figura 509.-

Portada del método “Introduction to Jazz Vibes”
de Gary Burton

¹⁵⁴ El método al que se refiere Pedro Estevan es “Introduction to Jazz Vibes” de Gary Burton. Un libro muy importante históricamente para el vibráfono jazzístico, pero muy básico.

¹⁵⁵ Entrevista realizada a Pedro Estevan el 20-1-2015.

Enrique Llácer “Regolí”, en 1968, grabará un disco denominado “Ritmo y Percusión” en el que aparece el vibráfono, el xilófono y la marimba en diversos arreglos escritos por Regolí, quien en este disco toca toda la gama imaginable de percusión (batería, timbales, bongos, caja china, cencerro...). Los temas de este disco son “Ritmo fascinante” (Fascinating rhythm), “Guantanamera”, “La chica de Ipanema”, “Copacabana”, “María Elena”, “Dedos vertiginosos” (Dizzy fingers), “Cumana”, “Poinciana”, “Cuando salí de Cuba”, “El mundo necesita amor” (What the world needs now is love), “El manisero” y “Mack the Knife”.

Por otra parte, es de destacar que José María Martín Porrás, escribió un método de percusión titulado “Tratado de Instrumentos de Percusión y Rítmica”. Este método estaba dividido en tres cursos que servían para obtener la carrera de percusión en aquellos años. De los tres cursos mencionados solo una lección estaba dedicada al vibráfono, curiosamente la lección 6ª del último curso, que tiene diez lecciones. Esta lección estaba destinada a ser interpretada con un gong, dos platos suspendidos, una xilomarimba y un vibráfono. Su dificultad es infinitamente inferior al repertorio de vibráfono que aparecerá después.



Figura 510.- José María Martín Porrás



Figura 511.-

Portadas de los tres volúmenes del “Tratado de Instrumentos de Percusión y Rítmica” de José María Martín Porrás

254

Lección 6.^a

de Vibráfono—
 de Triángulo—
 de goma de Xilo—

Aro de Contrabajo
 Vibráfono

Xilofimba

Platos suspendidos
 Gong

J = 30

espressivo

p Motor

Tremolo
 con varilla

ppp

p

ppp

Figura 512.-
 Primera Hoja de la lección 6^a del tercer curso
 del “Tratado de Instrumentos de Percusión y Rítmica” de José María Martín Porrás

8:

ppp

ppp

Con varilla

ppp

rit - - te - - nu - - do

Figura 513.-
 Segunda hoja de la lección 6^a del tercer curso
 del “Tratado de Instrumentos de Percusión y Rítmica” de José María Martín Porrás

Según Jorge Fernández Guerra en su artículo “*Martín Porrás en la percusión española. Una historia de golpe y porrazo*”, escrito el 18 de enero de 2012 para www.docenotas.com, José María Martín Porrás es el padre de la percusión española. De hecho, Fernández comenta lo siguiente:

“(…) José María Martín Porrás fue el primer catedrático de percusión del Conservatorio de Madrid, cargo que alternaba con sus vitales funciones en la Orquesta Nacional de España. La cátedra fue instaurada durante el breve y fecundo periodo de Cristóbal Halffter al frente de la dirección del Conservatorio, en 1965. Este ejemplo fue secundado en los principales conservatorios de España en pocos años. Ocho años antes, Porrás había estrenado como solista los “Dos movimientos para timbal y cuerda” de Cristóbal Halffter. La importancia de Martín Porrás fue enorme, en la enseñanza de la percusión, por supuesto, pero llegó hasta la de la dirección de orquesta, ya que en sus clases se analizaban todos los intrínquilis del ritmo con una alta visión moderna y se practicaba regularmente la dirección rítmica. Sus libros de ejercicios marcaron época en los setenta y aún circulan como valioso material pedagógico. Con él estudiaron nombres que han sido clave en la dirección de la música contemporánea posterior, José Ramón Encinar, Arturo Tamayo y José Luis Temes, quien creó y dirigió el Grupo de Percusión de Madrid, primero de la historia española dedicado íntegramente a la percusión y a las nuevas partituras nacidas para esta rica familia instrumental. El extenso ensayo que la ORCAM ha decidido incluir en sus programas de mano, está escrito en esta ocasión por el citado Temes. (...)”¹⁵⁶

La importancia José María Martín Porrás para la evolución de la percusión en España la podemos ver reflejada en palabra de Cristóbal Halffter en el programa de mano de los dos conciertos de presentación del “Grupo de Percusión de Madrid”¹⁵⁷ que tuvieron lugar los días 18 y 25 enero de 1978 en Madrid. Las históricas palabras de Halffter fueron las siguientes:

¹⁵⁶ <http://www.docenotas.com/10701/martin-porras-en-la-percusion-espanola-una-historia-de-golpe-y-porrazo>, 22-1-2015

¹⁵⁷ Los intérpretes de estos dos conciertos claves para la historia de la percusión en España fueron el Grupo de Percusión de Madrid (Pedro Estevan, Maite Giménez, Katsunori Nishimura, Antonio P. Cocerá, Ricardo Valle y Dionisio Villalba) y diversos colaboradores, como María José Sánchez (Soprano), Isabel López (Arpa), Ana Guijarro (Piano en Bartok), Sebastián Mariné (Piano en Bartok) y Adela González (Piano en Várese). Además colaboraron los percusionistas Jorge Algárate, Joaquín Anaya, Javier Benet, Félix Castro, Juan Iborra y Juan Pedro Roper. Todos ellos bajo la dirección de José Luis Temes.

“Supone para mí una profunda alegría hacer la presentación en este concierto del «Grupo de Percusión de Madrid». Ellos pueden servir, en cierto modo, de ejemplo en la profunda transformación que la vida musical española ha experimentado en los últimos años, ya que son el más claro exponente de la calidad con que se puede interpretar la música de hoy.

Explicar aquí la importancia que tienen los instrumentos de percusión en la música del siglo XX, sería una ardua tarea para lo que no tengo el espacio debido, ni creo sea el lugar oportuno, pero cualquiera que haya tomado contacto con la creación actual habrá observado que el papel que juegan estos instrumentos es mucho más que el de crear un «ruido» más o menos intenso. A ellos les confía hoy el compositor tareas de auténticos protagonistas en la elaboración de sonoridades imposibles de conseguir de otro modo, para las que son necesarias unos ejecutantes no sólo con un dominio instrumental absoluto, sino también con un conocimiento en profundidad de un lenguaje, unas formas y unos procedimientos, que, por ser fruto de nuestro tiempo, siempre son enormemente complejos. Este es el caso del «Grupo de Percusión de Madrid», en el que se unen, además de todo lo anteriormente dicho, una capacidad de ilusión y vocación que inmediatamente contagia al oyente.

Pero este grupo no hubiese podido llegar a existir de no tener detrás a un ilustre músico español, **José María Martín Porrás**, que a través de sus enseñanzas diarias y de su ejemplo personal ha dado a cada uno, de los componentes y a otros muchos alumnos suyos, que hoy dan categoría a nuestras orquestas sinfónicas, esos conocimientos técnicos fundamentales para ser un buen instrumentista y también esa ilusión y entrega indispensables para serlo en grado excelente.

Cuando, en 1957, el llorado Ataúlfo Argenta ensayaba mi obra «Dos movimientos para timbal y cuerda», para ofrecer su estreno en el Festival de Granada, ningún timbalero madrileño quiso hacerse cargo de la difícil parte solista. Era entonces, a pesar de los muy buenos instrumentistas que teníamos, inconcebible tocar el timbal de esa manera, y, además, «como solista». **José María Martín Porrás**, el más joven del grupo de percusión de la Orquesta Nacional, se hizo cargo de esta parte, ante el asombro de todos sus compañeros, e hizo una versión excelente de mi obra, a pesar de sus enormes dificultades. Pues bien, hoy esta obra es, para cualquiera de los que componen el «Grupo de Percusión de Madrid», un ejercicio de primer año, un simple aperitivo, para luego pasar a los platos más fuertes. Esta evolución creo que es importante de tener en cuenta, sobre todo cuando, salvo muy raras y también muy

significativas excepciones, este paso sólo ha sido dado por nuestros instrumentistas en el mundo de la percusión. Por eso —insisto— me produce ese enorme placer presentar en este concierto a un grupo joven que empieza a ver la música de mi generación como algo normal, como algo que, en cierto modo, ya debería ser «historia», pero que, por toda una serie de desfases, aún no lo es”.

Sin duda, otra figura importantísima en la historia de la percusión en España es José Luís Temes, quien fue alumno de José María Martín Porrás en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y destaca por tener una amplia bibliografía, parte de ella dedicada a los instrumentos de percusión, entre los que figura el vibráfono. José Luís Temes¹⁵⁸, que nació en Madrid en 1956, estudiará la percusión con los profesores Federico Sopena, Enrique Llácer “Regolí” y Ana Guijarro, además de hacerlo con José María Martín Porrás. Temes siempre se ha caracterizado por su labor desarrollada en pro de la investigación, gestión y difusión de la percusión en España. De hecho, ha escrito innumerables artículos relacionados con la percusión. De la amplísima obra de Temes, cabe destacar un libro dedicado a José María Martín Porrás, publicado en Madrid en 1979 por la editorial Digesa, que lleva por título “Instrumentos de percusión en la música actual”.



Figura 514.- José Luís Temes



Figura 515.-
Portada del libro “Instrumentos de percusión en la música actual”
(1979) de José Luís Temes

José Luís Temes dice literalmente: ***“el vibráfono es un instrumento muy recientemente incorporado a la orquesta y no posee tradición alguna anteriormente a***

¹⁵⁸ En la página web www.wikipedia.com se dice de José Luís Temes: “Tras su titulación en 1976, funda el Grupo de Percusión de Madrid, que dirige hasta su desaparición en 1981. Al frente de este grupo realiza una amplia labor de difusión del repertorio contemporáneo, con casi doscientos conciertos por toda España y giras a Portugal, Italia y Hungría”. (Véase anexo VII.7) (https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Temes, 25-1-2015)

nuestro siglo, entre otras razones, por estar fundamentado en un mecanismo eléctrico. La música sinfónica contemporánea tiene también en él un importantísimo recurso”¹⁵⁹.

Resulta muy interesante leer las palabras que José Luis Temes dedica a la técnica de cuatro baquetas, e incluso de cinco: “A veces, y de la misma forma que con la marimba, el compositor nos escribe acordes de cuatro notas, en cuyo caso debemos recurrir, evidentemente, a la utilización de cuatro baquetas. Algún autor, incluso, ha llegado a escribir acordes de cinco notas, cuya interpretación demanda, consecuentemente, cinco baquetas y un alto grado de técnica, al que no todos los percusionistas pueden hacer frente. Por otra parte, **hay vibrafonistas hoy día que prefieren percutir habitualmente con cuatro baquetas, sea cual fuere la dificultad del pasaje que tengan encomendado; a juicio de muchos expertos, esta técnica será la comunmente utilizada en el futuro, pues, pese a que aparentemente es algo más compleja, presenta a la larga muchas más ventajas**”¹⁶⁰.

Vale la pena leer íntegramente todo lo que sobre el vibráfono se comenta en este libro ya que reflejan muy bien los conocimientos teóricos que se tenía sobre el instrumento a finales de los años setenta en España, además las tres fotografías de un vibráfono de lámina estrecha que aparecen en el libro son tremendamente reveladoras. Lo que se dice en el libro de Temes referente al vibráfono es lo siguiente:

“Si acabamos de describir el xilofón y la marimba como una serie de láminas de madera afinados cromáticamente, cabría definir al vibráfono de la misma forma, pero siendo las láminas no de madera, sino de metal; consecuentemente, al ser percutidas con baquetas apropiadas producen un sonido de gran vibración, por el juego de tubos resonadores que se encuentran debajo de cada lámina (fotografía 39). Además, lo que caracteriza el sonido del vibráfono es la vibración adicional del sonido que se produce por medio de un mecanismo de motor eléctrico. Por medio de este mecanismo, las tuberías son tapadas y destapadas alternativamente a una velocidad que el vibrafonista puede controlar por medio de un mando especial. Este instrumento, pues, es eléctrico y funciona con corriente ordinaria; abrimos aquí un parentesis para decir que de todos los instrumentos que habitualmente se utilizan en un Estudio de Percusión, los únicos

¹⁵⁹ TEMES, José Luis: *Instrumentos de Percusión en la música actual*, Madrid, Ed. Digesa, 1979. Pág.76

¹⁶⁰ TEMES, José Luis. 1979. Op. Cit. Pág.76

eléctricos son el vibráfono, el modelo de marimba baja que exige amplificación y algunos modelos especiales de sirenas.

Acaso la mayor calidad sonora del vibráfono la obtenemos cuando percutimos en él con baquetas medias y en dinámica F. El tipo de baqueta más apropiado es el de lana, hilo o goma, admitiendo a su vez la posibilidad de percutir con baquetas más duras, menos duras o blandas, según lo que nos propongamos obtener en cada momento. Muy rara vez, se utilizan baquetas de madera para el vibráfono. A veces, por el contrario, es de gran efecto el prescindir de las baquetas y percutir directamente con las yemas de los dedos.

Debemos insistir en la importancia que para este instrumento posee el buen uso del motor de vibración, pues hábilmente utilizado nos abre las puertas de multitud de efectos especiales muy empleados en la música contemporánea y que no podemos obtener con ningún otro instrumento de láminas. Uno de ellos es el trémolo a lo largo de toda la extensión del instrumento, efecto que aún adquiere más realce cuando partimos en PP de la región más grave y vamos deslizándonos lentamente hacia los agudos, mientras crecemos en dinámica muy ligeramente, no importándonos en ningún caso cuáles sean las notas percutidas. Para este procedimiento debemos percutir con baquetas muy blandas, preferiblemente de timbal. Decimos que no nos importa cuáles sean las notas exactas que vayamos percutiendo, pues lo que nos interesa es el efecto tímbrico general y no la afinación exacta; pero sí es bueno que tremolemos con cierta rapidez para que no predomine ninguna nota sobre las demás. Observese, además, que una vez que hemos dejado de tremolar sobre el instrumento y dejamos que actúen libremente el motor y la resonancia, oímos una atmósfera sonora de extraordinaria riqueza de colorido. Si en el presente caso no nos interesa que el sonido quede vibrando indefinidamente, podemos proceder a apagarlo progresivamente, pero teniendo cuidado de que no se produzca una brusca interrupción del sonido: para ello podemos apagar las láminas una a una con la yema de los dedos, o bien deslizar suavemente el antebrazo por las láminas, procediendo siempre del agudo al grave y nunca al revés, pues por leyes físicas del sonido, los armónicos se producen siempre del grave al agudo y debemos eliminarlos en sentido inverso.

Otro sistema de grandes posibilidades consiste en la utilización de un arco de cello o contrabajo frotado por los bordes de las láminas, en la forma en que nos

muestra la fotografía 40. El procedimiento es similar al ya indicado para los platos y los gongs, pero aquí encontramos la ventaja de que los sonidos resultantes están perfectamente afinados (según que pasemos el arco por una u otra lámina) y de que el motor va a abrillantar aún más este extraordinario efecto.

(...)

En otro orden de cosas, digamos que a veces debemos percutir el vibráfono - como cualquier otro instrumento de láminas- con madera o barras de metal, en forma de cluster, procedimiento que vemos en la fotografía 41 y que detallamos en la página 144, dentro del capítulo dedicado a las baquetas. El vibráfono está dotado también de un sistema de pedal similar al que hemos apuntado al hablar del campanólogo y que cumple la misma misión: dejar vibrar el sonido o apagarlo, según lo tengamos presionado o no (en otras palabras, la misma misión del pedal derecho del piano). (...)¹⁶¹.

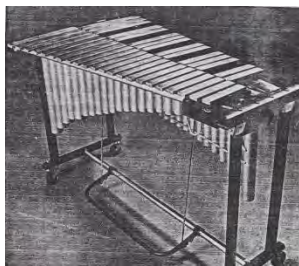


Figura 516.- Fotografía 39 (vibráfono), fotografía 40 (vibráfono con arco) y fotografía 41 (“cluster” sobre vibráfono) del libro “Instrumentos de percusión en la música actual” (1979) de José Luis Temes

Por lo que se refiere a la introducción del vibráfono en el Conservatorio de Superior de Música de Valencia, cabe destacar a Roberto Campos Fabra (1903-2000), primer catedrático de percusión en Valencia y compositor del “Pequeño concierto, para percusión y piano” (1986) en el que se incluye un vibráfono, junto a otros instrumentos de percusión, concretamente dos triángulos, un gong, un plato suspendido, 4 cajas chinas, 4 bongós (o cajas rumberas), 4 timbales, una caja clara, unos cascabeles, un xilófono y un cencerro.

¹⁶¹ TEMES, José Luis. 1979. *Op. Cit.* Pág. 72, 74 y 76



Figura 517.-

Portada del “Pequeño concierto, para percusión y piano” de Roberto Campos, obra que ya incluye al vibráfono

En 1964 comenzará a impartirse la asignatura de percusión en el Conservatorio Superior de Madrid y el Conservatorio Superior de Valencia, a partir de las directrices marcadas por el Ministerio de Educación. En el caso del Conservatorio Superior de Valencia, su director, José Roca, decide ofrecer la plaza de profesor de percusión a Roberto Campos, pese a que aún no tenía la titulación oficial y estaba viajando a Madrid para finalizar la carrera de percusión con el profesor Martín Porrás en el Conservatorio Superior de la capital. No obstante, Campos combina un perfil con un bagaje académico y una gran experiencia musical fuera de ese ámbito. En la tesis doctoral “Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981” de Vicente Luís Fontelles Rodríguez, publicada por la Universidad Politécnica de Valencia, se recoge un documento correspondiente a un carnet expedido en 1951 perteneciente a Roberto Campos como afiliado al “Sindicato Nacional del Espectáculo”¹⁶² donde aparece la palabra “batería”.

No será hasta 1971 cuando, finalmente, Roberto Campos deje de ser profesor interino para convertirse en funcionario de carrera con plaza en el Conservatorio Superior de Valencia. Sus alumnos destacan de él que, además de la formación académica estrictamente correspondiente a la programación oficial, les enseñaba mucha música de fuera del ámbito clásico, fruto de su larga experiencia junto a músicos de otros contextos, especialmente, procedentes del mundo jazzístico. En este sentido, muchos de sus alumnos recuerdan asistir con él a conciertos de jazz en Valencia, a demostraciones de batería de Joe Morello (también en Valencia), etc. Destacan sus enseñanzas referentes al jazz e, incluso, de otros ámbitos, como por ejemplo la percusión africana. Esta forma de pedagogía tan particular del maestro Roberto Campos hizo que varios de sus alumnos se adentraron en la música ligera, el jazz o la música moderna, sin dejar de lado la formación clásica. Roberto Campos enseñaba a sus

¹⁶² Este sindicato a era el único permitido a los músicos por el régimen franquista.

alumnos que el jazz era un género musical más, pero que las enseñanzas de las técnicas clásicas eran fundamentales para poder interpretarlo correctamente. Un ejemplo de la revolución académica que supuso para la percusión en Valencia la llegada de Roberto Campos es la conferencia que realizó el 15 de febrero de 1972, en la que explicó la historia de la percusión, que tituló “*La percusión desde sus orígenes a nuestros días*”. En dicha ponencia, Roberto Campos abordó los siguientes temas: definición, origen y evolución histórica de la percusión, clasificación y descripción de los instrumentos de percusión, utilización de la percusión a través de las diferentes etapas de la historia de la música, el ritmo, y terminó con un novedoso apartado; “la percusión en el Jazz”. Incluir el jazz en una conferencia oficial en el Conservatorio Superior de Valencia en 1972 suponía una total revolución, cuando no una provocación a los sectores más conservadores del momento.

Otro momento histórico para mundo de la percusión en Valencia fue la publicación por parte de Campos de su “Método Completo de Percusión”¹⁶³. No obstante, para comprender el caso de Valencia, es de vital importancia destacar el testimonio de Salvador Pelejero Cerdá¹⁶⁴, quien fue alumno de Roberto Campos Fabra.

Salvador Pelejero Cerdá es un músico y profesor de percusión español. Cabe destacar que fue el batería de Nino Bravo, profesor del Conservatorio “José Iturbi” de Valencia y creador y director del grupo de percusión “Percujove”. En el Conservatorio Superior de Música de Valencia estudiará con los profesores J. Gomar, Roberto Campos, M. Belenguer, J. Cervera y J.Roca, finalizando la carrera en 1966. En este momento ya formaba parte del grupo “Los Supperson” junto a Saturnino Naredo (guitarra rítmica), Josep Bosch Bosch (guitarra solista), Vicente López (guitarra contrabajo) y Carlos Lardiés (cantante), quien fue sustituido por Luis Manuel Ferri Llopis (Nino Bravo) tras sufrir un grave accidente. En 1970, aunque Luis Manuel Ferri (Nino Bravo) se independiza, Los Supperson, con Salvador Pelejero, le siguen

¹⁶³ Este libro será publicado en 1976 por la editorial “Piles” (Valencia) y contendrá el temario de la carrera de percusión a partir del curso 1976 -1977. Esta obra tenía un prólogo escrito por el Catedrático de Composición del Conservatorio Superior de Valencia, Amando Blanquer.

¹⁶⁴ “*A partir del año 1973 y hasta 1980, compatibiliza su trabajo con los estudios y cursos de reciclaje y prácticas en colegios como profesor de música, realizando los cursos de Capacitación pedagógica, Técnicas modernas del solfeo (A. Barrios), Solfeo Contemporáneo (A. Weber), Dirección de coros, Musicología (J. Vives), talleres de música y de instrumentos musicales(...)*”. (Véase anexo VII.7) (https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Pelejero, 30-1-2015)

acompañando en su vida profesional (radio, televisión, discos, cine y recitales por todo el mundo).



Figura 518.-

Salvador Pelejero dirigiendo “Percujove” (grupo de percusión del Conservatorio “José Iturbi”)



Figura 519.-

Salvador Pelejero en el Pohoda Festival Trencin (Eslovaquia), julio de 2008



Figura 520.-

Salvador Pelejero (batería) actuando con los Suppersón (grupo de Luis Manuel Ferri, Nino Bravo, que aparece tocando el teclado) en los años 60

Salvador Pelejero, comenta lo siguiente recordando sus años de formación:

“La percusión en Valencia a la inició Roberto Campos a principios de los años sesenta. Los instrumentos con los que empezó a funcionar el aula de percusión del Conservatorio fueron instrumentos que el propio Roberto Campos llevó, como por ejemplo, una caja de muy mala calidad, unos timbales antiguos de caldera que le dejó alguien y algunos instrumentos más, aunque no había ningún vibráfono al principio.

Roberto Campos hizo unos libros para abordar los tres cursos de percusión que había. En estos libros se recogía un poco de todo, pero no había especialidad de nada. De hecho, durante todo el tiempo que yo estuve estudiando en el Conservatorio no tuvimos ningún vibráfono, tan sólo un pequeño xilofón que el maestro tenía por allí. Es curioso que en el Conservatorio, mientras yo estudiaba, no había nada más que pianos. Los instrumentistas de otras especialidades, como por ejemplo guitarra, tenían que llevarse el instrumento de su casa. En el caso específico de la percusión, por no tener,

no teníamos ni aula y, en un principio, nos teníamos que ir desplazando de un sitio a otro para dar clase. Lo que sí puedo afirmar con rotundidad es que durante los tres cursos que duraba la carrera de percusión mis conocimientos en marimba y vibráfono los tuve que adquirir con clases particulares con percusionistas jóvenes que habían estado en Amsterdam estudiando con Robert Van Sice... porque la situación que he comentado en la que nos encontrábamos en el Conservatorio era muy precaria.

Por lo que se refiere a obras, tampoco teníamos nada. Solo teníamos el método de timbales “Hochrainer-Etuden for Timpani”, un libro de independencia de batería y los libros de Roberto Campos que trataban aspectos de los timbales, la caja, independencia, ensembles, etc. Estudiábamos músicos como José Morató Tarazona o Javier Benet, quien posteriormente al haber estudiado piano, aplicó sus conocimientos en este instrumento al vibráfono, por ejemplo para hacer acordes e improvisar jazz (que le gustaba mucho). Me puedo imaginar que sería Manuel Tomás Gil, al sustituir a Roberto Campos, quien introduciría el vibráfono en el Conservatorio, ya que él había estudiado piano y conocía bien cómo funciona un instrumento de teclado”¹⁶⁵.



Figura 521.-

Salvador Pelejero y Rafael Pérez en la cena sorpresa organizada por los alumnos del maestro con motivo de su jubilación. (Restaurante “Peñasol” de Riba-Roja de Túria, Valencia (20-5-2012)

Por otra parte cabe destacar las palabras de Juanjo Guillem respecto a la incorporación del vibráfono y el estudio de su técnica a los conservatorios españoles. Al ser preguntado con motivo de esta tesis comentó lo siguiente:

¹⁶⁵ Entrevista realizada a Salvador Pelejero el día 27-1-2015

“Yo recuerdo que en Valencia, en el conservatorio, existía sólo la técnica tradicional para tocar el vibráfono aunque prácticamente nadie sabía tocarla. La primera vez que vi tocar a alguien con cuatro baquetas el vibráfono fue al profesor Jorge Pons en Valencia, aunque el tocaba con técnica tradicional. Después cuando fui a estudiar a Madrid, Javier Benet me enseñó la posición de coger las baquetas como Gary Burton, con un problema que consistía en que no había rotación entre las baquetas interior y exterior, de manera que las dos baquetas iban a la vez subiendo y bajando a la vez. Más tarde, en 1985, me fui a estudiar a Estrasburgo, donde estudié con Emmanuel Séjourné con quien perfeccioné la técnica, aunque tampoco de manera definitiva porque la terminé adaptando a mi”¹⁶⁶.



Figura 522.- Manuel Tomás Gil

También es muy importante la aportación que hace a esta tesis Manuel Tomás Gil¹⁶⁷. De la entrevista que se le hizo con motivo de la elaboración de la presente tesis, se extraen el siguiente testimonio:

“La incorporación del vibráfono en los conservatorios españoles, en general, y en el caso del Conservatorio de Valencia, en particular, no fue una incorporación como la de la marimba, que fue una auténtica revolución porque era un instrumento nuevo que nadie conocía. Cuando yo empecé a estudiar en el conservatorio ya había vibráfonos, de más o menos calidad, pero lo realmente importante es que ya existían. Otra cuestión era lo que se estudiaba con el vibráfono, ya que aún no existían las técnicas de pedaling o dampening, puesto que para láminas solo teníamos el método de

¹⁶⁶ Entrevista realizada a Juanjo Guillem el 1-2-2015

¹⁶⁷ Manuel Tomás Gil nace en Valencia en 1953. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia donde obtiene el título de Profesor de Piano y Percusión. Mediante oposición obtiene la plaza de percusionista de la Banda Municipal de Castellón, posteriormente la de Profesor de la Banda Municipal de Valencia y Catedrático del Conservatorio Superior de Valencia en la especialidad de Percusión.

xilofón francés “Dix-sept Études” de François Dupin, que también lo utilizábamos para tocar con el vibráfono”¹⁶⁸.



Figura 523.- Portada del método de xilofón “Dix-sept Études” de François Dupin

Tras todo lo anterior, Manuel Tomás añade lo siguiente: “Por otra parte, la técnica de cuatro baquetas solo se estudiaba para hacer acordes. No utilizábamos la técnica de Gary Burton, usábamos la técnica cruzada tradicional o “francesa”, que era bastante parecida a la de Burton, y fue la que nos enseñó Roberto Campos. En mi opinión la técnica de cuatro baquetas de vibráfono no ha cambiado sustancialmente desde el principio, a diferencia de la técnica de marimba que sí que ha habido un cambio muy importante entre la técnica francesa y la técnica de Leigh Howard Stevens.

No se estudiaba el pedal para realizar diferentes articulaciones, como por ejemplo ligaduras, solo se estudiaba por frases. Incluso, cabe destacar que muchas veces estudiábamos las lecciones primero en el piano para poder después tocarlas en el vibráfono. En este momento, aquellos que estudiábamos piano teníamos muchísima más facilidad para tocar el vibráfono o cualquier otro instrumento de láminas que los percusionistas que sólo estudiaban percusión, por ejemplo mi caso personal o el de Javier Benet.

En esta época se utilizaron básicamente dos técnicas con el pedal; una que era para hacer acordes con el pedal “apagado”, ya que no se conocía el dampening, y la

¹⁶⁸ Entrevista realizada a Manuel Tomás Gil el 7-2-2015

otra con el pedal “abierto” para dejar sonar el sonido del vibráfono. En estos momentos, el motor del vibráfono era muy importante para que saliese el vibrato del sonido. De hecho, se tenía muy en cuenta qué se estaba tocando en cada momento para ajustar la velocidad del motor. Básicamente, se daba velocidad a las melodías rápidas y se quitaba velocidad para los temas más lentos, como por ejemplo cuando se tocaba un blues.

El primer vibráfono que hubo en el conservatorio fue un “Galanti” italiano que iba en una maleta. No obstante, este vibráfono dejó de utilizarse pronto porque se rompía con facilidad dado que tenía unas patas muy endebles. Fue después cuando llegó al conservatorio un vibráfono “Studio 49” y un vibráfono “Saito” de lámina ancha. En la época del vibráfono “Galanti” el mejor vibráfono que podías tener era un vibráfono “Premier”, el problema es que era carísimo”¹⁶⁹.



Figura 524.-

Vibráfono "Premier" al que hace referencia Manuel Tomás Gil

Manuel Tomás Gil prosigue su relato así: “La mayoría de los vibrafonistas de esta época se fabricaban ellos mismos las baquetas de vibráfono. En un principio, se solía utilizar baquetas de goma sin ningún tipo de fieltro o hilatura, ya que se buscaba un tipo golpe que te permitiese correr mucho a la hora de improvisar, para lo que los vibrafonistas utilizaban habitualmente el doble golpe y, por eso, se buscaba un tipo de baquetas que saliesen pronto del teclado y, para ello, la goma era ideal. Posteriormente, empezaron a poner hilaturas en las baquetas de vibráfono pero con muy poca capa para que predominase la goma. Siempre se buscaba que la goma fuese blanda para que rebotase mejor, y se evitaban todas las gomas que fuesen duras. Otro motivo que influía en los vibrafonistas para que se fabricasen sus propias baquetas eran que al utilizar la técnica que he mencionado antes, del doble golpe, era que para

¹⁶⁹ Entrevista realizada a Manuel Tomás Gil el 7-2-2015

tocar con rapidez hacía falta que la baqueta tuviese un mango más pequeño y cuando se quería apoyar la armonía con acordes o hacer octavas con una mano era necesario utilizar unas baquetas con un mango más largo. Para hacer los mangos utilizábamos caña de bambú. En ocasiones se utilizaba para hacer la baqueta lana gorda, que tenía mucha pelusa, de la que se utilizaba para hacer o coser jerséis muy gruesos. Las primeras baquetas de vibráfono que se emplearán en el Conservatorio de Valencia eran de una marca francesa, y eran de color azul”¹⁷⁰.



Figura 525.- Xavier Joaquim y Ramón Torramilans Lluís

Otra aportación significativa a esta tesis es el testimonio de Ramón Torramilans Lluís¹⁷¹, quien al ser entrevistado para la elaboración de esta tesis comentó lo siguiente:

“En el conservatorio Municipal de Barcelona había un profesor que se llamaba Llorenç del Lago. Era un profesor de la vieja escuela, cuando se estudiaba timbales, caja, bombo y platos y algo de láminas a dos baquetas. Después entrará Xavier Joaquim que es con quien estudié yo. Él fue el padre de la percusión moderna en Barcelona y, en algunos aspectos, también un pionero a nivel español. Yo empecé a estudiar percusión en el conservatorio por el año 1982. Entonces había un vibráfono “Yamaha”, un “Studio 49” y me parece recordar que un Premier de lámina estrecha. Xavier Joaquim¹⁷² tenía contacto con el percusionista alemán Siegfried Fink y conocía

¹⁷⁰ Entrevista realizada a Manuel Tomás Gil el 7-2-2015

¹⁷¹ Según la página web www.esmuc.cat, Ramón Torramilans: “Estudia percusión con el profesor Xavier Joaquim. Percusionista free-lance, ha sido miembro de los principales grupos de música contemporánea del país, “Quiere Ad Libitum”, “Barcelona 216”, “Compañía Carles Santos”, con los que ha realizado diversas grabaciones discográficas y giras de conciertos”. (Véase anexo VII.7) (<http://www.esmuc.cat/L-Escola/Departaments/Musica-Classica-i-Contemporania/Professorat/Area-d-instruments-orquestrals/Percussio/Ramon-Torramilans>, 8-2-2015)

¹⁷² Francesc Xavier Joaquim Plane nació en Barcelona en 1947 y falleció en 1996 en la misma ciudad. Estudió piano y percusión en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona y obtuvo el premio

la técnica de cuatro baquetas. Era técnica Stevens (no pura del todo, pero parecida a cómo se ha conocido después) y tocábamos la marimba y el vibráfono con esa técnica, cuando en el resto de España se tocaba sólo técnica Burton o tradicional (supongo que porque en Madrid había más contacto con Francia, también muy evidente en los timbales). Fue más adelante cuando empezamos a conocer y usar la técnica Burton, justo cuando en el resto de España se empezaba a conocer la técnica Stevens. El primer percusionista de Barcelona que empezó a tocar el vibráfono jazz fue Ángel Pereira. Al poco tiempo surgió otro vibrafonista, Toni Meler, y recuerdo también a un multi-instrumentista que tocaba muy bien el vibráfono a dos baquetas que se llama Oriol Bordas. Después de esta generación, el siguiente destacado fue el batería Marc Miralta que se fue a estudiar a Berklee, donde se graduó con el vibráfono. De aquí ya pasamos a los actuales como Marcel Pascual, entre otros. Robert Armegol era un percusionista con una tradición musical arraigada, ya que su padre y su abuelo también eran percusionistas. Ellos fueron también unos pioneros, en la compra de instrumentos y el estreno de obras importantes. Recuerdo que me comentó una anécdota del estreno de una obra con la orquesta sinfónica con la dirección del compositor y dónde había un papel importante de vibráfono. Por otra parte, en el conservatorio del Liceu había un percusionista de la orquesta del Liceu dando clase. Allí había un vibráfono “Studio 49” muy antiguo pero no se estudiaba la técnica de cuatro baquetas hasta que empecé yo a trabajar cuando él se jubiló. Yo tengo un vibráfono que le compre a él, un Deagan modelo portable (drummer) que se fabricó entre 1932 y 1935”¹⁷³.

Marc Miralta también comenta lo siguiente relacionado con Barcelona: “Recuerdo que Xavier Joaquim, que era mi profesor en el conservatorio de Barcelona, era un percusionista muy abierto a Europa y tocaba obras contemporáneas con el vibráfono en un momento en el que la percusión clásica era algo muy cerrado a la música moderna. Recuerdo que con 14 años aproximadamente vi a Lionel Hampton y que Ángel Pereira fue uno de los primeros vibrafonistas de jazz en Barcelona”¹⁷⁴.

extraordinario de percusión en 1973. Sus profesores fueron Llorenç del Lago y Robert Armengol (padre). (Véase anexo VII.7)

¹⁷³ Entrevista realizada a Ramón Torramilans el 15-2-2015

¹⁷⁴ Entrevista realizada a Marc Miralta el 20-2-2015

IV.2.3.- Vibráfonos fabricados en España.

Los vibráfonos fabricados en España, cronológicamente, son los siguientes: “Jomadi” (años 60), “Geni Barry” (1989) y “Honsuy” (2011). Véase table 20:



Tabla 20.- Vibráfonos fabricados en España

“Jomadi”

José María Diéguez, más conocido como “Jomadi”, nació en Bilbao el 14 de agosto de 1926. Desde muy joven le interesó mucho la electrónica y la música. Estuvo trabajando diecisiete años en General Eléctrica Española como técnico electrónico y perito industrial. En el año 1959, decide dejar su empleo y probar suerte fabricando guitarras eléctricas. Para ello funda su propia empresa, denominada “Jomadi”, en Bilbao.



Figura 526.- José María Diéguez, más conocido como “Jomadi”

La mayoría de los grupos españoles de la década de los años sesenta utilizarán las guitarras fabricadas por José María Diéguez¹⁷⁵. De hecho fabricó más de 80.000 guitarras. Además, creó el primer distorsionador para guitarra y fue el primero en afinar un instrumento musical electrónicamente.



Figura 527.- Conjunto “Tres Espectros” (Antonio, Eduardo y Pascual) tocando tres guitarras «Jomadis»

Tras el éxito de las guitarras, a José María Diéguez se le ocurrió diseñar y fabricar vibráfonos. De su tienda salieron varios centenares de estos instrumentos. Algunos de ellos, se siguen utilizando en determinados centros de enseñanza musical.

Cabe destacar las palabras de Rogelio Blasco en su obra “Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano”: “(...) Al poco de comenzar la década de los 60, Elvis Millán le llevo un catálogo de Fender (La guitarra que habían popularizado los Shadows) a José María Diéguez, más conocido como Jomadi. Este tenía junto con su padre, ebanista, un taller de reparación de instrumentos en la calle Prim, en donde **construía vibráfonos** y acordeones. A imitación del catálogo comenzó a construir artesanalmente las primeras guitarras eléctricas. Con el tiempo Jomadi se convirtió en una industria que producía una guitarra cada veinte minutos, para el año 1978 ya había fabricado alrededor de ochenta mil guitarras, además de **varios centenares de vibráfonos**. Jomadi fue una referencia constante para todos los músicos de Bilbao que adquirían y reparaban los instrumentos en su establecimiento. La prensa le calificó como “el médico de los conjuntos musicales”. Fue un caso singular, como asegura Roberto Abad del conjunto Dioptrías: “Jomadi fue un adelantado, era un lujo para Bilbao que tendríamos un fabricante de guitarras eléctricas cuando era muy complicado encontrarlas en otra ciudad”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ En la página web www.bilborama.com aparece un escrito, a partir de la información suministrada por José Ignacio Diéguez, hijo de José María Diéguez, que comenta lo siguiente: “El nombre de JOMADI (JOse MARía DIéguez) está íntimamente unido a la historia de los grupos en Bilbao. Jomadi fue, como fabricante y vendedor de instrumentos musicales, uno de los mayores responsables del sonido de los primeros conjuntos de Bizkaia”. (Véase anexo VII.7) (<http://www.bilborama.com/rock/c01/jomadi>, 25-2-2015)

¹⁷⁶ BLASCO, Rogelio: *Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano*, Bilbao, 1998. («Actas del III Symposium: Bilbao: 700 años de memoria. Bilbao, una ciudad musical. III



Figura 528.-
Conjunto “Los Daikiris”
con un vibráfono “Jomadi”



Figura 529.-
Vibráfono “Jomadi” utilizado Antonio Calderón (a la derecha de la
foto tocando la acordeón) en la Orquesta de Vicente Espert
(Benidorm, año 1965)

Parece ser que la tienda de Jomadi era también un lugar de encuentro de músicos, tal y como se comenta en el libro “Bizkaia, sus hombres y mujeres” (1992), se comenta lo siguiente acerca de la tienda de Jomadi: “A veces, una tienda de instrumentos era más que un lugar donde comprar guitarras o baterías. Podía ser también un lugar de contacto entre músicos. Los miembros de distintos conjuntos apenas se conocían entre ellos. Si vivían en el mismo barrio puede que sí, pero si no, salvo cuando actuaban en festivales o iban de visita a otras lonjas de ensayo, era difícil que se llegara a establecer una relación más cercana. Por eso, tiendas como las de Jomadi podían servir para conectar, comentar, pasarse teléfonos...”



Figura 530.- Interior de la tienda de JOMADI

En un catálogo de precios de la tienda Jomadi Musical de 1 de noviembre de 1969 podemos ver los dos modelos de vibráfono siguientes:

- Vibráfono de dos octavas y media, con una tesitura de la nota La3 a la nota Fa6. Este modelo costaba 29.500 pesetas (unos 177 euros).

cantidad de tiempo que tenía que invertir para montar y desmontar el vibráfono que se había comprado previamente. Sus palabras describiendo esta pequeña historia son:

“Mi vibráfono es un modelo de concierto de Yamaha, el “YV 3000”, cuyas láminas son intercambiables con las de un vibráfono “Musser Century”, ya que es el modelo estadounidense que copiaron los japoneses. Es un vibráfono estupendo, ya que es de concierto, pero el inconveniente que tiene es que tiene la arquitectura de madera y unos mecanismos que tardas mucho tiempo en montar y desmontar. Por eso, a finales de 1989, aprovechando mis conocimientos de robótica industrial y automatismos, decidí intentar construir mi propio vibráfono para que fuera un instrumento más robusto y transportable, y dotarle de una sonoridad excelente.

Para conseguir este objetivo comencé quedándome en la fábrica y trabajaba horas extras, en primer lugar, para diseñar todos los planos de cada pieza que tenía utilizar para el futuro vibráfono y, posteriormente, fabricarlo. El material básico que utilicé fue aluminio y acero inoxidable. Los tubos de resonancia los ajusté primero por medidas y después por resonancia real de la nota. Esta es la cuestión principal para obtener un buen sonido en mi opinión. Tardé ocho meses para fabricarlo, pero conseguí que sonase mejor que el vibráfono Yamaha, poniéndoles a los dos las mismas láminas.

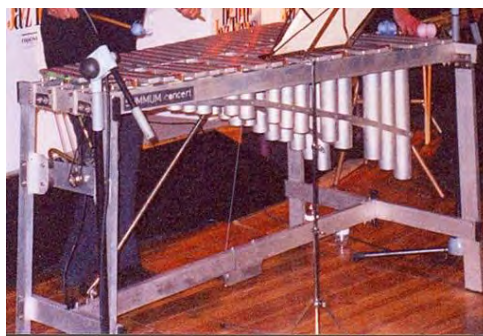


Figura 533.- Vibráfono fabricado por Geni Barry

Una vez terminé el vibráfono nuevo, sólo tenía un juego de láminas para poder utilizarlas en los dos vibráfonos que tenía; el Yamaha y el fabricado por mí. Entonces mi amigo Tete Montoliu, a través de una tienda de instrumentos musicales que conocía en Andorra, consiguió que me mandasen un juego de láminas idéntico al que tenía en mi vibráfono Yamaha. Estas láminas tardaron dos meses, desde que las pidió Tete

Montoliu y se hizo el prepago para llegar desde Japón a París y, desde París, a Andorra. Entonces, cuando me avisaron que ya las habían recibido, tuve que ir a Andorra declarando mi vibráfono sin láminas en la frontera, recoger las láminas en la tienda, ponerlas al vibráfono, utilizarlas y regresar a España con el vibráfono y sus láminas puestas. Desde entonces, tengo dos vibráfonos diferentes con el mismo modelo de láminas”¹⁷⁷.



Figura 534.- Geni Barry tocando el vibráfono fabricado por él mismo

A continuación, se recoge un artículo escrito por Geni Barry para la revista “Megadrums” en el que hace una descripción de la historia del vibráfono y de cómo fabricó su propio instrumento. También podemos apreciar algunos de los planos que diseñó para poder construir su vibráfono.

¹⁷⁷ Entrevista realizada a Geni Barry el 1-3-2015



Texto: Geni Barry

Procedencia y creación de un Vibráfono

El vibráfono es un instrumento moderno viene a través de la electrificación antes de que hubiese corriente no habían vibráfonos, es como un metalófono que tiene unos tubos de resonancia que se abren y se cierran todo esto se acciona mediante un motor obteniendo de esta forma un vibrato natural mecánico no un vibrato electrónico.

Es un instrumento de entre los años veinte y treinta del siglo pasado del 1920-1930, la extensión es al contrario de un piano que viene a tener unas siete octavas, al ser un instrumento cromático viene a tener el mismo tamaño que un piano pero solamente tiene tres octavas y acostumbra a tener cuatro notas en Fa, empieza por un Fa y acaba por un Fa; va desde el Fa 2ª al Fa 5ª, esto es el vibráfono como extensión.

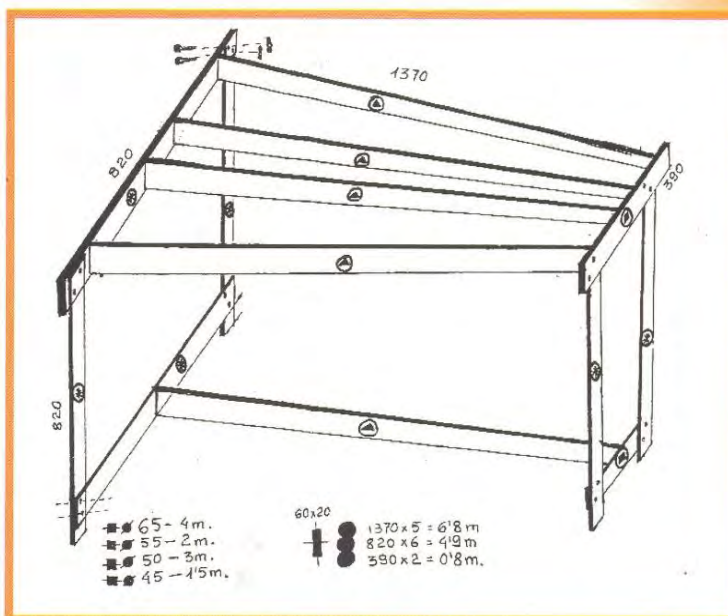
El vibráfono donde más se utilizaba antiguamente fue en el jazz, aunque en la música sinfónica, por no llamarla clásica, también se ha combinado con la marimba e instrumentos de láminas tales como; el xilófono, la lira, el metalófono, en clásico se suele utilizar el vibráfono como auxiliar, cuando en el terreno del jazz se le da el papel predominante utilizándolo como solista y actualmente más como instrumento de acompañamiento.

Yo siempre he seguido las tendencias de Bobby Hutcherson el utiliza dos mazos para los solos y cuatro mazos para los acompañamientos. Como decía un gran amigo y compañero musical Tete Montoliu, “el jazz es la música clásica actual”.

A lo largo de mis experiencias adquiridas en estos últimos treinta años me llevó a crear mi propia construcción de vibráfono, la inspiración la cogí del vibrafonista Gary Burton, el en una de sus giras trajo un vibráfono súper ligero que el mismo se diseñó, es un instrumento parecido al mío pero no es metálico el lo fabricó de madera.

Yo tengo en casa un Yamaha grande profesional, y pensando una vez dije esto es un trasto para transportar y todo, a ver de que manera y como consigo darle la vuelta y crear algo de poco peso y práctico a la vez, entonces me puse a fabricar algo ligero y compacto y sin inventar nada, yo había trabajado en robótica industrial en una fábrica, entonces hice primero unos planos y seguidamente empecé a darle sentido al

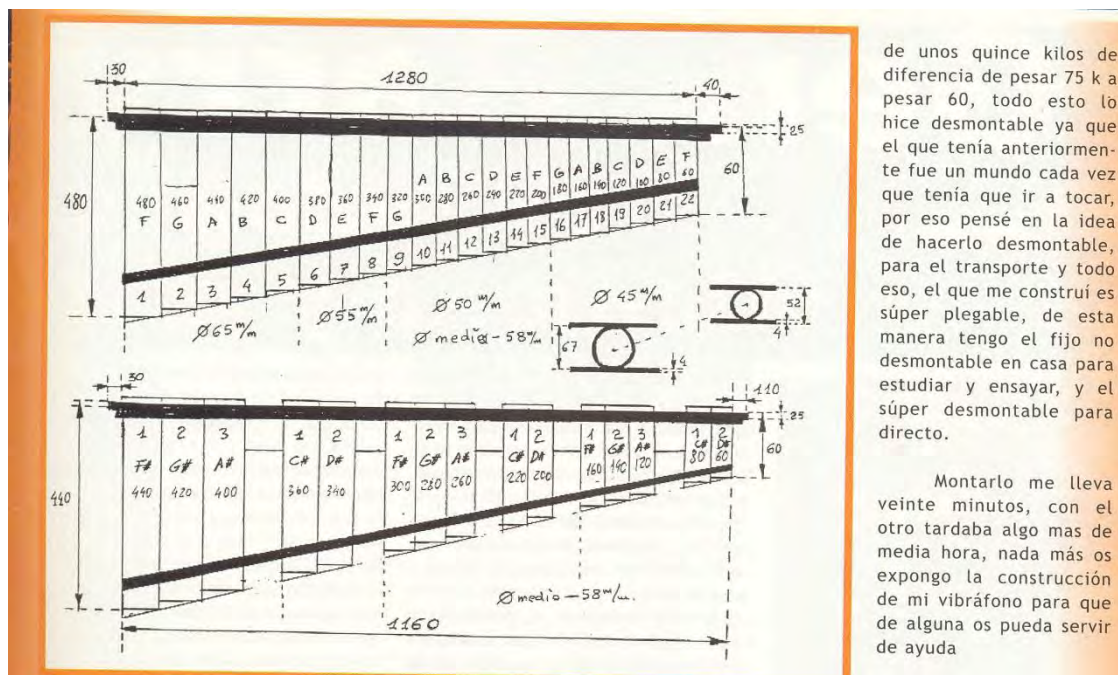
montaje del vibráfono, lo monte solamente con aluminio inoxidable, excepto el pedal que lo hice de latón para darle aquel toque especial, las láminas las compré sueltas de un Yamaha profesional. Fui construyendo todo lo que son los tubos la parte mecánica y eléctrica, la parte eléctrica utilicé un variador de velocidad, pero para la parte mecánica utilicé un motor de femsa de limpiaparabrisas de coche, de esta manera tengo recambios en cualquier tienda y para aislarlo de las vibraciones utilicé silemblocs de tubos de escape de la casa Renault, que también los encuentro en cualquier tienda, y lo que es la varilla ajustable es cable de embrague de moto con todos los tensores, de esta forma no tengo problemas de recambio. La diferencia de un vibráfono normal a la construcción del mío propio será aproximadamente



Megadrums

Figura 535.-

Artículo escrito por Geni Barry para la revista “Megadrums”, en 1994, en el que hace una descripción de la historia del vibráfono y de cómo fabricó su propio instrumento (I)



de unos quince kilos de diferencia de pesar 75 k a pesar 60, todo esto lo hice desmontable ya que el que tenía anteriormente fue un mundo cada vez que tenía que ir a tocar, por eso pensé en la idea de hacerlo desmontable, para el transporte y todo eso, el que me construí es súper plegable, de esta manera tengo el fijo no desmontable en casa para estudiar y ensayar, y el súper desmontable para directo.

Montarlo me lleva veinte minutos, con el otro tardaba algo más de media hora, nada más os expongo la construcción de mi vibráfono para que de alguna os pueda servir de ayuda

Figura 536.- Artículo escrito por Geni Barry para la revista "Megadrums", en 1994, en el que hace una descripción de la historia del vibráfono y de cómo fabricó su propio instrumento (II)

"Honsuy"

Honsuy Percusión S.L. es una empresa de reparación y fabricación de instrumentos de percusión que fue fundada en 1963. Se encuentra ubicada en Quart de Poblet (Valencia), concretamente en el número 55 de la calle Primer de Maig de este municipio. Su nombre se debe a un pequeño juego de palabras con el nombre y primer apellido de su creador "Honorato Suay".



Figura 537.- Logotipo de la empresa Honsuy

Desde el principio esta empresa se ha preocupado de desarrollar una tecnología propia lo que le ha permitido ofrecer de nuevos instrumentos constantemente. De ahí que, en la entrevista que se mantuvo con la gerencia de Honsuy el pasado 20 de marzo de 2015 con motivo de la elaboración de esta tesis, comentase lo siguiente: "Somos la única empresa española que, actualmente, fabricamos vibráfonos en nuestro país. De nuestra fábrica salen absolutamente todas las piezas que integran el instrumento; desde las láminas hasta los tubos, pasando por el armazón, el motor etc. Nuestros vibráfonos

están saliendo al mercado desde 2011, aunque tienen una durísima competencia de los vibráfonos que llegan del exterior”¹⁷⁸.

Honsuy posee un amplísimo catálogo de instrumentos que van desde instrumentos para colegios e institutos adaptados a la metodología Orff hasta baterías de jazz, pasando por todo tipo de instrumentos de percusión necesarios para las bandas de música, tan presentes en la cultura valenciana, y orquestas sinfónicas, así como instrumentos folklóricos o destinados a las bandas de tambores y cornetas.

En su página web www.honsuy.com se comentan cosas como las siguientes:

“Los conceptos de calidad y diseño y el esmerado proceso de fabricación unidos a la gran variedad de instrumentos que contiene nuestro catálogo, sitúan a nuestra firma como la primera a nivel nacional y una de las más importantes de Europa en la producción de instrumentos de percusión. (...) En Honsuy siempre estamos innovando, informándonos y descubriendo nuevas formas de mejorar la calidad de los productos y servicios que ofrecemos a nuestros clientes y distribuidores. Dentro de este afán continuo de mejora hemos llevado a cabo una reestructuración total de la web corporativa.

Las mejoras se sustentan en un interfaz mucho más moderno y actual, adaptado a las últimas versiones de los navegadores de Internet y compatible con CSS para que la experiencia de navegación sea mucho más agradable usando cualquier navegador en Windows, Mac OS o Linux. Además de estas mejoras estéticas, hemos reorganizado completamente nuestro catálogo de productos para hacerlo más accesible, incorporando un potente motor de búsqueda que le permita localizar en un instante los productos que está buscando. El proceso de registro y selección de distribuidores se ha mejorado notablemente, y se han desarrollado nuevas herramientas para facilitar el trabajo diario de nuestra red de distribución. (...)”¹⁷⁹

En Honsuy fabrican tres modelos diferentes de vibráfono. Todos ellos son de lámina ancha, tienen pedal de barra, láminas de aluminio de color plateado de 60-40 x 15mm, una tesitura de tres octavas (del Fa3 al Fa6), una afinación estándar (La = 442 Hz), bastidor de madera tropical, tubos resonadores de aluminio y soporte graduable en altura (de 85 a 100 cm).

Los tres modelos diferentes de vibráfono son los siguientes:

¹⁷⁸ Entrevista realizada el 20-3-2015

¹⁷⁹ <http://www.honsuy.com>, 25-3-2015

1.- Vibráfono sin motor. Referencia 23800. Las características técnicas de este modelo son que no tiene motor y que presenta unas dimensiones de 148 x 75 – 34 cm.



Figura 538.- Vibráfono Honsuy sin motor. Referencia 23800

2.- Vibráfono con motor analógico. Referencia 23850. Las características técnicas de este modelo son que tiene un motor analógico de 10 a 155 rpm y unas dimensiones de 153 x 75 – 34 cm.



Figura 539.-

Vibráfono Honsuy con motor analógico.

Referencia 23850



Figura 540.-

Detalle del mando del motor analógico del Vibráfono

Honsuy con motor analógico. Referencia 23850

3.- Vibráfono con motor digital. Referencia 23900. Este modelo posee un motor digital de 15 a 160 rpm y unas dimensiones de 153 x 75 – 34 cm.



Figura 541.-

Vibráfono Honsuy con motor digital.

Referencia 23900



Figura 542.-

Detalle del mando del motor digital del vibráfono Honsuy con motor digital. Referencia 23900

IV.2.4.- Principales fabricantes españoles de baquetas de vibráfono.



Figura 543.- Logos de los principales fabricantes españoles de baquetas de vibráfono

Por lo que se refiere a fabricantes españoles de baquetas de vibráfono, cabe destacar cuatro empresas fundamentales: Morgan Mallets, Percuthier, Iñaki Sebastián y Elite Mallets. La empresa “Morgan Mallets” está regentada por Tomás Pérez Santonja, la empresa “Percuthier” está regentada por Alejandro Suárez y las empresas “Iñaki Sebastián Mallets” y “Élite Mallets” están regentadas por Iñaki Sebastián. Véase la tabla 21:



Tabla 21.- Principales fabricantes de baquetas de vibráfono españoles

“Iñaki Sebastián Mallets” y “Élite Mallets”

Iñaki Sebastián del Cerro nació el 31 julio de 1967 en Pamplona, lugar donde reside en la actualidad. Tras ser entrevistado con motivo de la elaboración de esta tesis el pasado 15 de junio de 2015, Iñaki Sebastián comenta cosas como las siguientes:

“Yo soy percusionista y mi empresa se dedica a fabricar baquetas para distintos instrumentos de percusión. La marca “Élite Mallets” me da prestigio, por su altísima calidad, y la marca “Iñaki Sebastián Mallets” me ofrece una salida comercial excepcional. Cuando terminé mis estudios en el Conservatorio Superior de San Sebastián en 1994, seguí estudiando en la Escuela Superior de Música de Oporto (Portugal). De hecho, fui uno de los que iniciamos esta escuela junto a Mario Tejeira, Paulo Oliveira, Joaquim Albes y Manuel Campos. No obstante, como tenía pocos medios económicos, me reparaba mis baquetas e, incluso, me las fabricaba yo mismo. Ante esta circunstancia, mi profesor, Miquel Bernat¹⁸⁰, me animó a tomarme en serio la posibilidad de convertirme en luthier de baquetas. En este momento vivía a caballo entre San Sebastián y Oporto y trabajaba como primer percusionista “extra” en la Orquesta Sinfónica de Bilbao. En 1995 decidí probar el negocio de la fabricación de baquetas, dado que por aquel entonces no había nadie en España que se dedicara a ello, y en dos años me hice con la mayor parte del mercado nacional.



Figura 544.-
Miquel Bernat, profesor de percusión
en la Escuela Superior de Música de Oporto (Portugal)

¹⁸⁰ En la página web www.esmuc.cat se comenta lo siguiente sobre Miquel Bernat: “Su versatilidad le ha llevado a tocar con la Orquesta Ciudad de Barcelona, Royal Concertgebouw Orchestra de Amsterdam, “Trío Allure”, “Dúo Contemporain” de Rotterdam, etc.”. (Véase anexo VII.7)

<http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Departamentos/Musica-clasica-y-contemporanea/Profesorado/Area-de-instrumentos-orquestales/Percusion/Miquel-Bernat>, 16-6-2015

Mi etapa en Portugal fue muy fructífera, en todos los sentidos, y aún sigo manteniendo una excelente relación con los percusionistas de Oporto y los visito habitualmente. Dado que yo era más músico que empresario, comencé mostrando a mis compañeros y excompañeros de distintas orquestas sinfónicas las baquetas que estaba fabricando. A partir de aquí, la evolución de la empresa fue muy grande porque las baquetas que hacía tuvieron, desde el principio, una gran aceptación. Por ello, en un principio conseguí abarcar todo el mercado español porque no tenía una competencia importante. Cuando yo empecé con los distribuidores el planteamiento primario que tuve fue trabajar en exclusividad con ellos para poder localizar la fabricación en un corto espacio de tiempo y después tener tiempo libre para afrontar otros mercados. Por eso, a los pocos años de iniciar la actividad, dado que el negocio funcionó bien, me planteé internacionalizar el producto. A los diez años de funcionamiento de la empresa, la punta de lanza de la evolución de la empresa, a nivel de imagen, fue un portal informativo publicado en internet con noticias sobre la percusión a nivel de toda España, se llamaba infopercusion.es y estuvo activo más de 3 años.

Mi empresa tiene veinte años de trayectoria vendiendo baquetas por todo el mundo. Desde 1998 hasta 2002 ininterrumpidamente, estuve exponiendo mi producto en la PASIC (Percussive Arts Society International Convention) de Estados Unidos, considerada la convención de percusión más importante a nivel mundial. Estos cinco años me han servido, y me siguen sirviendo como trampolín exterior a infinidad de países. He vendido más de 300.000 baquetas en más de 20 países de todo el mundo, pero después de dar charlas en numerosos conservatorios durante más de diez años, me he dado cuenta de que sería muy interesante que los percusionistas tuvieran tres o cuatro criterios claros para poder elegir unas baquetas de calidad con ciertas garantías.

Aunque puedo personalizar algunas baquetas, no suelo hacerlo habitualmente, no es una estrategia básica de la empresa, fabrico los modelos que anuncié en mis páginas web. En cuanto a los materiales que utilizo para fabricar las baquetas de vibráfono son los siguientes:

Para el mango utilizo rattan o madera, ya que hay vibrafonistas que utilizan técnica Stevens y requieren un mango de madera, y vibrafonistas que utilizan la técnica de Gary Burton y necesitan el mango de rattan. También hay percusionistas, como por

ejemplo William Morse, que utilizan técnica tradicional evolucionada y requieren un mango de madera. No obstante, los mangos de madera los suelo hacer sobre pedido, ya que se utilizan mucho menos. Durante una temporada hice mangos de metacrilato, pero decidí sustituirlo de nuevo por rattan cuando me hice con un material de altísima calidad.

Las bolas que utilizo son diferentes materiales termoplásticos, plásticos o gomosos que ofrecen un ataque brillante pero sin romper el sonido.

El hilo que necesito para fabricar las baquetas de vibráfono debe ser de altísima resistencia porque este tipo de baquetas requiere mucha tensión en la hilatura, dado que en este instrumento se requiere un ataque muy concreto para que se perciban claramente las notas que estás tocando por encima del sonido sostenido que se suelen dar al pulsar el pedal. Por eso, en las baquetas de vibráfono utilizo sólo lanas finas que admiten mucha tensión y producen un ataque preciso. Por el contrario, en las baquetas de marimba puedes jugar con diferentes tensiones para buscar distintos sonidos.

Para la fabricación utilizo un pequeño taller en el que me ayudan, ya que todo el proceso es manual a excepción del hilado que lo mecanicé a los dos o tres años de los inicios, momento en el que también hilaba a mano. Invertí un año en diseñar la máquina que hila las baquetas, pero era imprescindible porque durante unos años llegamos a vender más de 30.000 baquetas anuales. No obstante, con el tiempo me di cuenta de que ésto no era forma de trabajar y volví a mi taller de los orígenes a trabajar con una producción mucho más pequeña.

En cuanto al proceso de elaboración sido los siguientes pasos:

- *En primer lugar clasificar las cañas en función de flexibilidad y diámetro.*
- *En segundo lugar pegar la bola a la caña para poder meter la baqueta en la máquina que hila. Este proceso se lleva a cabo con pegamentos muy especiales dado que la baqueta está percutiendo continuamente y necesita estar muy bien sujeta.*
- *En tercer lugar utilizo diferentes pesos de piezas metálicas y plomo para conseguir el balance que considero más apropiado en cada serie de baquetas.*

- En cuarto lugar metemos la baqueta en la máquina, se regula la tensión y se hila. Según cada modelo de baqueta la máquina hila un número determinado de vueltas.

Dentro de la marca “Iñaki Sebastián Mallets” empecé haciendo la serie estándar. Dentro de esta serie tengo seis modelos de diferentes durezas”¹⁸¹.

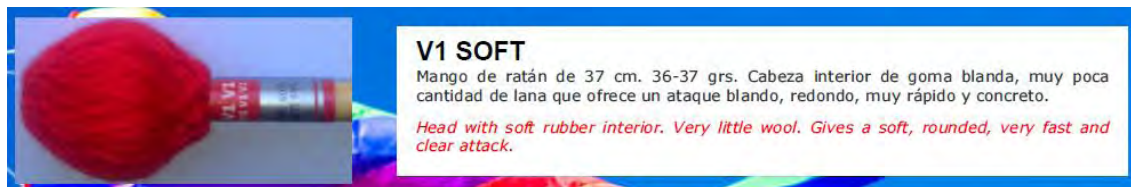


Figura 545.-
Baqueta de vibráfono modelo V1 SOFT de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"



Figura 546.-
Baqueta de vibráfono modelo V2 MEDIUM-SOFT de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"

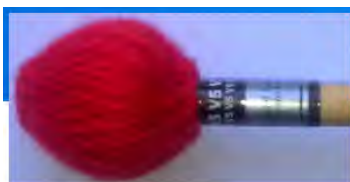


Figura 547.-
Baqueta de vibráfono modelo V3 MEDIUM de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"



Figura 548.-
Baqueta de vibráfono modelo V4 MEDIUM-HARD de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"

¹⁸¹ Entrevista realizada a Iñaki Sebastián el 15-6-2015

**V5 HARD**

Mango de ratán de 37 cm. 36-37 grs. Cabeza interior de goma dura, muy poca cantidad de lana que ofrece un ataque muy rápido y concreto. Excepcional resultado por todo el instrumento. Sonido duro, brillante pero no agresivo con el instrumento.

Head with a hard rubber interior. Very little wool. Gives a very fast and concrete attack. Exceptional results across the whole range of the instrument. A hard, brilliant sound but not aggressive with the instrument. Does not break the sound.

Figura 549.-

Baqueta de vibráfono modelo V5 HARD de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"

**V6 STACCATTO**

Mango de ratán de 37 cm. 36-37 grs. Cabeza interior de goma dura, muy poca cantidad de lana que ofrece un ataque muy rápido y concreto. Con un control de ataque, excepcional resultado por todo el instrumento. Sonido duro, brillante pero no agresivo con el instrumento.

Head with hard rubber interior, very little wool which provides a very rapid and concrete attack. With attack control, gives exceptional results throughout the whole instrument. A hard, brilliant sound but not aggressive with the instrument. It does not break_the_sound.

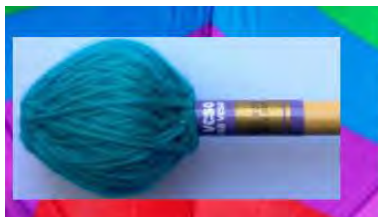
Figura 550.-

Baqueta de vibráfono modelo V6 STACCATTO de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"

Iñaki Sebastián afirma lo siguiente: *“Después de la serie “estándar” evolucioné a la “Concert Serie”. Las baquetas de esta serie última tienen una cantidad y una proyección de sonido inigualables en el mercado. Las baquetas “élite”, que comentaré más adelante, tienen este mismo concepto, pero tienen una lana más cálida para servir a conciertos de música más clásica. No obstante, para tocar jazz apuesto firmemente por las “Concert Series” porque son las ideales para tocar con un ensemble, una orquesta sinfónica o un grupo de música más moderna en el que haya batería, bajo eléctrico, etc. y al vibrafonista le haga falta mucha cantidad de sonido para escucharse bien.*

Aunque estas baquetas son un poco lo más largas de lo que suele ser habitual, tienen más grosor de la caña y poseen una cabeza más grande, estas circunstancias, que pueden parecer adversas, quedan compensadas por el espectacular sonido que obtienen. Además, tienen un excepcional balance y, pese a que son un poco más pesadas de lo habitual, tienen una distribución del peso tan perfecta que no dan la sensación de ser materiales pesados o torpes de utilizar, más bien transmiten todo lo contrario”¹⁸².

¹⁸² Entrevista realizada a Iñaki Sebastián el 15-6-2015

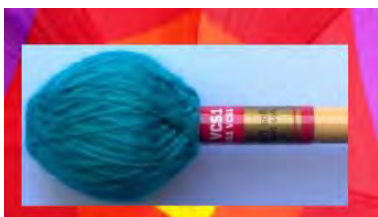


VCS0 CHORAL SOUND

Mango de ratán de 39 cm. 38-39 grs. Cabeza interior más grande de goma blanda, muy poca cantidad de lana que ofrece un ataque muy rápido y concreto y una mayor cantidad y proyección de sonido. Referencia blanda. Modelo híbrido de resultados excepcionales para Marimba-Vibráfono. Excepcional balance.

Head with larger soft rubber interior, very little wool, which provides a rapid and concrete attack and gives more sound and a higher degree of projection. Reference: soft. A hybrid model for marimba and vibraphone that gives exceptional results. Exceptional balance

Figura 551.-
Baqueta de vibráfono modelo VCS0 CHORAL SOUND de la "Concert Series"
de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"



VCS1 SOFT SOUND

Mango de ratán de 39 cm. 38-39 grs. Cabeza interior más grande de goma blanda, muy poca cantidad de lana que ofrece un ataque muy rápido y concreto y una mayor cantidad y proyección de sonido. Referencia blanda. Modelo híbrido de resultados excepcionales para Marimba-Vibráfono. Excepcional balance.

Head with larger soft rubber interior, very little wool, which provides a rapid and concrete attack and gives more sound and a higher degree of projection. Reference: soft. A hybrid model for marimba and vibraphone that gives exceptional results. Exceptional balance

Figura 552.-
Baqueta de vibráfono modelo VCS1 SOFT SOUND de la "Concert Series"
de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"

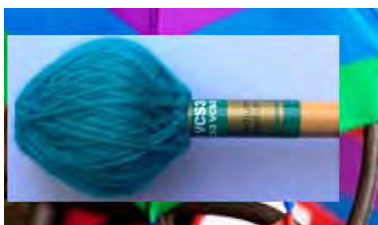


VCS2 SOFT - MEDIUM SOUND

Mango de ratán de 39 cm. 38-39 grs. Cabeza interior más grande de goma blanda-media, muy poca cantidad de lana que ofrece un ataque muy rápido y concreto y una mayor cantidad y proyección de sonido. Modelo híbrido de resultados excepcionales para Marimba-Vibráfono. Excepcional balance.

Head with larger medium - soft rubber interior, very little wool, which provides a very rapid and concrete attack and gives more sound and a higher degree of projection. A hybrid model for marimba and vibraphone that gives exceptional results. Exceptional balance.

Figura 553.-
Baqueta de vibráfono modelo VCS2 SOFT-MEDIUM SOUND de la "Concert Series"
de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"



VCS3 MEDIUM SOUND

Mango de ratán de 39 cm. 38-39 grs. Cabeza interior más grande de goma blanda, muy poca cantidad de lana que ofrece un ataque muy rápido y concreto y una mayor cantidad y proyección de sonido. Referencia blanda. Modelo híbrido de resultados excepcionales para Marimba-Vibráfono. Excepcional balance.

Head with larger, medium hard rubber interior, very little wool, which provides a very rapid and concrete attack and gives more sound and a higher degree of projection. A hybrid model that gives exceptional results on marimba and vibraphone throughout their whole range. Exceptional balance.

Figura 554.-
Baqueta de vibráfono modelo VCS MEDIUM SOUND de la "Concert Series"
de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"



Figura 555.-
Baqueta de vibráfono modelo VCS4 MEDIUM-HARD SOUND de la "Concert Series"
de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"



Figura 556.-
Baqueta de vibráfono modelo VCS5 HARD SOUND de la "Concert Series"
de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"

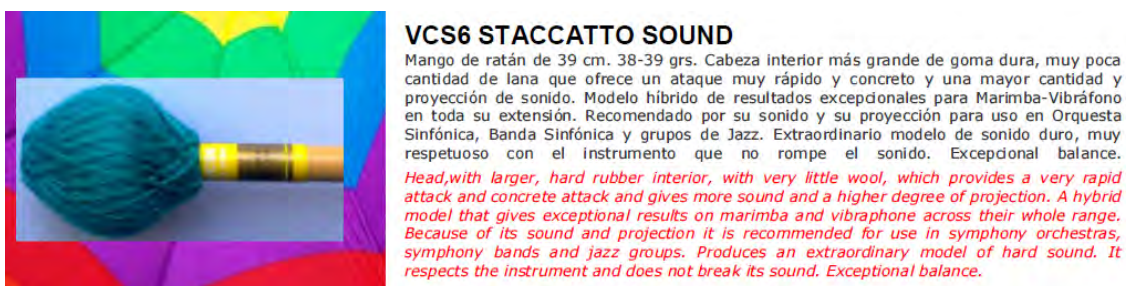


Figura 557.-
Baqueta de vibráfono modelo VCS6 STACCATTO SOUND de la "Concert Series"
de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"

“Élite Mallets” es una empresa que procede de la evolución de la primera empresa, denominada “Iñaki Sebastián Mallets”, fundada en 1998 por Iñaki Sebastián.



Figura 558.-
Iñaki Sebastián trabajando en su taller

Iñaki Sebastián tiene dos series de baquetas de vibráfono bajo la marca “Élite Mallets”; “General” y “Elite Hybrid Marimba/Vibes Mallets”. Ambas tienen la misma cabeza interior que las “Concert Series”, pero la caña es algo más fina y más corta.

Dentro de la serie “General” se encuentran los seis modelos de baquetas siguientes:

1.- “General Soft” (Ref. Roja). Esta baqueta tiene el mango de ratán de 38 cm y un peso 36-37 gr. Según Iñaki Sebastián *“es una baqueta blanda de sonido muy redondo, material muy apropiado para uso en marimba. La lana da una calidez de sonido muy especial. Extraordinaria resistencia y durabilidad”*.



Figura 559.- Baqueta “General Soft” (de la marca “Élite Mallets”) fabricada por Iñaki Sebastián

2.- “General Medium Soft” (Ref. Azul). Esta baqueta tiene el mango de ratán de 38 cm y un peso 36-37 gr. Según Iñaki Sebastián *“es una baqueta de vibráfono de dureza media blanda de sonido muy fácil, muy apropiada también para su uso en marimba. La lana da una calidez de sonido muy especial. Extraordinaria resistencia y durabilidad”*.



Figura 560.- Baqueta “General Medium Soft” (de la marca “Élite Mallets”) fabricada por Iñaki Sebastián

3.- “General Medium” (Ref. Verde) Esta baqueta tiene el mango de ratán de 39 cm y un peso 36-37 gr. Según Iñaki Sebastián *“es una baqueta de vibráfono de dureza*

media de sonido muy fácil, muy apropiada también para su uso en marimba. La lana da una calidez de sonido muy especial. Extraordinaria resistencia y durabilidad”.



Figura 561.- Baqueta “General Medium” (de la marca “Élite Mallets”) fabricada por Iñaki Sebastián

Una variedad de este modelo es el “Verde Medium Hard”, de la que el luthier comenta: *“Excepcional material medio-duro para trabajar el control de ataque. Baqueta interior con anillo de caucho (más duro que el látex) ofrece un sonido medio duro de gran riqueza tímbrica, especialmente en la parte media aguda de la marimba. La poca tensión de la lana nos da un primer contacto con el concepto de baqueta multitono, sin ser demasiado evidente. Excepcional baqueta general para estudiantes en niveles de grado medio avanzado y superior. Modelo altamente recomendado”.*

4.- “General Medium Hard” (Ref. Gris). Esta baqueta tiene el mango de ratán de 39 cm y un peso 36-37 gr. Según Iñaki Sebastián *“es una baqueta de vibráfono de dureza media dura de sonido más atacado y brillante, muy apropiada también para su uso en marimba. La lana da una calidez de sonido muy especial. Extraordinaria resistencia y durabilidad”.*



Figura 562.-

Baqueta “General Medium Hard” (de la marca “Élite Mallets”) fabricada por Iñaki Sebastián

5.- “General Hard” (Ref. Negra). Esta baqueta tiene el mango de ratán de 39 cm y un peso 36-37 gr. Según Iñaki Sebastián *“es una baqueta de vibráfono dura de sonido brillante y atacado, apropiada también para su uso en marimba octavas agudas. La*

lana da una calidez de sonido muy especial. Extraordinaria resistencia y durabilidad. Muy respetuoso con las láminas del instrumento”.



Figura 563.- Baqueta “General Hard” (de la marca “Élite Mallets”) fabricada por Iñaki Sebastián

6.- “General Very Hard” (Ref. Amarilla). Esta baqueta tiene el mango de ratán de 39 cm y un peso 36-37 gr. Según Iñaki Sebastián *“es una baqueta de vibráfono staccatto de sonido brillante y atacado, no estridente, apropiada también para su uso en marimba octavas agudas. La lana da una calidez de sonido muy especial. Extraordinaria resistencia y durabilidad. Muy respetuoso con las láminas del instrumento”.*



Figura 564.- Baqueta “General Very Hard” (de la marca “Élite Mallets”) fabricada por Iñaki Sebastián

Por otra parte, dentro de la serie “Elite Hybrid Marimba/Vibes Mallets” se encuentran cuatro modelos de baquetas que se pueden fabricar en dos modalidades diferentes. Se puede utilizar madera de abedul para el mango, en este caso la baqueta tiene 39 centímetros, o se puede usar rattan (caña) y, en este caso, la longitud de la baqueta tendrá 38 centímetros.

Los cuatro modelos de baquetas de la serie “Elite Hybrid Marimba/Vibes Mallets” son los siguientes: “Elite Hybrid Marimba/Vibes Mallets Medium Green”, “Elite Hybrid Marimba/Vibes Mallets Medium Hard Grey”, “Elite Hybrid Marimba/Vibes Mallets Hard Black” y “Elite Hybrid Marimba/Vibes Mallets Very

Hard Yellow. En la figura 565, tomada del catálogo oficial de “Elite Mallets”, se puede apreciar la comparativa entre los diferentes modelos de esta serie.



Figura 565.- Baquetas de la serie “Elite Hybrid Marimba/Vibes Mallets” fabricadas por Iñaki Sebastián

“Morgan Mallets”

“Morgan Mallets” es una empresa que nació en 2006. Fue creada por Tomás Pérez Santonja¹⁸³, quien en un principio se dedicó a reparar baquetas para percusionistas y, poco a poco, fue creando sus propias series. En la actualidad, es un referente en España, ya que son muchos los percusionistas que utilizan sus baquetas. Artistas como

¹⁸³ Tomás Pérez Santonja es Profesor Superior de Percusión. Se dedica a la docencia, es Profesor de Secundaria por oposición en la asignatura de Música, y a la investigación y fabricación de baquetas, tarea que lleva desarrollando los últimos diez años.

Arturo Serra, Israel Arranz, Sisco Aparici, Joan Castelló, Miguel Cabana, Juanma Barroso, Victor Segura, entre otros, han depositado toda su experiencia y confianza en esta marca, creando sus propios modelos.

En palabras de Tomás Pérez: *“El siguiente proyecto será expandir la empresa al resto del mundo, para que muchos más percusionistas puedan disfrutar de este producto”*. Tomás Pérez Santonja tiene siete series diferentes de baquetas de vibráfono bajo la marca “Morgan Mallets”. Dichas series son: “Serie Máster”, “Serie Bicolor”, “Serie Profesional”, “Serie Sinfónica”, “Signature Arturo Serra”, “Signature Perkuva” y “Serie Israel Arranz”.

Dentro de la “Serie Máster”, Tomás Pérez nos presenta cinco modelos diferentes *“fabricados con bolas esféricas de diferentes durezas, las cuales proporcionan un ataque diferente dependiendo del modelo elegido. He utilizado poca cantidad de lana-fibra de alta tenacidad para una mayor resistencia que ofrece un ataque y sonido rápido”*¹⁸⁴. Otras características técnicas de las baquetas de esta serie son: mango de rattan de 38 cm longitud y Ø 8'5 de diámetro, bola de diámetro de Ø 36 y peso aproximado de 37 gramos.

Los cinco modelos de la serie “Máster” son los siguientes:

1.- “VM 41 Extra Stacatto”. Es una baqueta con bola color beig y estrella de color negro. Peso de 38 gramos aproximadamente y diámetro de la bola de Ø 36.

2.- “VM 42 Hard”. Es una baqueta con bola color beig y estrella de color marrón. Peso de 37 gramos aproximadamente y diámetro de la bola de Ø 38.

3.- “VM43 Medium”. Es una baqueta con bola color beig y estrella de color azul. Según Tomás Pérez, *“esta baqueta es de dureza media dura, con una buena articulación del instrumento y un sonido óptimo en todo el registro del instrumento”*.

4.- “VM 44 Medium Soft”. Es una baqueta con bola color beig y estrella de color verde. Peso de 38 gramos aproximadamente y diámetro de la bola de Ø 36.

¹⁸⁴ Entrevista realizada a Tomás Pérez el 20-6-2015

5.- “VM 45 Soft”. Es una baqueta de dureza blanda-media.

Véase imágenes de los modelos de esta serie:



Figura 566.- Baqueta de vibráfono modelo “VM 41 Extra Stacatto” de la marca Morgan Mallets



Figura 567.- Baqueta de vibráfono modelo “VM 42 Hard” de la marca Morgan Mallets



Figura 568.- Baqueta de vibráfono modelo “VM 43 Medium” de la marca Morgan Mallets



Figura 569.-Baqueta de vibráfono modelo “VM 44 Medium Soft” de la marca Morgan Mallets



Figura 570.- Baqueta de vibráfono modelo “VM 45 Soft” de la marca Morgan Mallets

Dentro de la “Serie Bicolor”, Tomás Pérez nos presenta cuatro modelos diferentes *“fabricados con bolas esféricas de cierta dureza e hilaturas de fibra sintética y natural para mayor calidez del sonido. Serie óptima para conjunto instrumental, composiciones de vanguardia y Latin-Jazz”*. Otras características técnicas de las baquetas de esta serie son: mango de rattan de 38 cm y diámetro de 8’5 Ø, diámetro de la bola de Ø 35 o Ø36 (según el modelo) y peso total de la baqueta de entre 34 a 37gramos.

Los cuatro modelos de la serie “Bicolor” son los siguientes:

1.- “VB 01 Hard”. Este modelo tiene la hilatura marrón y beig, y tiene *“un ataque intenso y sonido proyectado”*, según Tomás Pérez.

2.- “VB 02 Medium Hard”. Este modelo tiene la hilatura rojo y beig, y tiene *“un ataque brillante”*, según Tomás Pérez.

3.- “VB 03 Medium”. Este modelo tiene la hilatura azul y beig, y tiene *“un ataque brillante”*, según Tomás Pérez.

4.- “VB 04 Medium Soft”. Este modelo tiene la hilatura rosa y beig, y tiene un diámetro de bola de Ø 36. Según Tomás Pérez, *“es una baqueta medio blanda pero con cuerpo”*.

Véase imágenes de los modelos de esta serie:



Figura 571.- Baqueta de vibráfono modelo “VB 01 Hard” de la marca Morgan Mallets



Figura 572.- Baqueta de vibráfono modelo “VB 02 Medium Hard” de la marca Morgan Mallets



Figura 573.- Baqueta de vibráfono modelo “VB 03 Medium” de la marca Morgan Mallets



Figura 574.- Baqueta de vibráfono modelo “VB 04 Medium Soft” de la marca Morgan Mallets

Dentro de la “Serie Profesional”, Tomás Pérez nos presenta cuatro modelos diferentes *“fabricados con bolas esféricas de diferente dureza e hilaturas de fibra sintética para mayor calidez del sonido. Serie óptima para estudiantes de grado medio”*. Otras características técnicas de las baquetas de esta serie son: mango de rattan de 38 cm y diámetro de 8’5 Ø, diámetro de bola de Ø 35 o Ø36 (según modelo) y peso total de la baqueta de entre 35 y 37gramos.

Los cuatro modelos de la serie “Profesional” son los siguientes:

1.- “VP11 Medium Hard”. Es una baqueta con fibra de color verde oscuro y un peso total que oscila entre los 35 y los 37gramos. *“Tiene un ataque duro pero sin estridencias”*, según Tomás Pérez.

2.- “VP 12 Medium”. Es una baqueta con fibra de color azul y *“un ataque brillante”*, según Tomás Pérez.

3.- “VP13 Medium Soft”. Es una baqueta con fibra de color verde claro y *“un ataque medio con buena sonoridad en todo el instrumento”*, según Tomás Pérez.

4.- “VP 14 Soft”. Es una baqueta con fibra de color beig claro y *“un ataque cálido y potente en los medios graves”*, según Tomás Pérez.

Véase imágenes de los modelos de esta serie:

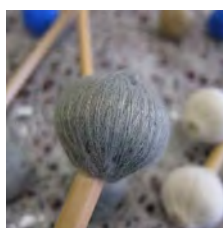


Figura 575.- Baqueta de vibráfono modelo “VP11 Medium Hard” de la marca Morgan Mallets

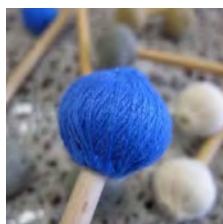


Figura 576.- Baqueta de vibráfono modelo “VP 12 Medium” de la marca Morgan Mallets



Figura 577.- Baqueta de vibráfono modelo “VP13 Medium Soft” de la marca Morgan Mallets

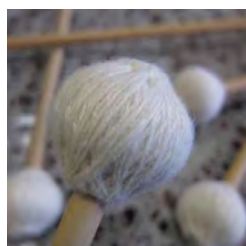


Figura 578.- Baqueta de vibráfono modelo “VP 14 Sofi” de la marca Morgan Mallets

Dentro de la “Serie Sinfónica”, Tomás Pérez nos presenta cuatro modelos diferentes *“fabricados con bolas esféricas de diferentes durezas, las cuales proporcionan un ataque diferente dependiendo del modelo elegido, y fibra sintética de alta tenacidad para una mayor resistencia”*. Otras características técnicas de las baquetas de esta serie son: mango de rattan de 38 cm y diámetro de Ø 8’5, diámetro de bola de Ø 34 y peso total de la baqueta de 33 a 36 gramos.

Los cuatro modelos de la serie “Sinfónica” son los siguientes:

1.- “VS 21 Hard”. Es una baqueta fabricada con fibra de color naranja y de una dureza “hard”.

2.- “VS 22 Medium Hard”. Es una baqueta fabricada con fibra de color rojo y de una dureza *“articulada en todo el instrumento”*, según su creador.

3.- “VS23 Medium”. Es una baqueta fabricada con fibra amarillo claro y de dureza media.

4.- “VS 24 Soft”. Es una baqueta fabricada con fibra de color blanco roto y de una dureza medio-blanda.

Véase imágenes de los modelos de esta serie:

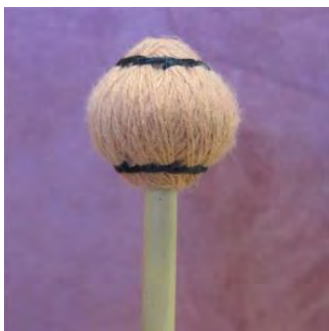


Figura 579.- Baqueta de vibráfono modelo “VS 21 Hard” de la marca Morgan Mallets



Figura 580.- Baqueta de vibráfono modelo “VS 22 Medium Hard” de la marca Morgan Mallets



Figura 581.- Baqueta de vibráfono modelo “VS23 Medium” de la marca Morgan Mallets



Figura 582.- Baqueta de vibráfono modelo “VS 24 Soft” de la marca Morgan Mallets

Por lo que se refiere a la serie “Signature Arturo Serra”, Tomás Pérez nos presenta un único modelo fabricado con bola esférica de dureza media que *“le proporciona un ataque redondo y definido”*. Aunque también fabrica un modelo de “Signature Arturo Serra” con más dureza, pensada para tocar durante un concierto en el que al vibráfono le haga falta sonar más fuerte. Para este modelo se utiliza fibra sintética *“de alta tenacidad para una mayor resistencia”*. Por otra parte, otras características de este modelo son: mango de ratán de 38 cm de longitud y diámetro de Ø 8’5, diámetro de bola de Ø 36, peso entorno a los 33 o 36 gramos y color de la bola azul. Este modelo de baqueta está siendo muy utilizado por los vibrafonistas jazzísticos españoles.



Figura 583.- Baqueta de vibráfono modelo “Signature Arturo Serra” de la marca Morgan Mallets

Dentro de la “Signature Perkuva”, Tomás Pérez nos presenta cuatro modelos diferentes *“fabricados con bolas esféricas de diferentes durezas, las cuales proporcionan un ataque diferente dependiendo del modelo elegido. He utilizado poca cantidad de lana-fibra de alta tenacidad para una mayor resistencia que ofrece un ataque y un sonido rápido”*. Otras características técnicas de las baquetas de esta serie son: mango de rattan de 39 cm longitud y Ø9.2 de diámetro, diámetro de la bola de Ø37 y peso total de la baqueta 41 gramos aproximadamente, es decir, esta es la serie más pesada de todas. Los cuatro modelos de la serie “Signature Perkuva”, son los siguientes: “Perkuva 51 Extra Hard”, “Perkuva 52 Medium Hard”, “Perkuva 53 Medium” y “Perkuva 54 Soft”.

Véase imágenes de los modelos de esta serie:

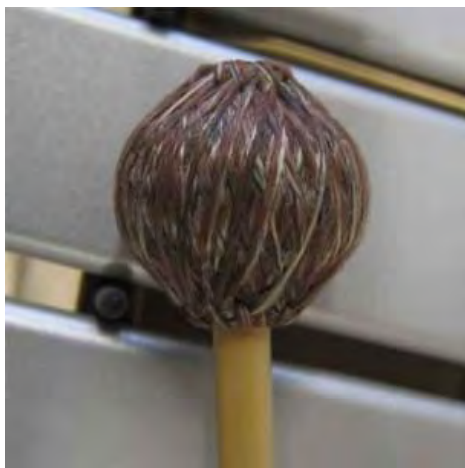


Figura 584.- Baqueta de vibráfono modelo “Perkuya 51 Extra Hard” de la marca Morgan Mallets



Figura 585.- Baqueta de vibráfono modelo “Perkuya 52 Medium Hard” de la marca Morgan Mallets



Figura 586.- Baqueta de vibráfono modelo “Perkuya 53 Medium” de la marca Morgan Mallets



Figura 587.- Baqueta de vibráfono modelo “Perkuva 54 Soft” de la marca Morgan Mallets

La serie “Israel Arranz” se compone de tres modelos, según durezas:

- VIA61 Hard (son las rojas/amarillas)
- VIA62 Medium (son las violetas/amarillas)
- VIA63 Soft (son las azules/amarillas)



Figura 588.- Modelos de baquetas de vibráfono de la serie “Israel Arranz” de Morgan Mallets

Esta serie se caracteriza por ser una baqueta con el rattan del mismo largo y ancho de la “Serie Master” de Morgan Mallets pero con cabeza de champiñón.

- Las VIA63 son el modelo más blando, con un sonido lleno y aterciopelado en ataques suaves o sin apenas ataque, y al mismo tiempo con sonido poderoso con golpes y ataques fuertes, sin dejar de tener un sonido lleno y cálido. Ideales para obras de vibráfono solo y con una respuesta y tacto muy agradecidos para el dampening.



Figura 589.- Modelo de baqueta de vibráfono VIA63 de la serie “Israel Arranz” de Morgan Mallets

- Las VIA61 son el modelo más duro y están concebidas para tocar en ámbitos donde se necesita un sonido muy potente pero lleno al mismo tiempo, sobre todo, en actuaciones en directo con otros instrumentistas que llevan amplificación. Su planteamiento inicial, de ser unas baquetas que sobrevivieran, en términos de sonido, a la potencia que supone un combo de latin-jazz en los directos avalan la eficacia usada y probada de las mismas, sin dejar de ser un sonido lleno, muy claro y cálido. Al mismo tiempo, son unas baquetas muy nítidas para tocar en pasajes piano, ayudando a pasajes que necesitan sonar piano y con mucha claridad de sonido.



Figura 590.- Modelo de baqueta de vibráfono VIA63 de la serie “Israel Arranz” de Morgan Mallets

- Las VIA62 fueron creadas para completar el término medio existente entre las VIA61 y las VIA63 con lo que se convierten en unas baquetas de uso estándar fantásticas para poder cubrir en líneas generales todas las necesidades de un vibrafonista que necesite un sólo juego de baquetas de vibráfono para ello.



Figura 591.- Modelo de baqueta de vibráfono VIA62 de la serie “Israel Arranz” de Morgan Mallets

De la entrevista que se hizo a Tomás Pérez Santonja, con motivo de esta tesis, el pasado Entrevista realizada el 20 de junio 2015 se extrae el siguiente testimonio:

“La empresa Morgan Mallets surgió en 2006 a partir de que mis alumnos y otros percussionistas me pidieran que les reparase las baquetas. A partir de ese momento empecé a preocuparme por buscar lana, maderas, bolas, hilos, etc. Con la finalidad que hacer un producto propio. Actualmente, fabrico aproximadamente unos quince modelos de baquetas de vibráfono más de los que aparecen en la página web oficial de Morgan Mallets, especialmente diseñados para obras concretas, pero por falta de tiempo no los que colgado en la web. Es muy habitual que me llamen vibrafonistas pidiéndome que les fabrique unas baquetas con unas determinadas características para algo que están tocando en un momento determinado. Por eso tengo pensado crear una sección en la que figuren baquetas específicas para obras concretas.

Por lo que se refiere a los materiales que utilice para la elaboración de las baquetas de vibráfono son los siguientes:

- *Para la elaboración de las bolas utilizo gomas y cauchos de diferentes durezas. Los cauchos son de diferentes durezas que se miden por números de diez en diez desde cincuenta a cien, siendo cincuenta muy blando y cien muy duro. Por otra parte también podemos utilizar bolas de diferentes tamaños y formas, principalmente óvalos o forma de champiñón. Lo que no se suele utilizar en el vibráfono es la bola redonda porque al ponerle el hilo sale una baqueta con una cabeza demasiado alargada hacia arriba.*

- *Para realizar el mango utilizo normalmente varilla de rattan, aunque también hay percusionistas que utilizan varillas de madera porque tocan el vibráfono con la técnica “Stevens”.*
- *Para la hilatura de la baqueta suelo utilizar hilo sintético porque es lo que más resistencia tiene, ya que el hilo natural o la lana con los golpes se rompe. En este sentido cabe recordar lo que le ocurrió a la marca “Good Vibes” en los años 80 cuando cambió de hilo y las baquetas empezaron a romperse muy pronto con el uso cotidiano.*

Todas las baquetas las fabrico en una nave que tengo en Castalla (Alicante). Allí, cuando nos llega el rattan de Asia, lo cortamos, lo pulimos y le aplicamos el barniz. El equipo de elaboración lo formamos tres personas; el encargado del torno, la encargada de coser y yo que me encargo de hilar y dar el visto Bueno final a cada baqueta antes de servirla.

El proceso de elaboración de las baquetas de vibráfono es el siguiente:

1.- terminar la varilla que será el mango de la baqueta.

2.- hilar la bola y coserla.

3.- pegar la bola ya hilada a la varilla”¹⁸⁵.

“Percuthier”

“Percuthier” es una empresa ubicada en Gines (Sevilla) cuya actividad principal es la investigación, el desarrollo, la fabricación y la venta, a través de internet, de marimbas, xilófonos y baquetas de diferentes instrumentos de percusión, interviniendo de forma directa en todos los procesos que requieren de la fabricación de estos productos.

“Percuthier Percussion Instruments” nació en septiembre de año 1992 en Sevilla de la mano del percusionista y luthier Alejandro Suárez Relinque, quien sigue siendo su responsable en la actualidad. En un principio su actividad se basó en la fabricación de

¹⁸⁵ Entrevista realizada a Tomás Pérez el 20-6-2015

baquetas de marimba y timbales, ampliando paulatinamente su catálogo con baquetas de vibráfono, xilófono, etc.

Alejandro Suárez Relinque nació en Sevilla el 4 de agosto de 1976. Es el fundador y luthier de la firma “Percuthier”, además de percusionista, compositor y profesor del Conservatorio Profesional de Música de Baza. Posee una amplia y sólida formación musical realizada en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla y ampliada con numerosos cursos y seminarios impartidos por especialistas del mundo de la percusión como Emmanuel Sejournee, Katarzyna Mcika, Salvador Niebla, Joel Rosetblat, Akira Jimbo, Gilberto Moreau, etc... Su formación como luthier ha sido guiada por especialistas como Nico Van Der Plas (Vanderplasbaileo Percussion), Jorge Mendoza López (Doctor en Ingeniería Acústica por la Universidad de Brighton), Ron Samuels (Marimba One), Jeff Lafavre, etc.

Como profesor ha impartido clase en el Conservatorio Superior “Victoria Eugenia” de Granada, Real Conservatorio “Manuel de Falla” de Cádiz, Conservatorio Profesional de Almería y Conservatorio Profesional de Baza.

Su carrera como músico profesional cubre distintas facetas: como batería ha realizado colaboraciones y grabaciones con formaciones de estilos tan variados como el jazz, Folk, Rock o el Pop, destacando algunas como Eliphaz Levi, Dharma, Omnibus, Free Spirits o Quercunian Camerata, y como percusionistas ha participado en numerosos conciertos y recitales, así como ciclos de música de cámara, siendo sus incursiones en la música de vanguardia una constante en su carrera.

Ha estrenado obras de diferentes autores andaluces como María José Arenas, Daniel García y José Ramón Segura, entre otros. Es creador y endorser de la marca Percuthier Percussion Instruments. Como compositor y pedagogo cabe destacar su papel como creador del Proyecto Mosaico Percusión y el método NiMo para percusión.

En la actualidad compagina su labor docente con colaboraciones en diferentes formaciones de ámbito nacional así como con la realización de diferentes cursos y ponencias. Además, continúa su labor como luthier creando numerosos instrumentos para percusionistas de toda Europa, además de colaborar activamente en la difusión del arte de la construcción de instrumentos de láminas a través de cursos didácticos. Esta labor la combina con su tarea profesional como profesor del Conservatorio Profesional de Huelva.

Gracias a los conocimientos en ebanistería y lutheria de su creador, “Percuthier” comienza a producir xilófonos de estudio en el año 2000. La fabricación de marimbas

de estudio comenzará en el año 2007 tras afianzar los conocimientos de la triple afinación de armónicos en los instrumentos de láminas. Actualmente “Percuthier” sigue apostando por la innovación en los instrumentos de percusión y recientemente ha lanzado al mercado una marimba con amplificación electroacústica.

En esta empresa se realizan baquetas de marimba, xilofón, timbal y vibráfono. Sus productos van dirigidos a estudiantes de música de todos los niveles. Las marimbas que fabrican utilizan láminas de “padouk”, soportes de madera de pino y tubos de PVC. Están disponibles en tres rangos: F2-C7, A2-C7 y C2-C-7. Su calidad es media-alta, por lo que es ideal para estudiantes y profesionales, del mundo de la percusión. Por otra parte, los xilófonos son fabricados con láminas de “padouk” y soportes de pino.

Las baquetas que fabrican son las siguientes:

- Baquetas de marimba. Tienen el mango en madera de haya de 8mm tintado en roble oscuro y barnizado de dos capas brillantes. Poseen una cabeza de caucho en forma de media esfera y cobertura de lana de alta calidad.
- Baquetas de timbales con mango de madera de haya, tintado en roble oscuro y barnizado de dos capas brillante, de 12, 14, 16 y 18 mm de diámetro. Estas baquetas poseen cabeza de corcho y cobertura de fieltro de alta calidad.
- Baquetas de timbales con mango de bambú, de 10/11 y 11/12 mm de diámetro. Estas baquetas poseen cabeza de corcho y cobertura de fieltro de alta calidad.
- Baquetas de xilófono con mango en madera de haya de 8mm, tintado en roble oscuro y barnizado de dos capas brillante o en rattan de 8mm con barnizado de tres capas. En los dos casos tienen cabeza esférica de caucho.

Por lo que se refiere a las baquetas de vibráfono, son de mango de rattan de 8, 9 o 10 mm, tienen cabeza de caucho en forma de semiesfera y poseen una cobertura en hilo o lana de alta calidad. El proceso de fabricación de las baquetas de vibráfono que sigue es el siguiente, según sus propias palabras: *“los mangos de rattan son cortados al largo deseado, se pega la bola de caucho y se procede al hilado de la misma. Finalmente se etiqueta y embolsa para ser enviada”*¹⁸⁶. Dicho proceso de fabricación de las baquetas de vibráfono “Percuthier” es el siguiente visto en imágenes:

¹⁸⁶ Entrevista realizada a Alejandro Suárez Relinque el 25-6-2015

Selección y corte de los mangos	<p>Los mangos de rattam son seleccionados según su diámetro y cortados al largo deseado. La parte final del mango es lijada para redondearla.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div>
Pegado de la cabeza o núcleo.	<p>El núcleo de goma es seleccionado según su dureza y pegado al mango.</p> <div style="text-align: center;">  </div>
Cobertura	<p>Se realiza el trenzado de lana para cubrir el núcleo.</p> <div style="text-align: center;">  </div>
Embalaje	<p>Se procede al pegado de las pegatinas de la marca, el embolsado y la fabricación de la caja, para realizar el envío.</p>

Figura 592.- Proceso de fabricación de las baquetas de vibráfono “Percuthier”

El resultado del anterior proceso es que, dentro de las baquetas de vibráfono, “Percuthier” tiene dos líneas diferentes; la “Serie Estudio” y la “Serie Profesional”.

En la “Serie Estudio” poseen tres modelos diferentes VL1 (duras), VL2 (medias) y VL3 (blandas). Todas ellas están fabricadas con una cubierta de lana, un núcleo de caucho y un mango de rattan de 8 milímetros de diámetro.

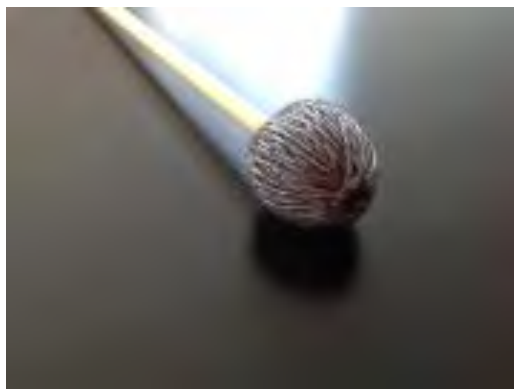


Figura 593.- Baqueta de vibráfono modelo VL1 de la “Serie Estudio” fabricada por “Percuthier”

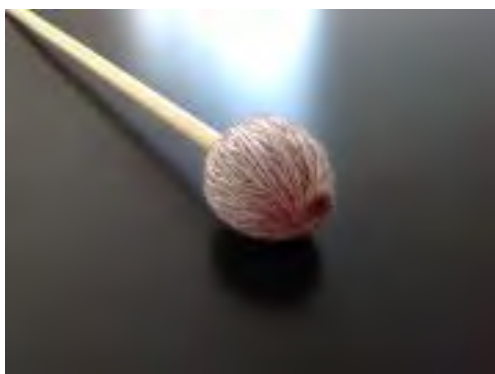


Figura 594.- Baqueta de vibráfono modelo VL2 de la “Serie Estudio” fabricada por “Percuthier”

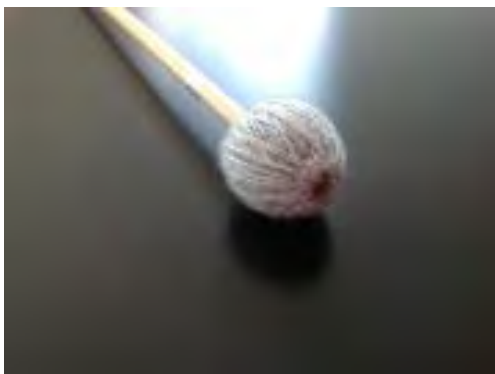


Figura 595.- Baqueta de vibráfono modelo VL3 de la “Serie Estudio” fabricada por “Percuthier”

En la “Serie Profesional” poseen tres modelos diferentes VH1 (duras), VH2 (medias) y VH3 (blandas). Todas ellas están fabricadas con una cubierta de hilo, un núcleo de caucho y un mango de rattan de 8 milímetros de diámetro.

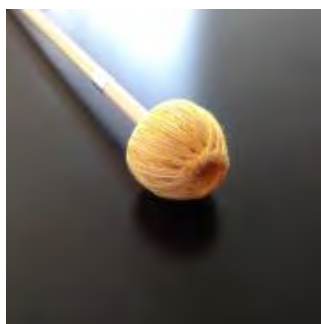


Figura 596.- Baqueta de vibráfono modelo VH1 de la “Serie Profesional” fabricada por “Percuthier”

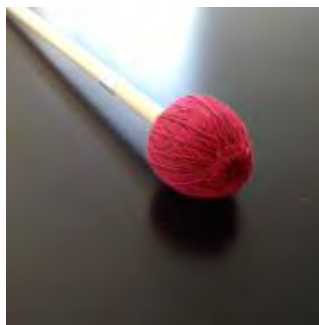


Figura 597.- Baqueta de vibráfono modelo VH2 de la “Serie Profesional” fabricada por “Percuthier”

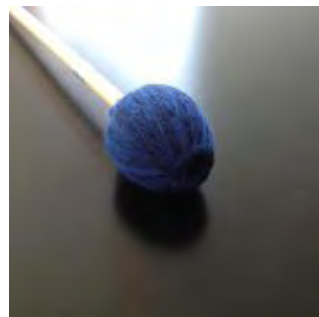


Figura 598.- Baqueta de vibráfono modelo VH3 de la “Serie Profesional” fabricada por “Percuthier”

Al preguntar a Alejandro Suárez por qué decidió montar una empresa de fabricación de baquetas responde lo siguiente: *“realmente no fue una decisión que surgiera en un momento concreto, sino que fue surgiendo de manera natural. Mi formación como ebanista me permitía elaborar las baquetas que tenía que utilizar mientras estudiaba en el conservatorio de música. Mis compañeros comenzaron a hacerse eco de mi trabajo y desde ese día hasta hoy”*¹⁸⁷.

Los principales materiales que utiliza para fabricar las baquetas de vibráfono son lana o hilo para la hilatura, caucho para la bola y rattan para el mango. Aparte del rattan ha probado algunos materiales de fibra para confeccionar el mango de las baquetas de vibráfono, pero no ha obtenido resultados relevantes.

Las baquetas las fabrica en un taller junto a otra persona.

IV.3.- El vibráfono jazzístico en España.

Para conocer el vibráfono jazzístico en España es imprescindible abordar, en primer lugar, sus antecedentes inmediatos, es decir, los “jazz-bandistas” y los primeros xilofonistas “jazzísticos” de principios del siglo XX de los que existe constancia. Otro dato de vital importancia es conocer a los vibrafonistas de los años 30 y 40, cosa que

¹⁸⁷ Entrevista realizada a Alejandro Suárez Relinque el 25-6-2015

veremos a continuación de los “jazz-bandistas” y primeros xilofonistas jazzísticos. También será muy conveniente conocer el origen de la batería y repasar cuándo llegaron los primeros vibráfonos a Europa. Por otra parte, ciñéndonos a España, es imprescindible tener en cuenta los puntos que ya se han tratado anteriormente referentes a la llegada del vibráfono a España y su incorporación a los conservatorios.

El criterio de organización de los vibrafonistas jazzísticos españoles ha sido el de clasificarlos por década de nacimiento. Dentro de cada una de estas décadas se han clasificado, a su vez, a los vibrafonistas siguiendo un estricto orden de fechas de nacimiento, de manera que podremos apreciar a los vibrafonistas desde los más mayores hasta los más jóvenes. Se han entrevistado a todos los vibrafonistas con vida y todas las declaraciones que aparecen de los mismos han sido fruto de las citadas entrevistas.

Es interesante, a modo de introducción, nombrar al musicólogo Claudio Cascales, quien publicó en diciembre de 1996 un artículo realizado para la revista de la Asociación de Escritores, Músicos y Pintores de “La Puerta Falsa” Jazz-Bar. Posteriormente se publicó en la sección contemporánea de la revista “Percusiones” de la Asociación Española de Percusionistas, en los números 6 y 7 de 1999. Dicho artículo se titulaba “Vibráfono 1916-1996 80 Aniversario” y comentaba el caso español con las siguientes palabras: *“En España, país con muy poca tradición en el mundo del jazz y mucho menos en el vibráfono no podemos dejar de nombrar a los legendarios **Salvador Arevalillo** y **Francesc Burrul** como representantes de los dos focos principales que siempre han existido en nuestro país en el terreno jazzístico: Madrid y Barcelona. Ya en los 80 encontramos en Madrid a **Javier Benet**, premio al mejor solista en el Festival de Jazz de Madrid en el 86, venido del clásico (es profesor de la O.R.T.V.E.), el cual parece, en los últimos tiempos, dejar un poco de lado su actividad creativa en este terreno. En Barcelona destaca, seguramente, el mejor vibrafonista de jazz que ha dado nuestro país, se trata de **Ángel Pereira**, también venido del clásico y con estudios de improvisación en Estados Unidos. Por un tiempo formó dúo con el pianista Antoni Olaf Sabater al estilo Burton/Corea. Últimamente también han destacado en Barcelona el joven **Oriol Bordas**, al cual los entendidos le auguran un gran futuro, así como a **Jesús Salvador “Chapi”**, profesor del Conservatorio de Valencia y miembro del grupo Amores, quién está haciendo una estimable labor de acercamiento al mundo de la*

improvisación en general y al vibráfono en particular en todas las esferas del panorama musical actual”¹⁸⁸.



Figura 599.- Claudio Cascales

IV.3.1.- Antecedentes. “Jazz-bandistas” y primeros xilofonistas “jazzísticos” de principios del siglo XX. Vibrafonistas de los años 30, 40 y 50.

“Jazz-bandistas”

Para comprender cuando empezamos a ver vibráfonos en las orquestas “jazzísticas” españolas es imprescindible recordar, por una parte, el origen del vibráfono, y conocer el origen de la batería por otra. El origen de la batería podríamos fecharlo en 1890 cuando se decidió unir varios instrumentos, como por ejemplo diversos tambores y timbales, que son originarios de África y China, los platos procedentes de Turquía y el bombo (que era típico de las marchas europeas). A estos instrumentos se les podía añadir triángulos, gongs, cajas chinas, etc...

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX empezaron a utilizarse en Estados Unidos estas primeras “baterías” en diversos estilos claramente antecedentes del jazz, como por ejemplo el cakewalk, el ragtime, etc. No obstante, en un primer momento esta “batería de instrumentos” era tocada por dos, tres o cuatro percusionistas. Esta situación cambió tras la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918), ya que en una situación de escasez las orquestas se vieron obligadas a reducir su número de músicos para poder economizar los presupuestos de las actuaciones y, de ese modo, tener más opciones de ser contratadas. Por ello, muchos percusionistas aprendieron a tocar varios

¹⁸⁸ CASCALES, Claudio: artículo *Vibráfono 1916-1996 80 Aniversario* publicado en la sección contemporánea de la revista “Percusiones” de la Asociación Española de Percusionistas, en los números 6 y 7. 1999.

instrumentos a la vez aprovechando la invención del pedal de bombo que se había producido en 1910 por Wilhelm F. Ludwig. El pedal de bombo, que fue primero de madera y después de acero, posibilitaba que casi todos los instrumentos percusión pudieran ser tocados por el mismo percusionista.

En este contexto de fantasía tímbrica, los percusionistas introducían cada vez más instrumentos en sus baterías para lograr los más variados y originales efectos. Además, posteriormente, también se introdujeron instrumentos de láminas como carillones, xilofones y, más tarde, el vibráfono. Aunque para ello habría que esperar a que este instrumento fuese inventado y comercializado. Recordemos, por tanto, algunas fechas claves en el origen del vibráfono para comprender el punto en el que nos encontramos:

- 1898.- Ulises G. Leedy abre una pequeña tienda de instrumentos de percusión en Indianápolis.
- 1900.- se construye la fábrica Leedy.
- 1916.- Hermann Winterhoff inventa el vibráfono.
- 1921.- Hermann Winterhoff perfecciona el sistema del vibrato con discos giratorios.
- 1921.- George H.Way se une a Leedy.
- 1924.- George H.Way bautiza el invento de Winterhoff como “vibraphone”.
- 1924 – 1929.- se comercializan los primeros los primeros 25 “vibraphones”.
- 1926.- George H.Way lleva los primeros “vibraphones” a Europa.
- 1927.- William “Billy” Gladstone inventa el pedal de amortiguación.
- 1928.- Henry J. Schluter (DEAGAN, Chicago) crea el “vibrharp” a partir del “harpaphone”.
- 1929.- Conn compra Leedy y Ludwig, y las traslada a Elkhart (Indiana)

- 1929.- Leedy reestructura totalmente el “vibraphone” dotándolo de láminas aluminio y pedal de amortiguación.
- Años 30 surgen los primeros vibrafonistas jazzísticos en Estados Unidos con figuras como el batería y vibrafonista Lionel Hampton, el multiinstrumentista Adrian Rollini o el xilofonista y vibrafonista Red Norvo.

Cabe destacar que ninguno de los músicos que acabamos de poner como ejemplo empezará a tocar el vibráfono como su instrumento principal. Esta reflexión es muy importante porque tanto en Europa, en general, como en España, en particular, ocurrirá lo mismo al incluirse el vibráfono en las “jazz-bands”. Otras innovaciones técnicas que se produjeron en las láminas de los vibráfonos en Estados Unidos y que, más tarde, llegarían a Europa serían las que se recogen resumidamente en la tabla 22:



Tabla 22.- Innovaciones en las láminas de los vibráfonos hasta los años 50 (en Estados Unidos).

Por lo que se refiere a la introducción de las primeras baterías o “jazz-bands”, tocadas por un solo percusionista, en España resulta muy ilustrativo lo que explica José

María García Martínez en su obra “Del Fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919 – 1996”:

“Tambores, platillos, claxons, campanas, revólveres y demás ingenios susceptibles de generar ruido enardecieron a los bailarines en los dancing. Todo aquello, lo que hoy conocemos como batería, se llamaba jazz-band, instrumento que se hizo imprescindible para todo tipo de bandas.

Joaquín Belda se queja, ya en el año 1922: Hace tiempo que (el jazz-band) había invadido los salones de los grandes hoteles y las salas de baile de los «cabarets»; ahora ya se la ve también en los teatros de variedades; dentro de poco la veremos en las iglesias y en los conciertos solemnes de la Sinfónica.

¿Quién es el “jazz-band” en el Gong?, se preguntaba el aficionado de la época. “Nadie lo sabía tocar”, según recuerda Franco Orgaz, uno de los primeros amateurs del jazz en Madrid, “pero era muy bonito, eso sí, tenía luces por dentro, paisajes pintados y muchos cacharros”. Para colmo, una orquesta de jazz podía tocar tanto fox-trot como tangos, cuplés, peteneras, fados, jotas, guajiras o chotis. No ha de extrañarnos, pues, que Ceferino Arvecilla recomendara a sus lectores de “Blanco y Negro” la visita al “club Sevilla” de Pigalle, con su estupendo virtuoso del “jazz-band” y su banda de jazz, que interpretaba, básicamente, tangos. El espectáculo se completaba con un elenco de beldades ataviadas con los típicos vestidos de faralaes”¹⁸⁹.

En la época, muchos escritores y periodistas se interesaron por el fenómeno del creciente “jazz-bandismo”, es decir, por aquellos músicos que eran considerados de poca categoría respecto a los inminentes profesores a los que acompañaban y que tocaban “instrumentos de verdad”; saxofones, trompetas, pianos, clarinetes, trombones, etc. Como ejemplo de esta situación veamos cómo Joaquín Belda Carreras¹⁹⁰ describe a uno de estos “jazz-bandistas”: “En un teatro de variedades de esta Corte hay un señor que, colocado un poco aparte de la orquesta, compuesta por meritísimos profesores, toca él solo quince instrumentos. ¡Quince, lector! (...). Nuestro artista, con unos palillos de tambor, golpea en un

¹⁸⁹ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. Pág. 27

¹⁹⁰ Joaquín Belda Carreras nació en Cartagena el día 5 de octubre de 1893 y falleció en 1935 en la capital de España. Fue periodista, novelista y humorista.

parche (...) pero al mismo tiempo, con el pie izquierdo pone en marcha un pedal, que golpea un bombo y, variado por una palanca, un enorme platillo; a un lado tiene un pandero sin sonajas (...). Estratégicamente colocados de modo que les pueda dar vida sin más que alargar la mano, hay un triángulo, una collera de cascabeles, un sonajero, unas castañuelas y una cosa que parece la caja de un dominó”.

Por su parte Jordi Pujol Baulenas en su obra “Jazz en Barcelona 1920-1965”, comenta lo siguiente, hablando de los años veinte; *“la batería se había convertido en el instrumento de moda de todas las orquestas modernas que actuaban no solo en cabarets, dancings y grandes hoteles, sino también en las populares Fiestas Mayores. El éxito de la notoriedad del “drumen” dependía de su habilidad y fantasía y del número de “cachibaches” que manejara. Los “drumen” alquilaban sus servicios a las orquestas ordinarias que no tenían, en cuyo caso sus honorarios eran superiores a los del resto de los músicos. En 1924, por ejemplo, por dos días de contrato, un “drumen” solía cobrar un sueldo de alrededor 25 o 30 duros mientras los demás músicos percibían solamente diez o doce”¹⁹¹.*

Un detalle que nos revela con nitidez que este conjunto de instrumentos no era una batería es que el pedal del bombo era golpeado accionado por el pie izquierdo y no por el derecho como ocurrirá con la moderna batería. Esta situación la podemos ver en la figura 600 correspondiente a una batería o “jazz-band de 1935.



Figura 600.- Ejemplo de batería de 1935

¹⁹¹ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op.Cit.* Págs. 27 - 28

Así mismo, Belda nombra otros instrumentos que este mismo jazz-bandista tenía en su set: una lira de madera, dos tacos de madera, un silbato, un claxon y una trompetilla “*de la que emergen unos gemidos cocodrilescos*”.



Figura 601.- Joaquín Belda Carreras.

Es interesante que desde el principio parece ser que se introdujeron instrumentos de láminas en las “jazz-bands”, tal y como comenta Belda al nombrar una lira de madera, cosa que por cierto demuestra la ignorancia sobre los instrumentos de percusión en este momento histórico, ya que una lira es siempre de metal y un xilofón¹⁹² de madera. Lo realmente importante es que tan pronto como estos músicos conociesen el vibráfono, muchos de ellos lo incorporaron a sus respectivas “jazz-bands” cautivados por un sonido muy novedoso y moderno proveniente de Estados Unidos.

Al igual que otros autores del momento, Joaquín Belda desacredita al percusionista diciendo literalmente: “*funesta división del trabajo: este señor podía haberse limitado a tocar el tambor (...) pero se ve que en un momento de examen de conciencia, se dijo: «Y mientras hago eso, ¿por qué no he de hacer otras muchas cosas?»*”.

Cabe destacar también que los músicos de orquestas de los años veinte y treinta eran en su mayoría multiinstrumentistas, tal y como podemos comprobar en la siguiente fotografía en la que podemos apreciar como el violinista de la izquierda toca violín y el trombón y, además, tiene diversas sordinas, los siguientes dos violinistas tocan la trompeta con distintas sordinas, el siguiente músico toca el saxofón barítono, el saxofón alto y el clarinete, el siguiente el saxofón bajo, el oboe, el clarinete y el saxofón tenor, el músico de la derecha toca el saxofón barítono, el clarinete y el saxofón alto, y el contrabajista también toca el helicón.

¹⁹² Del griego “xylon” madera y “phōnē” voz



Figura 602.- Orquesta de Napoleon Zayas, compuesta por multiinstrumentistas (años 30)

Veámos a continuación algunos “jazz-bandistas” españoles de los años 30, donde podemos apreciar que junto a unos temple-blocks, también tienen un campanólogo e, incluso, un vibráfono en el caso de Mariano de Burgos, entre otros instrumentos.



Figura 603.- “Jazz-bandistas” españoles de los años 30.

Isidro Paulí, Enrique Sanz Vila y Juan Durán Alemany

Pero si tenemos que hablar de los pioneros del “jazz-bandismo” en España ellos son Isidro Paulí, Enrique Sanz Vila y Juan Durán Alemany. Todos ellos fueron los jazz-bandistas de la orquesta Nic Fusly.

Javier Barreiro¹⁹³, en su artículo “Enrique Sanz Vila en los inicios del bandoneón y del jazz en España. La orquestina Nic-Fusly” publicado el 27 de agosto de 2014 en “Artículos, Canción popular, Cuplé, Tango”, comenta el origen de la Orquestina Nic-Fusly y cómo tres de sus integrantes podrían haber sido el primer “jazz-bandista” de España. Nos referimos a Isidro Paulí, Enrique Sanz Vila y Juan Durán Alemany, los

¹⁹³ Según la página web www.javierbarreiro.wordpress.com: “Catedrático de Literatura Española, ha publicado cerca de seiscientos artículos y dictado más de doscientas cincuenta conferencias e impartido cursos en universidades de Europa y América, además de promover exposiciones y muy diversas empresas culturales”. (Véase anexo VII.7) (<https://javierbarreiro.wordpress.com>, 15-4-2015)

cuales dependiendo de las referencias bibliográficas que tomemos se les atribuirá el mérito antes mencionado:

“Dicho conjunto (Nic-Fusly) se formó en octubre de 1919 para actuar exclusivamente en el Hotel Ritz de Barcelona, donde debutaron poco después, y tomó el nombre de Orquestina Nic-Fusly, cuyo nombre completo, tal como aparecía en sus primeros discos, era Orquestrinan Tzigan Americana Nic-Fusly. La denominación surgió de los apellidos de sus fundadores Gustavo Nicolau (director), que deshizo la Orquesta que dirigía en el Palace de Barcelona para formar la nueva, Miguel Fusellas (contrabajo y saxofón) e Isidro Pauli (piano y segundo director). Al principio constó de siete miembros que pronto se convirtieron en nueve. Además de los tres citados, figuraba Enrique Sanz Vila (viola y bandoneón pero que también tocaba el violín, el tubofón y jazz-band), el después tan popular Juan Durán Alemany, llamado el hombre del ruido, por tener a su cargo cuarenta instrumentos, Andrés Mogas (viola y flauta de varas), Jenaro Oltra (saxofón y clarinete), Santiago Margenat (violoncello), Ramón Domínguez (contrabajo) y, finalmente, Miguel Alfonso (2º violín)”¹⁹⁴.



Figura 604.- Orquesta Nic-Fusly en el Hotel Ritz de Barcelona en 1919

Javier Barreiro afirma lo siguiente refiriéndose a la Orquesta “Nic-Fusly”: “En junio de 1920 fueron también los primeros españoles en grabar discos de jazz (“Alabama Jubilee”). Fueron diecinueve registros para la marca Gramófono, con predominio del fox-trot pero en los que figuraban también estilos como el one-step, marcha, vals, fado o pericón. En fin, los de moda en la época. En marzo de 1921 dicha

¹⁹⁴ BARREIRO, Javier: artículo *Enrique Sanz Vila en los inicios del bandoneón y del jazz en España. La orquestina Nic-Fusly*, publicado el 27 de agosto de 2014 en “Artículos, Canción popular, Cuplé, Tango”.

orquesta , también la primera que grabó en España discos de jazz, debutó en el hotel Palace de Madrid, donde continuaron varios meses, mientras que durante la temporada de verano actuaba en el Kursaal de San Sebastián, es decir en los lugares más aristocráticos del país. El diario *La Voz* (2-IX-1922) no se cortaba en considerarla como la mejor orquesta que hay hoy en España. (...) La Nic-Fusly, con diversos cambios entre sus componentes, realizó una larga gira por Europa entre 1924 y 1929 y, tras la guerra civil, regresó al hotel Ritz pero, siguiendo la imposición de los tiempos, hubo de cambiar su nombre, que no tenía nada de extranjerizante, por el de Orquesta Nicolau, que continuaba siendo su director”¹⁹⁵.



Figura 605.- Orquesta Nic-Fusly en una de sus actuaciones durante los años 20.

Por su parte, Jordi Pujol Baulenas comenta lo siguiente sobre el origen de la orquesta “Nic-Fusly” y nos describe la primera batería o “jazz-band” aparecida en España: “...fue la primera en España que, sin renunciar a la instrumentación habitual de las orquestras tziganes (formada en su caso por dos pianos y una sección de cuerda compuesta por tres violines, violoncelo y contrabajo), agregó una primitiva batería (compuesta por un enorme bombo, platillo, caja, cajitas chinas, bocina, triángulo, etc.), un swanee whistle, un banjo y, ocasionalmente, un saxo tenor, cuya interpretación corría a cargo de tres de sus propios músicos. Su idea fue suavizar y europeizar los considerados “estridentes y disonantes acordes” que producían las jazz-bands afroamericanas, haciéndolos agradables y gratos al oído. El resultado de esta orquestación produjo una música sofisticada y bien equilibrada, que dio lugar a un peculiar estilo de interpretar los sincopados ritmos 4/4 de los bailables modernos (one-step, foxtrot, shimmy). Su éxito fue tan notable que, rápidamente, trascendió fuera del distinguido ámbito del Ritz, convertido desde su inauguración en el lugar predilecto de

¹⁹⁵ BARREIRO, Javier. 2014. *Op. Cit.*

reunión de la alta sociedad barcelonesa y del turismo aristocrático que visitaba la ciudad”¹⁹⁶.

No obstante, Javier Barreiro, en su artículo “Enrique Sanz Vila en los inicios del bandoneón y del jazz en España. La orquestina Nic-Fusly” publicado el 27 de agosto de 2014 en “Artículos, Canción popular, Cuplé, Tango”, comenta no tener claro quien sería el primer “jazz – band” español: “Cuestión no totalmente aclarada es la de quién fue el primer español en tocar la jazz-band o batería. García Martínez afirma en su libro que fue Pauli, mientras que Pujol lo atribuye a Durán Alemany. Sin embargo, en la entrevista de Antonio Cases (21-XI-1922), Sanz Vila afirma ser él quien toca el jazz band. No obstante, en las fotos que publicamos es Juan Durán el que se encuentra a cargo de la percusión”¹⁹⁷. Dichas fotos corresponden al año 1919.

En efecto, según José María García Martínez en su obra “Del Fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919 – 1996”, la batería o “jazz-band” fue presentada por primera vez en España por Isidro Paulí, quien tocaba el piano y el violín con Nic Fusly y “Jaime Planas y sus Discos Vivientes”. Dicha presentación tuvo lugar en Barcelona en 1919. Por tanto, podemos considerar a Isidro Paulí como el primer “jazz-bandista” de España según José María García Martínez.



Figura 606.-

Isidro Paulí al piano con con Nic Fusly en 1919



Figura 607.-

Jaime Planas y sus Discos Vivientes
con Isidro Paulí a la “jazz.band”

Por su parte Jordi Pujol Baulenas afirma lo siguiente acerca de Juan Durán Alemany: “El músico que se desempeñó en el uso de la batería fue uno de los dos pianistas de la orquestrina: Juan Durán Alemany. Su nombre quedará en los anales de

¹⁹⁶ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Págs 20 y 21

¹⁹⁷ BARREIRO, Javier. 2014. *Op. Cit.*

*la historia del jazz en España por haber sido el primer músico español (que se conoce) que se inició en la práctica del moderno instrumento*¹⁹⁸.



Figura 608.- Juan Durán Alemany al piano y la "jazz'-band" de Nic-Fusly en 1919

Por otra parte, se sabe que Enrique Sanz Vila tocaba la viola, el bandoneón, el violín, el tubofón¹⁹⁹ y la “jazz-band”. Nació en Valencia el 15 de junio de 1881 y recibió clases de música, a escondidas de su familia, con el maestro Salvador Giner, con quien estudió composición²⁰⁰.



Figura 609.- Enrique Sanz Vila junto a su bandoneón.

Es interesante destacar algunas de las cuestiones que plantea Javier Barreiro en su artículo “Enrique Sanz Vila en los inicios del bandoneón y del jazz en España”, quien afirma literalmente: *“Es curioso que este olvidado músico valenciano se constituya en el*

¹⁹⁸ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Págs 32

¹⁹⁹ Seguramente se referirían a una especie de campanólogo.

²⁰⁰ Algunas de las obras compuestas por Enrique Sanz son las siguientes: el drama lírico “El Niño de Córdoba” (1913), la opereta “Espuma de Champagne”, “La perfidia de la Encarna”, “Quien más mira menos ve”, “El bancalico”, “La moza esquivada”, “El imaginero”, “¡Gitana de mi alma!” y “Tenorio de sangre azul”, entre otras.

pionero español de un instrumento y un género, que, en principio, tienen tan poco que ver, aunque tango y jazz coincidan en ser las únicas músicas populares que, con bastante más de un siglo de continuada vigencia, conserven hoy su creatividad, sus muchos seguidores y su predicamento. Por lo demás, por su origen, poco tienen en común el melancólico bandoneón, un instrumento musical alemán que durante el siglo XIX se utilizó en las ceremonias de la iglesia protestante como sucedáneo del piano por su carácter portátil, con el jazz, una música negro-americana, civil y protestataria”²⁰¹.

Javier Barreiro afirma que los únicos datos que tiene sobre el músico son el testimonio del propio Enrique Sanz Vila, quien desde que en 1908 se presentase en el teatro de la Zarzuela de Madrid, había recorrido el mundo con el bandoneón. Posteriormente, existen constancias de que en 1927 Enrique Sanz estaba tocando con la Orquesta Ibáñez, en el Teatro Excelsior de la calle Barbieri de Madrid. Por tanto, podemos considerar que Enrique Sanz introdujo el bandoneón en España y se adelantó en más de quince años a sus continuadores.

Dado que las orquestas de tango y las orquestas de jazz solían incluir el bandoneón en sus formaciones, Enrique Sanz Vila formó parte de la primera orquesta de jazz compuesta por españoles que se formó en España.

Javier Barreiro narra así el final de este músico: “Desconocemos si Sanz Vila, al que no se le conocen veleidades políticas, tuvo algún problema con la nueva situación, tras la entrada de Franco en Madrid, sí que pasó por las penurias económicas que compartieron tantos españoles, hasta el punto de que hubo de vender su acordeón-armonium, instrumento al que desde entonces se le ha perdido el rastro. De igual manera, su nombre desaparece de la actualidad y pronto muere en la capital, el 30 de junio de 1941. Tan sólo dos meses después, lo haría Teresa, su mujer”²⁰².

Los primeros xilofonistas “jazzísticos” de principios del siglo XX

Como ya hemos anticipado anteriormente, en las antiguas “jazz-bands” o baterías se incorporaron rápidamente el xilófono, que más tarde sería sustituido por el vibráfono. Veamos un ejemplo en la siguiente fotografía en la que podemos apreciar un

²⁰¹ BARREIRO, Javier. 2014. *Op. Cit.*

²⁰² BARREIRO, Javier. 2014. *Op. Cit.*

xilofonista español en un espectáculo de cabaret en el “Paral.lel” (Barcelona) durante los años veinte:



Figura 610.- Xilofonista español en un espectáculo de cabaret en el “Paral.lel” durante los años veinte

Debieron ser muchos los “jazz-bandistas” que incorporasen el xilófono en sus primitivas “baterías”, dado el enorme interés tímbrico del momento y la desbordante fantasía que desarrollaron estos excepcionales músicos, con la intención de aportar tantos sonidos, efectos y ruidos como sus competidores y si tenían más “cacharros” o instrumentos que los demás muchísimo mejor. No obstante, las referencias bibliográficas que nos hablan con nombres y apellidos de los que incorporaron con seguridad el xilófono a sus “jazz-band” son mínimas. Es por ello que tenemos que hablar de un valenciano, Agustín Brau, y de un catalán, Miguel Torné, como los pioneros en la incorporación del xilófono en el repertorio jazzístico en España.

Agustín Brau

Agustín Brau nació en Vinaroz (Castellón) en la segunda mitad del siglo XIX, y fue un músico muy polifacético. Luthier por necesidad para desarrollar su arte, se vio obligado a construir, entre otros instrumentos, xilófonos para utilizarlos en sus actuaciones, ya que aún no existían en España fabricantes especializados en dicho instrumento.

José María García Martínez en su obra “Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919 – 1996” comenta lo siguiente sobre Agustín Brau: *“Parece ser que el primero de todos los músicos de jazz - digámoslo así, a sabiendas de lo relativo del término - fue Agustín Brau, nacido en Vinaroz en 1878. Músico de revista, zarzuela y charanga, se confeccionaba él mismo sus bombos, banjos y **xilófonos**, pues no había quien los hiciera en España por aquel entonces. Brau y sus pertrechos exóticos constituían una de las atracciones más requeridas por los empresarios de verbenas”*²⁰³.

Miguel Torné

El otro pionero del xilófono fue Miguel Torné, considerado como el creador del jazz en Barcelona. De este músico José María García Martínez nos cuenta lo siguiente en su obra “Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919 – 1996”:

*“Si en Nueva Orleans hubo un “inventor del jazz”, Barcelona también contó con el suyo: Miguel Torné, de la orquesta “Los Mamellis”, “el (verdadero) inventor del jazz”. Para despejar dudas, desplegaba su variopinto instrumental: esquilas, “diabólicas flautas de válvulas o jazz-flutes», serruchos, “pitu-nas”, **xilófonos diatónicos**...los gracienses abarrotaban el “Edén Concert” para verle en el paroxismo liarse a baquetazos con las botellas depositadas a lo largo de la barra. Los madrileños también tuvieron la oportunidad de aplaudirle durante sus actuaciones en el “Cine Doré”. Tocar todo lo que el tocaba a un tiempo, decían, era algo que solo estaba al alcance de “un ciempiés o el yerno de un ex-ministro”. Haciendo gala de su casticismo, los vecinos de Lavapiés le buscaron un mote: “el tío de los cacharros”. En su feudo graciense, Torné tenía un rival en la persona de Joan Pi, “drummer” de “Los Diablos Verdes del Jazz-Band” para quien cencerros, cazuelas, tímpanos y paelleras componían una sinfonía que no superaban los más refinados instrumentos musicales convencionales. Pi los atizaba con furia dislocada para el deleite de la agradecida afición local”*²⁰⁴.

²⁰³ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op. Cit.* Pág. 32

²⁰⁴ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op. Cit.* Pág. 32

Vibrafonistas de los años 30



Tabla 23.- Vibrafonistas de los años 30

Antes de adentrarnos en el tema de los vibrafonistas de los años 30, conviene recordar a un diario satírico barcelonés llamado “El Be Negro”²⁰⁵, que siguió el modelo de la publicación francesa “Le Canard Echainé”. El nombre “El Be Negro” proviene de una expresión catalana (“I un be negre amb potes rosses!”) que podría traducirse por “y un cordero negro con patas rubias”, y que se utiliza para dar a entender la poca seriedad que se le da algo en una conversación. Entre los responsables más importantes de la publicación podemos destacar a Josep Maria Planes (director), Màrius Gifreda, Valentí Castanys, Rossend Llates, Andreu Avel·lí Artís, Josep Maria de Sagarra, Joaquim Muntañola, Feliu Elías y Romano Bonet, entre otros.

Pronto comenzaron a tener problemas con la censura. Durante el periodo de la II República gobernado por la derecha (1933-1936) la revista solía publicar espacios en blanco que coincidían con los textos censurados. Cuando se les prohibió este tipo de protesta sustituyeron los espacios en blanco por líneas de puntos. Por estos motivos, entre otros, en octubre de 1934 el semanario fue suspendido durante dos semanas y, posteriormente, entre septiembre de 1935 y enero de 1936 la publicación fue obligada a cerrar sus puertas por negarse a llevar los textos a la censura antes de publicarlos. Además su director tuvo que huir a París para no ser detenido. Aunque en febrero de

²⁰⁵ “El Be Negro” era un diario satírico muy popular que se publicaba en Barcelona durante los años 20. En la página web www.barcelofilia.blogspot.com se explica lo siguiente (traducción del catalán): “*El 23 de junio de 1931, dos meses después de la proclamación de la Segunda República Española, apareció en Barcelona el primer número de la revista El Be Negro*”. (Véase anexo VII.7) (<http://barcelofilia.blogspot.com.es/2014/03/el-be-negre-setmanari-satiric-i-politic.html>, 22-3-2015)

1936, al ganar las elecciones el Frente Popular, la censura dejó de molestar al diario, tras el levantamiento fascista de julio de 1936, la grave situación sociopolítica provocó el cierre definitivo del diario. Planas, que se había escondido en la calle Muntaner de Barcelona, fue localizado por guerrillas incontrolados y fue asesinado, con siete tiros en la cabeza, el 24 de agosto de 1936, cuando aún tenía 29 años.

Por otra parte, según Xabier Quiñones de León “*algunos de los colaboradores del “Be Negre” impulsaron en París la revista “Occident” dirigida por Joan Estelrich al servicio de la Oficina de Propaganda Nacional (Avenue La Bouronnais) y la Embajada Española del gobierno de Burgos en Marseille (Joaquim Pellicena, Valenti Castanys, Josep Pla, Octavi Saltor, Manuel Vidal Quadras, Ezequiel Salgas, Jose Gabarro, Amado Casajuana, Jorge Utrollo y un largo etcétera). (...) el humor del “Be Negre” era contra la petulancia, arribismo y la pedantería. (...) Él (Josep Maria Planes i Martí, director del semanario) y sus redactores estaban convencidos que la izquierda, anarquistas, comunistas y el Estat Catalá les llevaban al desastre*”²⁰⁶.

Por otra parte, el pianista Lorenzo Torres Nin introdujo el Jazz en Barcelona en 1920, tocando en el Bar Criterion. Jordi Pujol Baulenas comenta lo siguiente: “*Lorenzo Torres Nin era un buen pianista que se dio a conocer tocando valsés, ragtimes y schotisses en bares y cafés del distrito portuario y que, desde finales de 1921, dirigía su propia orquestrina, la jazz-Band Demons que, diariamente de seis de la tarde a cuatro de la mañana, animaba el baile en el Cabaret Catalán. Este establecimiento, “el coliseo del buen humor”, situado en el corazón de Las Ramblas (Rambla de Santa Mónica, 6), se convirtió en una de las máximas atracciones nocturnas de aquellos años y en lugar de reunión de bohemios y artistas de la ciudad. En medio de su abigarrado y cosmopolita ambiente, el gran Torres puso en práctica toda su visión comercial y su talento artístico. En poco tiempo impuso un lenguaje musical moderno basado en arreglos de estilo eminentemente jazzístico, que le valieron el sobrenombre de “Rey del Jazz-Band”. Tal era ya su fama y cotización que, en otoño de 1922, la gerencia del Catalán se vio obligada a doblarle el sueldo, al enterarse de que un cotizado cabaret de París le había ofrecido un suculento contrato*”²⁰⁷.

²⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=CXo6EyLM8Yw>, 24-3-2015

²⁰⁷ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. Op. Cit. Pág. 26

Posteriormente, en 1922, en el Bar Catalán de La Rambla de Santa Mònica presentaba su “Orquesta Demon's”, en la que cantaba Antonio Palacios²⁰⁸. Dicha orquesta es una de las más importantes del jazz en España en los años 20 y 30. De hecho, ya podemos escuchar un vibráfono tocando dos acordes²⁰⁹ con dos baquetas en el tema “El be negro”, grabado por la Orquesta Demon’s Jazz en 1932 en Barcelona. Sin embargo, la utilización del vibráfono en esta grabación es meramente simbólica y solo es un efecto puntual. Véase la siguiente transcripción de la intervención del vibráfono en este tema, intervención que realiza dos veces; en el medio y en el final del tema):

"EL BE NEGRE" ORQUESTA DEMON'S JAZZ

Vibráfono



Barcelona, 1932

Figura 611.- Transcripción de la intervención del vibráfono en el tema “El Be Negro”, grabado en 1932

Este tratamiento del vibráfono tiene la flagrante intencionalidad de emular algo ridículo, siguiendo la estela satírica del semanario para el que está compuesta esta música. De hecho, los dos silencios en los dos primeros tiempos de los compases está reservado a un golpe en la campana de un plato que da la sensación de ser un badajo golpeando un cencerro y el sonido del vibráfono posterior parece que sea el consiguiente sonido de dicho cencerro.

²⁰⁸ Antonio Palacios fue un barítono de zarzuela muy popular que estrenó a Amadeo Vives “Doña Francisquita”, junto a Mary Isaura, en 1923. Más tarde tuvo que exilarse a Cuba, donde interpretaría muchísimas zarzuelas, después de la Guerra Civil por haber sido el representante del Sindicato de Actores de la U.G.T.

²⁰⁹ En realidad son intervalos porque solo tienen dos notas por terceras.



Figura 612.- Cabecera de la primera edición del semanario satírico "El Be Negro" (23 de junio de 1931)



Figura 613.-
Josep Maria Planes i Martí, director
del semanario "El Be Negro"



Figura 614.-
Lorenzo Torres Nin,
más conocido como Mtro. "Demon"



Figura 615.- Cartel del Cabaret Catalán de 1922 anunciando a la "Jazz Band Demons"

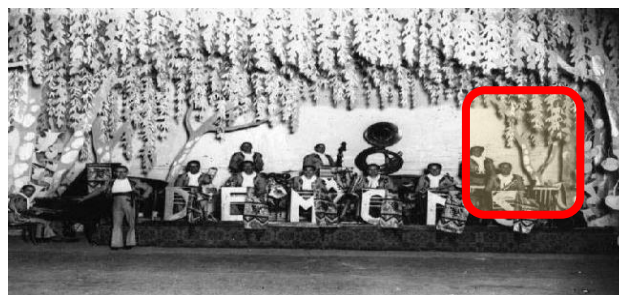


Figura 616.- Orquesta Demon's Jazz, en la que ya aparece un vibráfono



Figura 617.- Vibrafonista de la Orquesta Demon's Jazz

Dada la poca importancia otorgada al vibráfono en este tema (“El Be Negre”), podemos considerar a Salvador Arevalillo como, posiblemente, el vibrafonista más importante de los años 30, teniendo en cuenta las salvedades que expondremos a continuación.

Salvador Arevalillo



Figura 618.-

Salvador Arevalillo tocando el vibráfono con cuatro baquetas (técnica “cruzada” o “tradicional”)

Según algunas fuentes, Salvador Arevalillo nació en 1914 y murió en 1959, aunque no tenemos confirmación de estas fechas. No existe unanimidad entre las diversas fuentes bibliográficas al abordar la figura de Salvador Arevalillo como el primer vibrafonista español. Jordi Pujol Baulenas en su libro “Jazz en Barcelona 1920-1965”, pone en duda que Salvador Arevalillo fuese el pionero del vibráfono jazzístico en España con las siguientes palabras: **“Bonet²¹⁰ fue el primer vibrafonista de jazz que**

²¹⁰ Jordi Pujol Baulenas se refiere al mallorquín Bonet de San Pedro.

hubo en España, rivalizando con el excelente músico (contrabajista) madrileño Salvador Arevalillo, quien también reivindicaba tal honor”²¹¹.

Sin embargo, José María García Martínez, en su obra “Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España (1919 1996)”, comenta lo siguiente: “comenzó **Arevalillo** tocando la tuba en los bailongos de La Bombilla; más tarde, el contrabajo, con “The American Syncopators” y la orquesta “Gran Casino”. Con Andrés Moltó tocó el helikón y, **en los meses inmediatos al treinta y seis, el vibráfono, del que fue pionero nuestro país**”²¹².

Por tanto, Jordi Pujol Baulenas piensa que el primer vibrafonista en España fue de Bonet de San Pedro, y José María García Martínez piensa que fue de Salvador Arevalillo. De hecho, José María García Martínez continúa hablando a favor de Salvador Arevalillo en los siguientes términos: “Molesto porque, con los años, le salieron competidores - Bonet de San Pedro y la rubia Mignon, de la “Compañía de Revistas Vienesas”, sobre todo - insertó en las publicaciones del ramo un anuncio por el que les retaba ambos en duelo. Una y otro zanjaron la cuestión de forma elegante y diplomática reconociendo la valía del bravío “jazzman” y excusándose por no poder responder al reto, dado lo apretado de sus respectivas agendas”²¹³.

Según parece, Salvador Arevalillo era un multiinstrumentista que le gustaba retar musicalmente a sus contrincantes. Por otra parte, en la contraportada de uno de los discos de Salvador Arevalillo y su orquesta, concretamente el titulado “Selección de Bailables”²¹⁴, podemos leer lo siguiente:

“Salvador Arevalillo nació en Madrid, en cuyo conservatorio musical cursó sus estudios. Antes de terminar la carrera de piano, estudia el contrabajo, por cuyo instrumento sintió especial predilección, e ingresa por primera vez como profesional, y tocando este instrumento, en la orquesta THE AMERICAN SYNCOPATORS. La orquesta cuyas interpretaciones ofrecemos en esta grabación fue formada para debutar en la parrilla del hotel Rex de Madrid, donde consiguió un triunfo sensacional. Este

²¹¹ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 128

²¹² GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op. Cit.* Pág. 115

²¹³ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op. Cit.* Pág. 115

²¹⁴ Este disco fue grabado para el sello “Montilla” (Zafiro), y tiene formato EP con tres temas; “My Fair Lady” (“En la calle donde vives” y “Pude bailar toda la noche”), “El Manisero” y “El Ladrón De México”, extraídos de otro disco llamado “A Night In Madrid”.

éxito se extiende a la actividad de Arevalillo, que está desde hace años considerada como de las primeras en el mundo de la músicaailable de España.

La formación de la orquesta de Arevalillo, cuyas grabaciones ofrecemos en este álbum, es de interesante originalidad por la diversidad de instrumentos que permite al conjunto obtener las máximas combinaciones rítmicas y coloristas en sus versiones de gran riqueza de timbres”²¹⁵.

De estas notas informativas de este disco podemos deducir que a Salvador Arevalillo le gustaba mucho la combinación de distintos timbres y, por ello, es fácil deducir que incorporase el vibráfono como un instrumento totalmente novedoso en la época por su sonoridad. A esto podemos añadir que José María García Martínez afirma que en una conversación con la viuda de Salvador Arevalillo en Madrid en 1984 le confesó lo siguiente: “Tras “La Parrilla” iba al “Central Casino”, un club de baile; luego al “Bourbon” de la calle Infantas y después, ya fueran las nueve de la mañana, venía con sus compañeros a casa. Metían un cojín dentro del piano, Salvador cogía el contrabajo y Aurioles unos platos para hacer la batería y se pasaban tocando horas”²¹⁶.



Figura 619.-

Portada del disco de Salvador Arevalillo y su orquesta titulado “Selección de Bailables”



Figura 620.-

Contraportada del disco de Salvador Arevalillo y su orquesta titulado “Selección de Bailables”

²¹⁵ Contraportada del disco “Selección de Bailables”, grabado por Salvador Arevalillo y su orquesta para el sello “Montilla” (Zafiro).

²¹⁶ GARCIA MARTINEZ, Jose M^º. 1996. *Op. Cit.* Pág. 116

Este disco está compuesto por tres temas seleccionados a partir de un disco anterior llamado “A Night In Madrid”²¹⁷ en cuya contraportada se comentan cosas como las siguientes:

“(...) celebrada en España fue una votación popular para designar a los mejores solistas de cada instrumento, resultó elegido como el mejor contrabajista español. Posteriormente perteneció a la gran orquesta de Andrés Moltó en la que actuó con el elikón, puesto de moda entonces y en cuyo instrumento adquirió pronto un puesto prominente. Más tarde, se une a Napoleón Zayas²¹⁸ para formar juntos una orquesta con la que cosechan ininterrumpidos éxitos durante cinco años. En esa orquesta empleará Arevalillo, por primera vez en España, el vibráfono, novedad que obtuvo la más cordial acogida y el mejor de los éxitos. Esta unión artística se disuelve un día amistosamente y de ahí surge la orquesta de Arevalillo, que ya no vuelve a actuar en colaboración, sino siempre al frente de su propia formación musical.

(...) Lionel Hampton de paso en Madrid, donde ofreció dos conciertos de jazz, escuchó esta formación y se mostró entusiasmado con la calidad de sus interpretaciones felicitando efusivamente a su creador y animador Arevalillo. Salvador Arevalillo está considerado actualmente como el mejor vibrafonista español”²¹⁹.



Figura 621.-

Portada y contraportada del disco de Salvador Arevalillo y su orquesta titulado “A Night in Madrid”

²¹⁷ Este disco se compone de los siguientes temas: “Si Vas A Calatayud”, “El Manisero”, “El Ladrón De Mejico”, “Extasis”, “My Fair Lady”, “Malagueta”, “Aires Vascos”, “Merengue Haitiano”, “Islas Canarias”, “No Vuelvas Atrás”, “Viva Sevilla Y Olé” y “Marea Baja”.

²¹⁸ Napoleón Zayas era un saxofonista dominicano que llegó a España en los años 30. (Véase anexo VII.7)

²¹⁹ Contraportada del disco “A Night In Madrid”, grabado por Salvador Arevalillo y su orquesta para el sello “Montilla” (Zafiro).

En este sentido José María García Martínez nos relata en su obra lo siguiente: *“Junto a Napoleón Zayas dirigió una de las orquestas más populares de la posguerra en la que tocaron Santiago Pérez, Martín Carretero, Crespo, Larrea y el batería Burgos. La Napoleón-Arevalillo no fue una orquesta más, sus apariciones en la “Parrilla del Rex”, el “Club Universitario” y “Castelló”, las seguían con fruición los “pollos-hot” capitalinos”*²²⁰.



Figura 622.- Napoleón Zayas

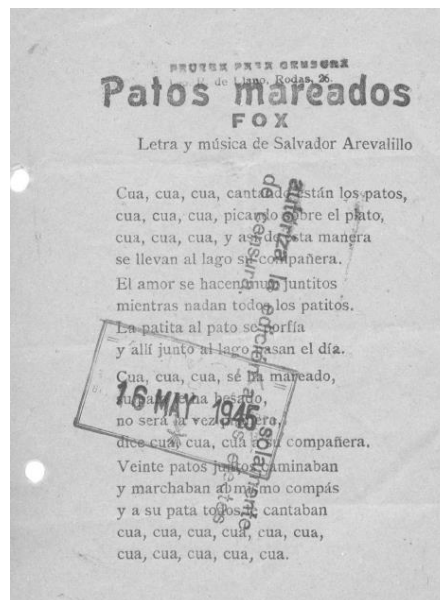


Figura 623.- Letra del fox-trot “Patos Mareados”, tema escrito por Salvador Arevalillo en 1945

²²⁰ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op. Cit.* Pág. 115



Figura 624.-
Orquesta “Clarey's”, una de las formaciones pioneras del jazz en Madrid,
en la que vemos a Salvador Arevalillo (contrabajo)



Figura 625.- Portada del Cancionero “4 Ases del Ritmo” (Año 1944) en el que podemos apreciar a Salvador Arevalillo con el contrabajo



Figura 626.-
Portada y Contraportada del disco “Viaje por España” de Salvador Arevalillo y su Orquesta

Sobre el final de su vida García Martínez nos comenta lo siguiente: “Autor de algunos de los éxitos más recordados de la música popular española durante la

posguerra, sus últimos años le resultaron enormemente frustrantes, viéndose forzado a abandonar la práctica activa del jazz por razones de salud”.

Cabe destacar las palabras del musicólogo Claudio Cascales al ser preguntado por Salvador Arevalillo con motivo de la elaboración de esta tesis en septiembre de 2014: *“En cuanto a Salvador Arevalillo poco te puedo decir, pero sí sé que se acercó al vibráfono de manera esporádica y más como un snobismo que como un auténtico virtuoso del instrumento, siendo un verdadero dominador del contrabajo, apareciendo en casi todas las formaciones de renombre en la ciudad condal durante los cincuenta y comienzos de los sesenta –siempre con el contrabajo. En mi opinión a Arevalillo hay de darle el reconocimiento de avanzadilla y pionero, pero musicalmente en cuanto al vibráfono fue un músico de poco recorrido que no trascendió de los clubes locales. Que yo sepa nunca grabó nada, tocaba con dos baquetas. (...) También se dedicó posteriormente a producir eventos y grupos, vamos que siguió relacionado con el mundo de la música tras esto”²²¹.*

Roberto Campos Fabra

Roberto Campos Fabra nace en Valencia el 20 de Septiembre de 1903 y fallecerá en Benidorm (Valencia) el 9 de marzo de 2000. Destaca tanto por su labor como docente, conferenciante y compositor, como por su vertiente como intérprete, especialmente como batería y vibrafonista.



Figura 627.- Roberto Campos con un vibráfono en los años 30

²²¹ Entrevista a Claudio Cascales el 20-9-2014

En 1921, con dieciocho años, decide viajar fuera de España para estudiar percusión con el profesor belga Pierre Colsson y batería con Jo Jones²²². En esta época también estudiará con el profesor de percusión Lázaro Quintero. Después de finalizar su formación, en 1928, entrará a formar parte de la orquesta “Iberia” con la que recorrerá Europa.



Figura 628.- Orquesta “Iberia” (años 20)



Figura 629.- Roberto Campos Fabra

A partir de los años 30, comenzará a tocar la batería y numerosos instrumentos de percusión, entre ellos el vibráfono, en diversas orquestas Jazz y Dixieland de Madrid. Por otra parte, destacará por realizar giras internacionales con numerosas orquestas de baile. Es de destacar que en la tesis doctoral “Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981” de Vicente Luís Fontelles Rodríguez, publicada por la Universidad Politécnica de Valencia, ya se explica que en 1931, Roberto Campos ya tenía un carnet de “Jazz-band”.

Como curiosidad, en 1932 tuvo que sustituir al batería de una orquesta de músicos negros que tocaban hot y dixieland, y tenían concertados varios conciertos en una sala de Madrid. Para salir al escenario obligaban a Roberto Campos a pintarse la cara de negro, aunque lo realmente importante es que le introdujeron en el lenguaje jazzístico más puro estadounidense.

Entre 1934 y 1940 estuvo tocando en el norte de África en la antigua África Occidental Francesa. En los años 50 tuvo que coordinar sus actuaciones con la Orquesta de Cámara de Madrid y la Orquesta Nacional de España, con sus actuaciones en Centroeuropa y Oriente Medio. Como compositor ha destacado por numerosas obras

²²² Jo Jones fue el batería de la primera big-band de Count Basie

camerísticas y sinfónicas, en las que la rítmica jazzística y la percusión africana siempre han un importante papel.

De la entrevista que se hizo a Manuel Tomás Gil²²³, en mayo de 2014, con motivo de la elaboración de la presente tesis, se extrae el siguiente testimonio que habla sobre la figura de Roberto Campos: *“Roberto Campos, a finales de los años sesenta, ya hacía muchísimos años que tocaba el vibráfono porque este instrumento empezó a formar parte de las orquestas de los cabarets y las grandes orquestas de baile como un instrumento más ya en los años veinte. En esos momentos el vibráfono reforzaba las armonías y las melodías, más tarde, se introdujo en el jazz. No obstante, hasta la llegada de Gary Burton, el vibráfono no tenía una técnica desarrollada y, por tanto, una presencia realmente destacada. Roberto Campos era un gran vibrafonista de grandes orquestas a nivel europeo. El utilizaba la técnica de cuatro baquetas tradicional o francesa, que es la que nos enseñaba en el conservatorio. Le gustaba trabajar muchísimo con el vibráfono. Como tenía nociones del pianista, él se dedicaba a tocar el vibráfono más que a la batería, donde tenía más competencia. Por eso, en mi opinión era más vibrafonista que batería”*²²⁴.

Vibrafonistas de los años 40



Tabla 24.- Vibrafonistas de los años 40

²²³ Manuel Tomás Gil fue alumno de Roberto Campos en el Conservatorio de Valencia a finales de los años 60 y principios de los años 70.

²²⁴ Entrevista realizada a Manuel Tomás Gil el 23-5-2014

Mignon

Mignon fue una acordeonista y vibrafonista de los años cuarenta que actuaba con la “Compañía de Revistas Vienesas”²²⁵ en Barcelona.



Figura 630.- Acordeonista y vibrafonista de la Compañía “Los Vieneses”

Pedro Bonet Mir (“Bonet de San Pedro”)

Pedro Bonet Mir, conocido como Bonet de San Pedro, nació en el popular barrio palmesano de San Pedro el 28 julio de 1917 y murió el 18 de mayo de 2002, también en Palma de Mallorca, a consecuencia de un infarto de miocardio. Sus padres eran Damián Bonet Salvá y Margarita Mir Clar.



Figura 631.-

Pedro Bonet Mir, conocido como Bonet de San Pedro, tocando el vibráfono con su grupo “Los Siete de Palma”

²²⁵ Según la página web www.wikipedia.org: “Los Vieneses es una compañía de teatro fundada a principios de los años 1940 por el austriaco Artur Kaps, y en la que se integraron el italiano Gustavo Re y los también austriacos Franz Johan y la marionetista Herta Frankel”. (Véase anexo VII.7) (https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Vieneses, 25-2-2015)

Siempre defendió con orgullo sus raíces y su lugar de nacimiento, como podemos comprobar con la letra de su canción “Bajo el cielo de Palma”, que decía lo siguiente:

*“Paisajes lindos tiene Mallorca.
Y lindas playas para escuchar.
A los acordes de mi guitarra,
Canciones dignas de recordar.
¡Ay, ay, ay, ay, ay!
Qué bonito es danzar bajo el manto,
de las noches serenas,
y junto a las palmeras,
hacer dulces votos de amor.
¡Ay, ay, ay, ay, ay!
Qué bonita y hermosa es mi tierra.
Cual divino tesoro,
Yo a ella la añoro,
Dejándole mi corazón.
Con alegría yo la siento.
¡Ay! tierra mía tan lejos de tí.
¡Ay, ay, ay, ay, ay!
Qué bonita y hermosa es mi tierra.
Cuál divino tesoro,
Yo a ella la añoro,
Dejándole mi corazón.
¡Ay, ay, ay, ay, ay!”*

Fue un músico que, pese a ser autodidacta, fue un adelantado a su tiempo. Fue vocalista, guitarrista, clarinetista, saxofonista, vibrafonista y compositor, entre otras cosas.



Figura 632.-

*Stephane Grapelli y Django Reinhardt,
quienes influenciaron notablemente a Bonet de San Pedro
y a toda una generación de músicos españoles
a finales de los años 30 y en los inicios de los años 40*

En <http://tempodebolero.blogspot.com.es>, podemos encontrar un artículo escrito el 29 de mayo de 2010 con el siguiente título: “Boleristas de España: 18 de mayo: ocho años sin Bonet de San Pedro: corazón de jazz y alma de bolero”. En este artículo podemos leer fragmentos como el siguiente: “El 18 de Mayo de 2010 se acaban de cumplir ocho años del fallecimiento de Bonet de San Pedro, nombre artístico de Pedro

Bonet Mir: un famosísimo compositor, cantante y multi-instrumentista que elevó el bolero español a sus más altas cotas y que coincidió con grandes boleristas como Antonio Machín (idolatrado en Sevilla), Lorenzo González (reverenciado en Barcelona) y el fantástico Jorge Sepúlveda (homenajeadado en Santander), que situó en Palma de Mallorca -donde nació- un cuarto vértice recuadrando la península española perfectamente, como símbolo de que en aquella época el bolero fue la música romántica por excelencia en España. Palma de Mallorca, la capital de la hermosa isla de Mallorca, que junto a Menorca e Ibiza forman el Archipiélago Balear, fue siempre una referencia para Bonet de San Pedro. Tuvo una infancia muy difícil, ya que se quedó huérfano de padre²²⁶ desde los tres meses, se vio obligado a desempeñar unos trabajos muy duros durante su niñez.

El propio Bonet de San Pedro afirmaba en una entrevista a Miguel Vidal: *“la gente mayor del barrio de San Pedro todavía recuerda el hecho del naufragio de mi padre. El caso es que yo a los siete años me puse a trabajar para ayudar a mi madre, Margarita Mir Clar, que al igual que mi padre, era de Santanyi, pero en lugar de regresar al pueblo quiso quedarse en Palma y sacar la casa adelante. Yo contribuía repartiendo hielo y huevos, luego quisieron meterme en la escuela pero no aguanté más de un año con los libros. No había nacido para estudiar”²²⁷. A este respecto, en www.tempodebolero.blogspot.com.es podemos leer lo siguiente: “Ya a muy temprana edad quedó huérfano de padre al naufragar este frente a las costas de Mallorca en los años 30, y el joven Pedro y sus hermanos tuvieron que prescindir de muchas horas de clase para ayudar a su madre llevando los recados y comandas que le hacían a su madre en la pescadería, donde además vendía huevos, leche, y productos de primera necesidad, contribuyendo así a mejorar la economía de su familia. El propio Bonet de San Pedro reconocía en una entrevista: “Empecé a trabajar a los siete años, vendiendo hielo durante el verano, y ayudando a mi madre a vender pescado, queso y huevos por las calles”²²⁸.*

²²⁶ El padre de Bonet de San Pedro, Damián Bonet, trabajaba como capitán de un barco mercante que naufragó a causa de una tormenta mientras hacía el trayecto entre Ceuta y Argel.

²²⁷ <http://tempodebolero.blogspot.com.es/2010/05/boleristas-de-espana-18-de-mayo-ocho.html>, 25-3-2015

²²⁸ <http://tempodebolero.blogspot.com.es/2010/05/boleristas-de-espana-18-de-mayo-ocho.html>, 25-3-2015

Esta circunstancia, junto a su descubrimiento de su vocación musical, hizo que, pese a la desaprobación de su madre²²⁹, abandonase los estudios. En la mencionada entrevista de Miguel Vidal, Bonet de San Pedro comenta: *“La música entró en mi cuerpo cuando empecé a ver películas de Fred Astaire, a comienzos de los años treinta. Pero cuando de verdad caí desmayado por la emoción fue la primera vez que escuché un clarinetista de jazz llamado Benny Goodman. ¡Dios mío, qué maravilla!”*. No obstante, también comenta lo siguiente: *“Si escuchando a Goodman me desmayé una vez, debí desmayarme una veintena de veces y casi me muero cuando coincidiendo con la inauguración de “Tito’s”, en Palma, escuché un guitarrista francés llamado Django Reinhart. Creo que no ha habido en la historia de la música nadie tocando la guitarra como él. La guitarra hablaba, reía, lloraba, expresaba sentimientos a través de sus dedos, y eso que a raíz de un incendio dos dedos de la mano derecha se le quedaron pegados”*²³⁰. El descubrimiento de su gran vocación hizo que comenzase a estudiar guitarra, saxofón y clarinete. Además, algunas fuentes explican que su profesor de natación, Mr. Galbraith, le enseñaba inglés y lo iniciaba en el jazz.

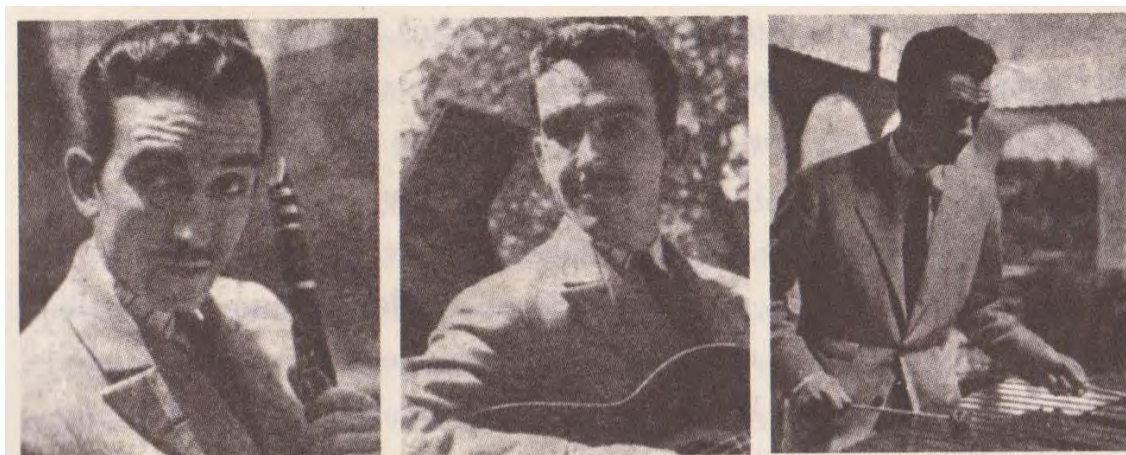


Figura 633.- Pedro Bonet con tres de sus instrumentos; el clarinete, la guitarra y el vibráfono.

²²⁹ Afortunadamente, según <http://tempodebolero.blogspot.com.es/>, *“su madre descubrió pronto las cualidades musicales del menor de sus hijos y apenas con poco más de diez años le compró una guitarra por 7 pesetas (que ya era un gran sacrificio económico para una pescadora viuda con tres hijos). Con esa guitarra empezó su vida musical y artística, pues en seguida dio muestras de su natural facilidad para la música y llegó en pocos meses a tocar la guitarra acompañándose cantando de un modo más que aceptable, con la clara decisión - a pesar de su tempranísima edad- de dedicarse profesionalmente a la música”*.

²³⁰ <http://tempodebolero.blogspot.com.es/2010/05/boleristas-de-espana-18-de-mayo-ocho.html>, 25-3-2015

Con nueve años, comenzó a trabajar como botones en el Club de Regatas de Palma de Mallorca y, posteriormente, trabajó de camarero en el Hotel Mediterráneo, tal y como queda recogido en <http://tempodebolero.blogspot.com.es>, en un artículo escrito el 29 de mayo de 2010 con el siguiente título: “Boleristas de España: 18 de mayo: ocho años sin Bonet de San Pedro: corazón de jazz y alma de bolero”. En este artículo podemos leer lo siguiente: *“Con apenas 14 años, Pedro Bonet comenzó a trabajar no como cantante, sino como ayudante de camarero en el Club de Regatas Sagrera y más tarde en el famoso Hotel Mediterráneo, ambos en Mallorca, cuando la segunda generación del siglo venía a Mallorca en luna de miel y empezaba a aparecer tímidamente el turismo en la que ahora es uno de los destinos turísticos principales de Europa, y donde hizo sus primeros contactos con los músicos que allí actuaban y que le perfeccionaron la técnica de canto, así como las nociones de composición y música que el joven Pedro aprendía con extraordinaria facilidad. Después trabajó de camarero en el antiguo Café Born (actualmente Café Miami). De este modo, Pedro pisó poco la escuela, pero su afán de saber de música relleno ese espacio de conocimiento y ya a temprana edad llegó a tener conocimientos de canto y música suficientes como para que se fijaran en él algunos músicos profesionales de Mallorca. De este modo, el músico Tomeu Mayans se fijó en el modo en que cantaba un joven camarero de 17 años del café donde él actuaba cada domingo por la tarde, y le propuso integrarse en su orquesta, llamada "Orquesta de Tomeu Mayans", y de este modo Pedro Bonet compaginaba su trabajo de camarero durante la semana con el de cantante de la Orquesta los domingos por la tarde en el Café Born, comenzando de forma imparable su ascenso musical. Decidió entonces adoptar el nombre artístico de "Bonet de San Pedro", ya que su barrio de nacimiento y en el que vivía era el barrio de San Pedro. Era entonces muy habitual en los artistas de la época (toreros, cantantes de copla, de flamenco, etc.) utilizar en su nombre su lugar de origen”²³¹.*

Bonet de San Pedro ha comentado en varias ocasiones que no sabía solfeo, pero que tenía “swing”. Y eso se tiene o no se tiene. A este respecto, según Miguel Vidal *“Pedro tenía “swing”, o sea ritmo, impulso, ímpetu. Lo que unido a su carácter perfeccionista le abocó al triunfo. Componía la letra y la música de sus propias*

²³¹ <http://tempodebolero.blogspot.com.es/2010/05/boleristas-de-espana-18-de-mayo-ocho.html>, 25-3-2015

canciones y además las interpretaba. Detrás de su cadenciosa voz sonaba una música que sorprendía en la época por su modernidad”. De hecho, el propio Bonet de San Pedro explica lo siguiente hablando del año 1934: “Dicen que mi música estaba adelantada a su época, pero yo no soy el más indicado para alardear de ello. Me conformo que me recuerden como un músico digno y honesto. Lo que pasa es que cuando presentaba una canción estaba mirada y remirada cien veces porque en eso soy metódico y perfeccionista. A la hora de actuar ya era otra cosa: tenía que beberme siete copas de hierbas dulces antes de salir al escenario para vencer mi timidez. Necesitaba animarme porque lo pasaba muy mal. Rematadamente mal, aunque una vez metido en faena me entonaba. (...) Trabajaba los sábados de camarero en el Bar Español, en el Puig de San Pedro, bar que todavía existe. Un día el dueño me animó a cantar para atraer clientes y así empecé. La gente comenzó a decir “vamos a escuchar a Bonet”, unos, y “¿qué Bonet?”, otros. “Este que canta en San Pedro” contestaban los más enterados y así fue como me vino lo de “Bonet de San Pedro”. Trabajaba de camarero, cantaba y el resto del tiempo componía. La creatividad mía era, y ha sido siempre, notable. Con un añadido: de las más de doscientas canciones que he compuesto no hay ni una sola que se parezca. A pesar de no tener estudios la inspiración siempre brotó fácil en mí”.



Figura 634.- Bonet de San Pedro.

Según <http://tempodebolero.blogspot.com.es>: “Con diecinueve años integró el trío “Los Trashumantes”²³² junto con Miquel Vicens y Juanito Coll, actuando también en varias provincias del resto de España y regresando de nuevo a Mallorca. Sin

²³² Respecto a “los Trashumantes”, Pedro Bonet comenta a Miguel Vidal la entrevista “El cantor de Mallorca” lo siguiente: “Se constituyó en Palma un grupo musical llamado “Los Trashumantes”, que habían oído hablar de mi y vinieron a buscarme. Yo no sabía todavía ninguna nota, pero ya tocaba y tenía “swing” para acompañar a los demás y cantar”.

embargo, el trío quedó truncado en 1936 por el estallido de la brutal guerra civil española²³³. Pedro decidió, marchar a la plaza española de Tánger, al norte de África, donde durante los tres años de duración de la guerra trabajó como cantante y allí grabó su primer tema con 21 años al participar en 1940 en la grabación de un disco con un tema compuesto por él: “El tiroliro”²³⁴ que se convirtió en uno de los primeros éxitos musicales de la recién acabada guerra civil. Este éxito le abrió las puertas de muchos lugares de la capital de España, Madrid, donde estuvo cantando y tocando en grandes cadenas hoteleras durante los primeros años de la década de los 40, trabando una gran relación con el bolerista Jorge Sepúlveda, que entonces era la primera voz de Radio Madrid y con quien realiza numerosas galas retransmitidas en directo por la radio, como era costumbre entonces, interpretando temas muy del gusto de la España de entonces, a los que la voz de Bonet de San Pedro le imprimía ya un incipiente estilo de “bolero moruno”. Un ejemplo de los temas que solía cantar es este tema “niña Isabel” compuesto por Alejo Montoro y Juan Solano que hiciera muy popular la cantante Gracia de Triana, quien la estrenó en 1944 a ritmo de Tanguillo y que Pedro Bonet transformó en un bolero”²³⁵.



Figura 635.- Los Trashumantes con Pedro Bonet a la guitarra.

²³³ Pedro Bonet comenta lo siguiente de esta época: “Acabada la guerra civil yo estaba con “Los Trashumantes” en el “Trocadero” cuando vino a Palma una orquesta de Barcelona llamada “Luis Rovira y su orquesta”. Les gustó mucho un tal Pedro Bonet, que era yo, que ¡oh, modernidades! cantaba hasta en inglés y me contrataron. Marché a Barcelona y al poco tiempo Luis Rovira acabó su contrato y la orquesta pasó a llamarse entonces “Gran Casino”. Era una orquesta de verdad extraordinaria”.

²³⁴ Pedro Bonet recuerda esta grabación con las siguientes palabras: “Hice una grabación de un éxito mío, “El Tiro Liro”. Yo no me había escuchado nunca en disco y puedo asegurar que me agarró un temblor de piernas, fue una decepción tan grande el escucharme que me marché del estudio. Me asusté de lo mala que encontraba aquella canción y sin embargo luego resultó ser una gran éxito popular. Luego grabé más discos. Grabé la que dicen ha sido la primera canción en inglés grabada en España, “Cuando las golondrinas vuelven a Capristano”. Una canción que me pedían mucho porque era la moda del “swing” para los jóvenes de entonces”.

²³⁵ <http://tempodebolero.blogspot.com.es/2010/05/boleristas-de-espana-18-de-mayo-ocho.html>, 25-3-2015



Figura 636.- Pedro Bonet (segundo por la izquierda) con otros músicos de la Orquesta de Luís Rovira.

El mencionado tema “El tiro-liro”, con un ritmo extraído de una canción portuguesa, se convertirá muy pronto en su primer éxito y se convirtió en un baile de moda durante mucho tiempo. Más tarde, colaborará brevemente con el Quinteto Saratoga²³⁶, liderado por José Puertas, y la orquesta de Ramón Evaristo.



*Figura 637.-
José Puertas, líder del Quinteto Saratoga*



*Figura 638.-
Portada de la publicación "Ritmo y Melodía"
dedicado a Ramón Evaristo y su Orquesta*



Figura 639.- José Puertas y su orquesta fotografiados en el Teatro Español en 1943

²³⁶ Por lo que se refiere al “Quinteto Saratoga” destaca un artículo publicado el 4 de mayo de 2015 en <https://78revoluciones.wordpress.com> titulado “Joyas del jazz ibérico: Quinteto Saratoga”. (Véase anexo VII.7)



Figura 640.-

Fragmento de la publicación “Ritmo y Melodía” dedicado a Ramón Evaristo y su Orquesta

En 1942 forma su propio grupo, “Los Siete de Palma”, en el que era vocalista y tocaba la guitarra, el saxofón, el vibráfono y el clarinete. El sonido del conjunto era considerado muy original por el público del momento y esto hizo que fueran contratados por numerosas salas de Madrid, Barcelona y otras ciudades. Los miembros del grupo original que acompañaban a Bonet de San Pedro fueron Joaquín Aza (piano), Ricardo Benedicto (batería), Jaume Villagrassa (bajo), Miquel Roselló (guitarra y voz), Josita Tenor (guitarra y voz) y Jaume Vilas (violín y voz).



Figura 641.- Bonet de San Pedro con Los Siete de Palma



Figura 642.-

Bonet de San Pedro tocando el vibráfono con "Los Siete de Palma" en el Salón Rigat, en otoño de 1942.

De izquierda a derecha: J. Villagrasa, P. Bonet, R. Benedicto, M. Roselló, J. Tenor, J. Aza y J. Vilás

Posteriormente, la plantilla del grupo sufrió diversas modificaciones²³⁷.



Figura 643.-

Miembros de los Siete de Palma. de izquierda a derecha y detrás: Jaime Vilás, Jaime Villagrasa, Daniel Aracil Ricardo Benedicto. Miquel Roselló, Jorita Tenor y Pedro Bonet

La capacidad innovadora de Pedro Bonet lo llevó a introducir por primera vez en España el vibráfono y la guitarra eléctrica. De hecho, Jordi Pujol Baulenas, en su libro “Jazz en Barcelona 1920-1965”, comenta que ya en 1943 podemos escuchar a Bonet de San Pedro tocar el vibráfono en un disco, concretamente en el tema “Mi amigo Carioco”, en el que aparece un solo con este instrumento. Además, este mismo autor comenta que Pedro Bonet se vio muy influenciado por Lionel Hampton y que fue uno de los primeros dieciseis solistas de vibráfono existentes en Europa.

²³⁷ Bonet de San Pedro y los Siete de Palma hicieron su presentación el 3 de octubre de 1942 en el Salón Rigat (Barcelona). Posteriormente, fueron contratados por Club Trébol (Barcelona). En este momento el pianista Joaquín Aza fue sustituido por Daniel Aracil. Más tarde, Ricardo Benedicto y Miquel Roselló fueron reemplazados por el batería Ernesto Felani y el guitarra Joaquim Escanellas.



Figura 644.-

Imagen del disco “Mi amigo Carioco” (1943)

en el que podemos escuchar tocar a Bonet de San Pedro el vibráfono en una grabación

Jordi Pujol Baulenas comenta lo siguiente en su libro: “ (...). Mientras, el 23 de abril²³⁸, la orquesta de Rovira terminaba su contrato en el Club Trébol y era sustituida por Bonet de San Pedro y Los Siete de Palma, que se encontraba en su momento de máximo esplendor. En su reaparición, Bonet presentó varios números nuevos, evidenciando otra vez que era un músico extremadamente inspirado y dotado de una imaginación melódica muy fructífera. Así quedó demostrado en composiciones suyas como el evocador fox lento “Yo le cuento a las estrellas”, el divertido foxtrot cantado “Raska-Yu”, cuyo humor negro daría muchísimo que hablar, y dos excelentes números instrumentales, “Mi amigo Carioco” y “Club Trébol”, característicos de la sonoridad y el arrollador swing del conjunto de Bonet. Arreglos simples pero efectivos en los que destacan el clarinete y el violín como elementos melódicos, tocando al unísono o improvisando vibrantes solos, con el sostenido apoyo de una sólida sección rítmica y salpicados de brillantes intervenciones del piano y del propio Bonet a la guitarra y el vibráfono. En sus actuaciones Bonet de San Pedro y Los Siete de Palma alternaron con la orquesta de Miuras Sobré y su vocalista y animador Antonio Machín, que regresaban a Barcelona después de una larga gira por los mejores locales de España. (...)”²³⁹.

²³⁸ Se refiere al 23 de abril de 1943.

²³⁹ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 144



Figura 645.- Imagen del disco “Club Trébol” (1943) de Bonet de San Pedro

Además, en este año podremos escuchar el primer solo de vibráfono grabado en España correspondiente al tema “Raskayú”, según Jordi Pujol, del que se han escrito multitud de críticas y alabanzas. Jordi Pujol Baulenas, en su libro “Jazz en Barcelona 1920-1965”, comenta que la canción “Raska-Yu” fue escrita por Bonet de San Pedro y Bartolomé de Lete en 1937, cuando tocaban juntos en el conjunto Los Trashumantes: “La melodía se había enseñoreado totalmente del ambiente, se imponían los estilos sudamericanos y el foxtrot se hacía decididamente lento. Sin embargo, una canción que ni hablaba de amor ni era lenta, sino un foxtrot humorístico y de ritmo vertiginoso, se había convertido en el éxito musical del año; se titulaba “Raska-Yu” y lo interpretaban Bonet de Pedro y Los Siete de Palma. Sus afortunados compositores fueron el propio Bonet y Bartolomé de Lete, que lo escribieron en la época en que ambos tocaban en el conjunto Los Trashumantes. “Raska-yu” durmió más de seis años en espera de que Bonet, quizás influido por las películas de Drácula, Frankenstein y el Dr. Satán que se proyectaban en nuestras pantallas, lo despertase en el Club Trébol la pasada primavera. ¡Y qué despertar mas ruidoso! La frase aquella de “Raska-yu, cuando mueras, que haras tú. Tu serás un cadaver nada más” fue la que con más popularidad e intriga corrió de boca en boca por las calles de la ciudad a lo largo de 1943”²⁴⁰.



Figura 646.-
Ilustraciones originales de “Raskayú” realizadas por Wenceslao Lamas

Parece ser que “Raskayú” fue un plagio de un antiguo bolero del cubano Alberto Villalón compuesto sobre unos versos del poeta colombiano Julio Flórez. Esta canción, pese a tener algunos problemas con la censura porque en ella se ridiculizaba el destino

²⁴⁰ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Págs.159-160

final del alma y se identificaba a Rasyayú con la figura del caudillo Francisco Franco, fue un rotundo éxito y se convirtió en la canción más escuchada durante largos meses.

Eduardo Haro Tecglen escribía el 20 de mayo de 2002 en el diario El País, dos días después de la muerte de Bonet de San Pedro, un artículo titulado “Raskayú (una necrología)”. En este artículo Haro decía literalmente:

“ 'Raskayú, cuando mueras, ¿qué harás tú?'. La canción inquietó a la censura: podía referirse a Franco. En primer lugar deshacía un extraño mito, el de que Franco era inmortal, que se mantuvo hasta que murió, claro, cuando le rodeaban de reliquias, y el yerno, Villaverde, uno de los peores médicos de España, luchaba desfavorado junto al 'equipo médico habitual'. En París venía a mi casa cada mes un inspector, hacía las preguntas de rigor y después charlábamos y admitía una copita. En la charla me decía: 'Es curioso: algunos españoles creen que Franco es inmortal', y se reía. Yo me ponía serio y alimentaba el mito. 'Lo es. Hay una profecía de san Malaquías que lo anuncia, y de él ha de venir el Imperio hacia Dios, que le está esperando'. 'Permettez-vous?', y me pedía que deletrease Malaquías. (Malachie). Creo que mi historieta cómica aún aparece en los archivos de la DST (División de Vigilancia del Territorio). El segundo verso de la canción molestaba aún más: 'Tú serás un cadáver nada más'. En efecto, no ha sido un cadáver cualquiera: la enorme y pesada piedra del Valle de los Caídos le impedía resucitar.(...)”

La censura prohibió la canción a veces: algunas emisoras la destruyeron, como el general Galera me arrestó un día en mi despacho de Radio Tetuán y me obligó a destrozar los discos de La corte de Faraón, por su carácter soez. También se prohibió en toda España, con Raskayú, una canción colombiana, Se va el Caimán: el Caimán, decían los censores, era Franco. Supongo que Bonet de San Pedro, que ha muerto el sábado, estaría rodeado de una fortuna impresionante por sus canciones. No Raskayú, pero sí los boleros. Tenía una voz adamada, como Machín. Entonces empezaba un unisex: ellas cantaban con timbre masculino (como Chavela Vargas); se igualaría un poco más (con los Beatles), y ahora ha vuelto a separarse”²⁴¹.

²⁴¹ HARO TECGLEN, Eduardo: artículo “Raskayú (una necrología)”, 20-5-2002, publicado en el diario El País

Según David Bizarro en su artículo “La negra historia de 'Raska-yú', una canción de difuntos”; “En 1943 Bonet de San Pedro cosechó un notable éxito en España con un polémico fox-trot titulado “Raska-Yú”. Prohibido por la censura del Régimen por supuestas censuras al Caudillo, su letra abordaba la necrofilia con insólitas dosis de humor negro en una época poco dada a semejantes irreverencias. Una cancioncilla aparentemente banal y de cuestionable buen gusto que resultará entrañablemente familiar a varias generaciones de españoles, desconocedores de su auténtico significado. Porque, a pesar de que se recuerde como un chascarrillo recurrente para el Día de Difuntos, detrás de sus macabros versos se esconde una historia trágica y siniestra.”

El musicólogo argentino Leonardo J. Waismanha escribió en su ensayo “Los avatares de un tema en su peregrinación transgenérica: de Louis Armstrong al Cuarteto Leo”, que la letra del “Raskayú” de Bonet de San Pedro tiene su origen en el poema de amores más allá de la muerte «Boda negra», incluido en el libro “Mi retiro y otros poemas” del modernista colombiano Julio Flórez Roa (1867-1923), cuyas primeras estrofas dicen:

“Oye la historia que contóme un día
el viejo enterrador de la comarca:
era un amante a quien por suerte impía
su dulce bien le arrebató la parca.
Todas las noches iba al cementerio
a visitar la tumba de la hermosa;
la gente murmuraba con misterio:
es un muerto escapado de la fosa...
Y esto es to..., y esto esto..., y esto es toodo, amigos!!!



Figura 647.- Portada de una de las versiones de “Raskayú”

Por otra parte, Javier Pérez Andújar escribía en el periódico “Irreverentes” el 29 de septiembre de 2011 sobre “Raskayú”:

“La canción Raskayú es de 1943 y la escribió el mallorquín Bonet de San Pedro (1917-2002), que la interpretó en radios, galas y verbenas con su grupo Los Siete de

Palma, hasta que enseguida la censura eclesiástica se la tachó del repertorio, pues, al parecer de los curas, el estribillo («Raskayú, cuando mueras qué harás tú. Tú serás un cadáver nada más»), aborrecía de la inmortalidad del alma y de la resurrección de la carne. La censura decía que la canción iba en contra de lo dispuesto por el Credo, en cuyas últimas palabras se dice a los fieles que la muerte no es definitiva: «creo en la resurrección de la carne, y en la vida eterna».

Pero quizá la muerte en el Raskayú tiene una voluntad clásica y grecolatina, que está en la alusión que se hace a la Parca, y contiene además una revolución de la carne como alternativa a la resurrección de la carne, que se encuentra en la alusión al baile de los esqueletos fuera de sus fosas y en la exclamación que hace el guardián del cementerio cuando dice: «¡estos muertos se me han revolucionado!», muy en línea con la danza de los esqueletos de los primeros dibujos animados (1929) de Mickey Mouse (<http://www.youtube.com/watch?v=WN80Z2KZa-Y>).

La canción Raskayú proviene musicalmente de una canción de la década anterior (y del post anterior), titulada *You Rascal You*, que popularizó Louis Armstrong en 1931, en Chicago (<http://www.youtube.com/watch?v=qdoBRCt4zrE>), y que en 1932 la bailaron en los cines los dibujos animados de Betty Boop (http://www.youtube.com/watch?v=aUcUhLg_0-0). Se trataba de un blues donde el cantante pretende la muerte de un tunante, así podría traducirse rascal, que le había alborotado a su mujer”²⁴².

También cabe destacar que el 31 de octubre de 2011, David Bizarro escribía en el PAIS un artículo titulado “*La negra historia de Raskayú, una canción de difuntos*”, del que se cita a continuación uno de sus fragmentos más relevantes donde podemos conocer los antecedentes de “Raska-Yú”:

“Al indagar sobre el origen de la pieza surgen las primeras dudas sobre la verdadera autoría de “Raska-Yú”. Quienes estén al tanto de la dilatada trayectoria profesional de Pedro Bonet Mir, coincidirán en que si por algo destacaba el mallorquín era por su infalible olfato como arreglista. Bien fuera a partir de composiciones propias o ajenas, Bonet combinó en sus canciones los ritmos cercanos al swing con la

²⁴² PÉREZ ANDÚJAR, Javier: artículo “Raskayú”, publicado en el periódico “Irreverentes” el 19-9-2014

sensibilidad del bolero. Pero al contrario que Xavier Cugat, lo hizo siempre desde una perspectiva lo suficientemente recatada como para no escandalizar al sector más conservador de su audiencia. Es por esto que resulta contradictorio atribuirle al "Marqués de la Ensaimada" -como se le conocía popularmente- una pretensión provocadora; y más en el terreno de la burla política. (...) El innegable paralelismo instrumental no es la única prueba que confirma el conocimiento previo de Bonet del original de Amstrong: el propio título, Raska-Yú, se revela como una transcripción fonética del Rascal You al que hacía referencia el genio de Nueva Orleans. Resulta paradójico que sea precisamente Bonet, uno de los fundadores de la SGAE, quien incurra en un delito contra la propiedad intelectual; así que concedamos el beneficio de la duda: ¿Es una flagrante copia o un velado homenaje? (...)”²⁴³.

Prueba del éxito de este tema es, por ejemplo, el anuncio de un concierto de Bonet de San Pedro y Los Siete de Palma en el Teatro Olimpia de Barcelona el 30 de enero de 1944. En este cartel podemos apreciar cómo las letras de “RASKA-YÚ” son mayúsculas y más grandes que las letras del propio Bonet de San Pedro:



Figura 648.-

Cartel anunciador de un concierto de Bonet de San Pedro y Los Siete de Palma en el Teatro Olimpia de Barcelona el 30 de enero de 1944

En 1944 destaca un disco de jazz instrumental de Bonet de San Pedro y los Siete de Palma titulado “Lo que dice el vibráfono”, en el que aparecen numerosos solos de saxofón tenor y de vibráfono.

²⁴³ BIZARRO, David Bizarro: artículo titulado “La negra historia de Raskayú, una canción de difuntos”, publicado por el diario el PAIS el 31-10-2011



Figura 649.-

Imagen del disco “Lo que dice el vibráfono” (1944) de Bonet de San Pedro y los Siete de Palma.



Figura 650.-

Bonet de San Pedro tocando el vibráfono en una actuación en las Fiestas Mayores del barrio de Gracia de Barcelona en los años 40

Tal y como nos explica Jordi Pujol Baulenas en su obra “Jazz en Barcelona 1920-1965”, en 1945 Bonet de San Pedro tenía un nuevo conjunto de once músicos en el que podemos apreciar que seguía utilizando el vibráfono: “*Bonet de San Pedro actuaba en el Rigat con su nuevo conjunto, que ya no eran los Siete de Palma, sino una orquesta integrada por once músicos. La originalidad del conjunto radicaba en el empleo de instrumentos que antes no formaban parte del grupo, como una sección completa de saxofones que doblaban al clarinete y violín, en la que destacaba la presencia de Salvador Font y donde se echaba en falta el violín de Jaime Vilas. Otros de los solistas de aquella orquesta eran el pianista Miguel Dochado y el trompetista Joaquín Paps. Dentro de un estilo en el que predominaban las pinceladas de color*

hispanoamericanas sobre las jazzísticas, Bonet seguía dotando de gran calidad a sus interpretaciones”²⁴⁴.



Figura 651.- Fotografía de Bonet de San Pedro con su nueva orquesta en 1945 actuando en la sala Rigat de Barcelona en la que podemos apreciar el vibráfono.

Otras canciones que popularizó en la época, varias de ellas compuestas por él mismo, fueron “Bajo el cielo de Palma”, “¡Oh, Susana!”, “Carita de ángel”, “La vestidita de blanco” y “Carpintero, carpintero” (1948) de Augusto Algeró. Algunas de ellas las podemos encontrar en el siguiente cancionero de Bonet de San Pedro:

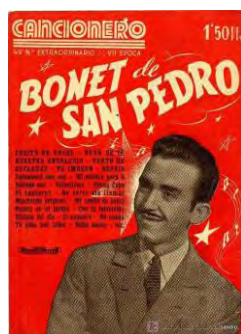


Figura 652.-

Portada de un cancionero donde podemos encontrar algunas de las canciones más famosas de Bonet de San Pedro



Figura 653.- Augusto Algeró

Uno de los factores del éxito de Bonet de San Pedro era su original voz, aunque no le gustaba por ser un tanto nasal. Tras varios cambios en el grupo, en 1946, Bonet

²⁴⁴ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 194

pasó a residir en Tánger, donde se casó y actuó en los cabarets de moda al tiempo que seguía actuando en España y grabando discos. A los cinco años volvió a Mallorca. En los años cincuenta, aunque el bolero había decaído, formó el grupo “Los Isleños” con el que actuó en toda España e, incluso, en América. En los sesenta, realizó diversas actuaciones y conciertos de jazz con sus amigos. Pese a que su estilo ya había pasado de moda en gran parte por el impulso del rock del momento y el cambio de los gustos de la sociedad española.

En 1983, grabó un LP “El cantor de les Illes”, que en 1996 se reeditaría como CD con el nombre de “Sentiment”. Hasta muy mayor siguió tocando con su último grupo, “Swing Group Balear”²⁴⁵, coleccionando instrumentos de viento y cuerda y pintando por afición. En 1988 recibió en Palma un homenaje multitudinario y la ciudad a la que tanto había cantado le concedió su medalla de oro en 1997. Al año siguiente sus amigos artistas editaron un disco con canciones de Bonet, titulado “Entre amigos”, en el que también él participó. Reeditadas muchas de sus grabaciones, es uno de los referentes más importantes de la música melódica del periodo 1940-1955. Serían innumerables las canciones²⁴⁶ con letra y música de Bonet de San Pedro. También es de destacar que participó en dos películas: “Viviendo al revés” (Ignacio F. Iquino, 1943) y “El secreto inconfesable de un chico bien” (Jorge Grau, 1975). Además, varias de sus canciones se incluyeron en algunas películas, como por ejemplo: “Una sombra en la ventana” (1942), “Viviendo al revés” (1943), “El secreto inconfesable de un chico bien” (1976), “No quiero perder la honra” (1975), “Pim Pam Pum fuego” (1975) o “El profesor Eróticos” (1981).

Conrado Giral

Conrado Giral era un músico que en los años 40 formaba parte de “José Ribalta y sus Muchachos”. En este grupo alternaba el contrabajo y el vibráfono. Esta formación era muy habitual en las festividades mayores de los barrios barceloneses durante los mencionados años 40, así como en las salas de fiesta del momento.

²⁴⁵ “Swing Group Balear” es un grupo en el que Bonet de San Pedro daba rienda suelta a su imaginación y su pasión por el jazz.

²⁴⁶ Las principales canciones con música y letra de Bonet de San Pedro son: “Bajo el cielo de palma”, “Carita de ángel”, “A la pálida luz de la luna”, etc. (Véase anexo VII.7)



*Figura 654.-
Conrado Giral tocando el vibráfono en una actuación con
“José Rovira y sus Muchachos”
en los años 40 en el Club Trébol de Barcelona*

“José Ribalta y sus Muchachos” estaba integrado por Ismael Rocamora (clarinete y saxo alto), Conrado Giral (contrabajo y vibráfono), Pascual Pastor (acordeón), Fernando Carriedo (Batería) y José Ribalta (violín).



*Figura 655.-
José Ribalta*



*Figura 656.-
“José Ribalta y sus Muchachos” en el Club Trébol de Barcelona (años 40)*

Jordi Pujol Baulenas habla del contexto histórico en el que se desarrolló Conrado Giral y su vibráfono en su obra “Jazz en Barcelona 1920-1965”: *“Con la llegada del verano, los más populares barrios barceloneses celebraban sus Fiestas Mayores y en sus calles se respiraba un magnífico ambiente veraniego. Las noches de las áreas del Paralelo y de Gracia se llenaron de luces, sana agitación, bullicio y mucho swing. La ancha avenida del Paralelo se encontraba flanqueada en toda su extensión de orquestas que animaban, desde las terrazas de los cafés o desde improvisados entarimados, los numerosos bailes callejeros repletos de gente de todas las edades. A su alrededor no podían faltar los tenderetes de bebidas, helados, churros, bocadillos y otras golosinas, indispensables ingredientes para celebrar una feliz Fiesta Mayor. Digna de elogio fue la artística decoración de la terraza del salón de baile Apolo donde, de jueves a domingo y festivos, tenían lugar bailes continuos por renombradas orquestas. El público menos bullanguero solía acudir al Salón Casa*

Blanca, donde actuaba José Ribalta y sus Muchachos con su ritmo a dos pianos, cuyos ejecutantes eran José Forroll y Alfredo Federico. En este conjunto, que interpretaba una música melódica y comercial pero con acusada personalidad, sobresalían las intervenciones de Ribalta al violín, con un estilo inspirado en el de Stephane Grappelly. (...)”²⁴⁷

Antonio Bardaji “Chispa”



Figura 657.- Antonio Bardaji “Chispa”

Antonio Bardaji “Chispa” fue, sin lugar a dudas, el mejor batería español de los años 40. De hecho, llegó a escribir un “Moderno Método para la Batería de Baile”.

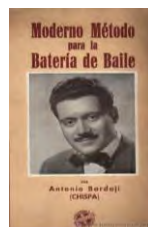


Figura 658.- “Moderno Método para la Batería de Baile” de Antonio Bardaji “Chispa”.

En 1940 sustituyó al batería Francisco Bienvenido en la orquesta de Luís Rovira, y a partir de entonces se puede apreciar en fotos de la misma como entre los instrumentos que utilizaba Antonio Bardaji “Chispa” se encontraba el vibráfono. Instrumento que utilizaba de manera esporádica en sus actuaciones. Dado que en sus

²⁴⁷ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 179

conciertos la orquesta de Luís Rovira nunca utilizaban partituras ni atriles y siempre tocaban de memoria, se habían hecho famosos como la “Orquesta de memoria”²⁴⁸.



Figura 659.-

Orquesta de Luís Rovira en el Club Trébol de Barcelona, sin atriles ni partituras y con un vibráfono que formaba parte de la “jazz-band” que tocaba Antonio Bardají “Chispa”

Zdeněk Jirak

Zdeněk Jirak era un vibrafonista checo que fue contratado por el clarinetista Luís Rovira durante los años 40 para formar su “Luís Rovira Sexteto”. Este grupo viajó en 1953 a Colombia, dónde grabó el primer disco de jazz de este país.



Figura 660.- Zdeněk Jirak tocando el vibráfono

²⁴⁸ Parece ser que Luís Rovira estaba obsesionado con que los músicos no se mostrasen al público detrás de un atril y consideraba que éstos debían tocar de memoria para ofrecer un mejor espectáculo.

Luis Rovira es uno de los pioneros del jazz en España. Debutó en el Teatre Urquinaona, de Barcelona, el 25 de mayo de 1939 con una formación de nueve músicos denominada “Rovira y su Extraordinaria Orquesta de Jazz”. A partir de entonces, esta orquesta fue contratada por el Salón de Baile Shang-Hai, el Cine Selecto, el Teatre Romea, etc. La de Rovira fue la primera orquesta de la postguerra española en un momento en el que el jazz se volvió un género incómodo, ya que era considerado un género capitalista por los republicanos y la España franquista inició una campaña de xenofobia contra todo lo que pudiese atacar nuestras costumbres nacionales, como era el caso del jazz. En un año Rovira transformó su orquesta en “Luis Rovira y su Orquesta Sinfónica de Jazz”, formada por veinticinco músicos. Eran tantos músicos encima del escenario que algunos decían con ironía que era la “banda municipal”. Antes de viajar a Colombia²⁴⁹ en 1953 había realizado conciertos en Portugal, Italia, Alemania, Bélgica, Egipto, etc.

El “Luis Rovira Sexteto”, en el que el checo Zdeněk Jirak tocaba el vibráfono, era un grupo al estilo de Benny Goodman. La formación estaba integrada por músicos de reconocimiento internacional como Leon Cardona, de Colombia, a la guitarra eléctrica, José María Cigno, de Argentina, a la batería, Alberto Lorenzetti, también de Argentina, al piano, y Manuel Molina, de Perú, al contrabajo. El grupo era dirigido por Luis Rovira que tocaba el clarinete.



Figura 661.- “Luis Rovira Sexteto”

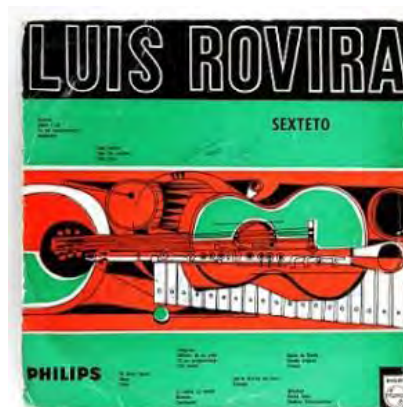


Figura 662.-

*Carátula del disco “Luis Rovira Sexteto”
grabado en Colombia en 1953*

²⁴⁹ Luis Rovira pensaba permanecer en Colombia dos meses y se quedó once años.

IV.3.1.4- Vibrafonistas de los años 50.

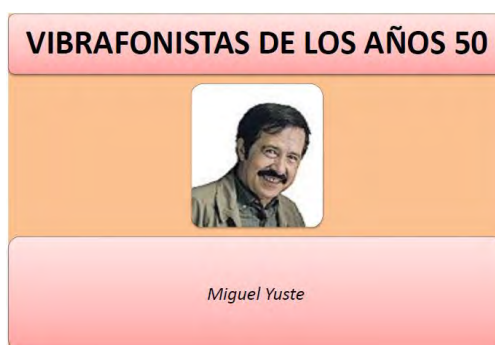


Tabla 25.- Vibrafonistas de los años 50

Miguel Yuste



Figura 663.- Miguel Yuste

Miguel Yuste, nacido en Bilbao, fue un músico vasco que perteneció a un grupo denominado “Los Optimistas”. Este grupo fue el primero en tocar bossa-novas en Bilbao. “Los Optimistas”, aunque eran un grupo de música moderna, también tenían una flagrante tendencia hacia un lenguaje jazzístico, especialmente cuando intercalaban solos en sus temas habituales. Según Rogelio Blasco en su obra “Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano”; *“estaban al día y entre su repertorio estuvieron las primeras canciones de Cliff Richard, los Shadows, Beatles y sonidos country, combinadas con piezas románticas italianas”*²⁵⁰.

²⁵⁰ BLASCO, Rogelio: Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano, Bilbao, 1998. («Actas del III Symposium: Bilbao: 700 años de memoria. Bilbao, una ciudad musical. III Symposiumaren aktien bilduma: Bilbo: 700 urteren bidean. Bilbo, musika-hiria». Bidebarrieta, vol. III). Págs. 329 – 345

Por otra parte, el grupo de Miguel Yuste ha pasado a la historia por ser los primeros en incorporar instrumentos eléctricos en sus actuaciones. Concretamente, Miguel Yuste comenzó a tocar una guitarra eléctrica hawaiana que el saxofonista del grupo, Felipe García, había comprado en San Antonio (Tejas) mientras estaban de viaje por Estados Unidos. Además, en este viaje, que tuvo lugar en 1953, Miguel Yuste compro en Chicago un vibráfono, instrumento que incorporó al grupo de inmediato.

Rogelio Blasco también comenta lo siguiente: *“Posteriormente, Moisés Arberas incorporó un piano eléctrico. Esto llamó considerablemente la atención del público. A partir de 1958 grabaron una colección de discos, con cuatro canciones cada uno, para la Voz de su Amo en Barcelona y otro para el sello Belter. En 1959, debido al alcance de las emisiones de “Aquí Bilbao” que se transmitía para toda Europa fueron requeridos durante seis meses en Dinamarca y de allí fueron para los países nórdicos”*²⁵¹.

Mucho más tarde, en los años 1977-78 aproximadamente, “los Optimistas” pasaron a llamarse “Guillermo y los Optimistas” y grabaron versiones en castellanos de diversos temas de pop internacional, como por ejemplo “In the Navy”. La casa discográfica elegida para estas grabaciones fue “Poligram”, que se preocupó de que el trabajo se publicase en España y América Latina. A continuación, también grabaron el tema principal de “Tarzán”, una serie emitida por TVE.



Figura 664.- Guillermo, cantante de “Los Optimistas”, grupo en el que Miguel Yuste tocaba el vibráfono

²⁵¹ BLASCO, Rogelio. 1998. *Op. Cit.* Págs. 329 – 345

IV.3.2.- Vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos en la década de los años 30.



Tabla 26.- Vibrafonistas nacidos en los años 30

Al reflexionar sobre los vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos en la década de los años 30, Francesc Burrull y José Manuel Gracia (“Eddy Guerín”), así como Manuel Gas Cabré (1940), Ricard Miralles al ser entrevistado con motivo de esta tesis dejó el siguiente testimonio: *“Recuerdo que Francesc Burrull también tocaba el vibráfono. Francesc Burrull es un reconocido pianista en Cataluña y también ha participado en arreglos con Joan Manuel Serrat. De hecho fue el que me dio la primera oportunidad para poder hacer arreglos. Francesc Burrull es un caso similar al mío, ya que es un pianista que también tocó el vibráfono para tener una faceta artística más que ofrecer. Es el mismo caso que Eddy Guerín, hermano de Eduardo Gracia, o Manolo Gas que también eran pianistas, como Francesc y yo, y tocaban el vibráfono con dos baquetas. No obstante vibrafonistas dedicados de lleno a este instrumento no existían en la época (años 60)”*²⁵².

²⁵² Entrevista realizada a Ricard Miralles el 12-9-2015

Francesc Burrull



Figura 665.- Fotografía de Leopoldo Pomés en la que podemos apreciar a Francesc Burrull tocando un vibráfono con un registro de tan solo dos octavas en las citadas grabaciones de 1958

Francesc Burrull era un conocido pianista de Barcelona, nacido en 1934, que también tocaba el vibráfono en numerosas ocasiones en los años 50 y 60, tal y como queda recogido en los siguientes párrafos del libro “Jazz en Barcelona 1920-1965” de Jordi Pujol Bauleñas: “Ante el éxito de estas sesiones, el domingo 9 de noviembre se reanudaron en Candilejas las matinales que, bajo la dirección musical de Tete Montoliu, ya se habían desarrollado durante la primavera de 1957 (...). La primera de aquellas nuevas matinales tuvieron al pianista Pedro Ferré (...) y al conjunto Latin Combo con Agapito Torrent (saxo tenor), **Francisco Burrull (piano y vibráfono)**, Jaime Villagrasa (contrabajo) y Jorge Coll (batería) (...)”²⁵³. “El lunes, 5 de mayo de 1958, el recordado Don Byas regresaba a Barcelona para actuar en un único concierto en el teatro Comedia, acompañado por el cuarteto de Tete. El reencuentro entre los dos músicos había despertado el lógico interés de los aficionados, entre los cuales Byas seguía gozando de muchas simpatías. Con el aforo lleno dio comienzo el programa con la presentación de un conjunto integrado por Pedro Ferré (piano), Jorge Coll (batería), Juan Pastó (contrabajo), Agapito Torrent (saxo tenor), Domingo Portugués (saxo alto) y **Francisco Burrull (vibráfono)**, todos ellos bien conocidos por el público asiduo a las jam-sessions matinales que, organizadas por el Jubilee Jazz Club, últimamente venía presentando todos los domingos Tete Montoliu en el pequeño teatro Candilejas (...)”²⁵⁴

“Animado por el buen momento que estaba atravesando el jazz en nuestra ciudad, Pedro Portabella, activo miembro del Club 49 y socio del Hot Club de Barcelona, promovió un nuevo sello discográfico al que denominó Saef (Sociedad

²⁵³ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 328

²⁵⁴ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 325

*Anónima de Ediciones Fonográficas). En su debut como productor Portabella tuvo la buena idea de grabar al trío de Tete Montoliu, formado por Gracia y Farrán, con la colaboración de Roda y **Francisco Burrull (al vibráfono)** en tres temas cada uno. El resultado de estas grabaciones, realizadas aquel mes de noviembre de 1958, produjo dos interesantes EP's, ejemplo del jazz moderno que se practicaba entonces en Barcelona. Todavía hoy guardan toda su fresca vitalidad los solos de aquellas jóvenes figuras de nuestro jazz. (...) En cuanto a **Burrull**, pianista y arreglista en aquel tiempo del recién formado conjunto Latin Combo, **era también un buen vibrafonista autodidacta**, influido por el estilo sencillo y a la vez progresista de Milt Jackson, como demuestran sus breves solos en "Someone To Watch Over Me", "Somebody Loves Me" "Delaunay's Dilema". Las sesiones de grabación tuvieron lugar en un pequeño estudio, ya desaparecido, que montó Portabella en la calle Tamarit, casi esquina con la calle Lérida. Por suerte, las imágenes de aquellas históricas sesiones quedaron recogidas por la cámara del prestigioso fotógrafo Leopoldo Pomés"²⁵⁵. "(...) Aunque el instrumento natural de **Burrull** es el piano, **con anterioridad a estas grabaciones ya había tocado el vibráfono profesionalmente en varias ocasiones**; así lo hizo por ejemplo con el sexteto que precisamente actuó en el teatro comedia la misma noche en que Tete tocó con Don Byas, el 5 de mayo de 1958, y lo seguía haciendo ocasionalmente en el conjunto Latin Combo"²⁵⁶.*



Figura 666.-
Francesc Burrull



Figura 667.-
Sesión de grabación de 1958 en la que vemos a Tete Montoliu al piano, Eduardo Gracia al contrabajo y a Francesc Burrull al vibráfono

²⁵⁵ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 329,330 y 332

²⁵⁶ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 340

Por su parte José María García Martínez en su libro “Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España (1919-1996)” comenta lo siguiente sobre Francesc Burrull: “Contaba Burrull ya entonces con un importante bagaje musical. Sus primeros pasos en la profesión corrieron en paralelo los de Tete Montoliu, **tocó el vibráfono en las primeras grabaciones del pianista**, distanciándose allá donde Burrull derivó hacia el arreglo y la composición de corte comercial”²⁵⁷. Por otra parte, en esa misma página José María García Martínez dice lo siguiente: “Lo que distingue a Ricard Roda de muchos de sus contemporáneos es una inversión diríase que visceral al anquilosamiento. (...) gusta de frecuentar la compañía de su viejo amigo Francesc Burrull, con quien se deja ver regularmente por los clubs de Barcelona”.

Cabe destacar las palabras del musicólogo Claudio Cascales al ser preguntado por Francesc Burrull con motivo de la elaboración de esta tesis en septiembre de 2014:

“En cuanto a Francesc Burrull –primero es que en el artículo le falta una “l”-, sé algo más, nació en 1934 y aún está vivo, es un pianista de jazz que se acercó al vibráfono, también de manera esporádica. Como pianista estuvo muy influenciado por el jazz latino, de ahí que pudiera ser su vía acercamiento el vibráfono tras la sombra quizás de Tito Puente, de hecho su primer grupo se llamó *Latín Combo* (creo). Burrull es además compositor y arreglista de mucho prestigio en Barcelona, ha trabajado –que yo sepa- con Serrat o Luis Llach y sí sé que estando yo en Barcelona estudiando le dieron el Premio Nacional de Música de Cataluña, seguramente entre los años 90 y 92.

Burrull sí grabó en 1958 dos discos con cuatro temas cada uno, tocando con dos baquetas también, con el célebre Tete Montoliu, el primero se llamó “Tete Montoliu y su Cuarteto” y el segundo “Tete Montoliu y su Conjunto”.

Estas fueron las formaciones: con cuarteto; Tete Montoliu (piano), Francesc Burrull (vibráfono), Eduardo García (batería) y Ramón Farrán (contrabajo), y con conjunto; Tete Montoliu (piano), Ricard Roda (saxo alto), Francesc Burrull (vibráfono), Eduardo García (batería) y Ramón Farrán (contrabajo)”²⁵⁸.

257 GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. Op. Cit. Pág. 195

258 Entrevista a Claudio Cascales el 20-9-2014

José Manuel Gracia, “Eddy Guerín”



Figura 668.- José Manuel Gracia, más conocido como “Eddy Guerín”, ante el vibráfono



Figura 669.- Cartel anunciador del grupo “Tete Montoliu y su Moderna Jazz Quartet” en el que José Manuel Gracia tocaba el vibráfono (17 de mayo de 1959)

José Manuel Gracia, más conocido como “Eddy Guerín”, fue un pianista que nació en 1935 y que ocasionalmente también tocó el vibráfono. En los siguientes párrafos del libro “Jazz en Barcelona 1920-1965” de Jordi Pujol Baulenas, se comenta lo siguiente de José Manuel Gracia, hablando del año 1959: “A su regreso de Italia, Tete formó un cuarteto con los hermanos Gracia, **José Manuel (vibráfono)** y Eduardo (contrabajo), y Ramón Farrán (batería). Lo denominó Tete Montoliu y su Modern Jazz Quartet, a imagen del célebre cuarteto del maestro John Lewis. Con esta formación realizó diversas actuaciones en las jam-sessions que, desde abril, ya no se celebraban en el Candilejas sino en el Teatro Calderón. Las dos primeras, organizadas por el Jubilee Jazz Club y el equipo del programa semanal de Radio Nacional “Jazz Selección”, tuvieron lugar los días 3 y 16 de mayo. Y el 17 actuaron en la sala de conciertos de las Juventudes Musicales de la Academia de Bellas Artes de Sabadell”²⁵⁹.

Según el mismo autor: “José Manuel Gracia había llegado a Barcelona con su hermano Eduardo en otoño de 1958. Ambos habían estado trabajando en lujosos clubs y hoteles de Bélgica, Holanda y Alemania, tocando en trío con un violinista bajo el nombre de Trío Eddy-Guerín (nombre que surgió de la combinación de Eddy, diminutivo de Eduardo, y Guerín, segundo apellido de su padre). En junio de 1959, José Manuel adoptó el nombre artístico de Eddy Guerín y organizó el conjunto Eddy Guerín y Los Barcel's, con Eduardo, Manuel Bolao, Ramón Farrán y

²⁵⁹ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 337

Ricardo Roda, que fue contratado durante la temporada veraniega para tocar música comercial en el cabaret Jack el Negro de Palma de Mallorca”²⁶⁰.

IV.3.3.- Vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos en la década de los años 40.

VIBRAFONISTAS NACIDOS EN LOS AÑOS 40 (I)			
			
Manuel Gas Cabré (1940)	Antonio Castelló Sanmartín (25-1-1942)	Joan Miró Poblet (1-7-1944)	Ricard Miralles Izquierdo (9-8-1944)

Tabla 27.- Vibrafonistas nacidos en los años 40 (I)

VIBRAFONISTAS NACIDOS EN LOS AÑOS 40 (II)		
		
Eugeni Barrera Albiach “Geni Barry” (14-2-1947)	Javier Benet (14-7-1948)	José Antonio Galicia Hernández, “Gali” (1949-2003)

Tabla 28.- Vibrafonistas nacidos en los años 40 (II)

²⁶⁰ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 341

Manuel Gas Cabré

Figura 670.- Manuel Gas tocando el vibráfono

Manuel Gas²⁶¹ nació en Barcelona en 1940. Fue un director y pianista de jazz que también tocó en ocasiones el vibráfono. Son célebres sus actuaciones junto a músicos como el saxofonista “Mantequilla” y el trompetista Manolo Mercedes.

Solo por citar un ejemplo, Jordi Pujol Baulenas comenta lo siguiente en su obra “Jazz en Barcelona 1920-1965” hablando de los años 60: *“Después de una larga temporada en Madrid con el conjunto de Italo Leone, "Mantequilla" y Manuel Gas, regresaron por breves días a Barcelona, donde el saxofonista debía de grabar un nuevo disco EP con el sello Belter (50.668). En estas grabaciones "Mantequilla" se muestra más aguerrido y agresivo como solista, con claras influencias de los tenores Benny Golson y Barney Wilen. Le acompañaron, de nuevo, Manolo Mercedes a la trompeta y Pedro Ferré al piano, que en esta ocasión compartió el teclado con Manuel Gas, sin duda la novedad destacada del disco. Su participación en esta grabación no se limitó solo a mostrar su talento como pianista en los temas "Moanin'" y "No Problem", con solos muy al estilo de Horace Silver y Bobby Timmons, sino que también tocó el vibráfono en "Full de Ases", un tema en el que "Mantequilla" abandona el saxo tenor, para deleitarnos con sus notables*

²⁶¹ Tras la Muerte de Manolo Gas en 2009, el periódico “El País” publicaba el 18 de octubre de 2009 un artículo de la periodista Rosana Torres titulado “Manolo Gas Cabré, solista de jazz, compositor y director musical”. En este artículo se comentaban cosas como las siguientes: *“El director musical y pianista Manolo Gas Cabré, nacido en 1940 en Barcelona, uno de los solistas de jazz más interesantes del panorama español, falleció ayer en el Hospital Clínico de Barcelona a consecuencia de un derrame cerebral (...)”*. (Véase anexo VII.7)

dotes como violinista, instrumento que tocaba con autoridad y maestría, en un estilo en el que se adivina su reconocida admiración por el maestro Stephane Grappelly. Completaban el conjunto Rafael Lizandra al contrabajo y José Farreras a la batería, que es quien impulsaba la sección rítmica con su *savoir faire* y su entusiasmo habitual. Pocos días después de finalizada la grabación de este disco "Mantequilla" y Gas se unieron otra vez al grupo de Italo Leone para actuar en Grecia durante los meses de mayo y junio”²⁶².



Figura 671.-

Portada del disco de Mantequilla en el que aparece el tema Full de Ases en el que Manuel Gas toca el vibráfono



Figura 672.-

Manolo Gas tocando el piano

José María García Martínez en su libro “Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España (1919-1996)” comenta lo siguiente sobre Manuel Gas: “(...) Manuel Gas tocó en la URSS con su trío, después de Tete Montoliu, el mejor de España (...) con unas ideas y recuerdan a las de Bobby Timmons”²⁶³. Estas palabras en las recoge José María García Martínez del artículo “Bill Coleman en Tarrasa” de José Miguel Boix, publicado en febrero de 1965 en la revista “Aria Jazz”.

Antonio Castelló Sanmartín



Figura 673.- Antonio Castelló Sanmartín

²⁶² PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 433 y 435

²⁶³ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op. Cit.* Pág. 196

Antonio Castelló Sanmartín es un vibrafonista nacido el 25 de enero de 1942 en Valencia. Actualmente, reside en Mislata (Valencia). Destacó por su participación, cuando contaba con 18 o 20 años, en un trío denominado “Angélica y sus Serenaders”, liderado por Ángeles López Artigas²⁶⁴. Esta formación estaba compuesta por Ángeles López (piano y voz), Vicente (batería) y Antonio Castelló Sanmartín (trompeta, acordeón electrónico y vibráfono).



*Figura 674.-
Ángeles López Artigas,
más conocida como “Angélica”*



*Figura 675.-
Vicente, batería de “Angélica y sus Serenaders”*

Este trío, aunque poco habitual, tocaba temas similares a los que solían aparecer en las formaciones del momento en Valencia, es decir, un repertorio que eran temas copiados a partir de la audición de cintas de cassette y la transcripción de solos, reducidos para piano, de diversas orquestas, como por ejemplo la orquesta de Glenn Miller. A este respecto, de la entrevista que se le hizo el pasado 22 de marzo de 2015 con motivo de la elaboración de esta tesis, se desprende el siguiente testimonio:

“Yo no llegué a estudiar vibráfono con nadie. De hecho, tocaba este instrumento no de manera profesional, sino como un complemento más de la música que yo hacía, para armonizar las canciones que estaban de moda, sobretudo, canciones italianas muy melódicas, y también para hacer algunas melodías. No obstante, mis instrumentos principales eran la trompeta y el acordeón, aparte de hacer voces en los tríos de los temas, y el vibráfono era algo totalmente secundario para mí.

Con la trompeta tocaba “La Balada de trompeta”, “El Silencio”, etc. en definitiva, interpretaba temas estándares que eran éxitos del momento. Lo mismo ocurría con la acordeón, con la que tocaba temas como las “Czardas” de Vittorio Monty, “Tico-tico”, “Torna Sorrento”, “O sole Mio”, “Santa Lucía”, etc. Con “Angélica y sus

²⁶⁴ Ángeles López Artigas era compositora, soprano y profesora del Conservatorio de Valencia.

Serenaders” utilizaba un vibráfono pequeño portátil, un “vibraphonette”, que se plegaba en una maleta azul. Los tubos de este vibráfono estaban internos dentro de la maleta por debajo de las láminas”²⁶⁵.

¡CIENTOS DE REGALOS A LOS ASISTENTES!
¡BAILE CON SORPRESAS EN PISTAS ESPECIALES!
CONCURSOS Y PROGRAMAS RÁPIDOS PRESENTADOS
POR CONOCIDOS LOCUTORES DE LAS EMISORAS RADIO
VALENCIA, LA VOZ DE LEVANTE Y RADIO NACIONAL
DE ESPAÑA.

**Orquesta: FESTIVAL JAZZ
y ANGÉLICA y sus SERENADERS**

procedente de las más importantes salas de fiesta de Europa
ALGO NUEVO Y ORIGINAL HOY, SABADO, DIA 12,
A LAS 10'45 NOCHE

I Festival de la Sorpresa

sirviendo de inauguración del local más cómodo y capaz de
Valencia, el

PABELLON de ALUMINIO

de los Festivales de Otoño del Distrito Marítimo, Avenida del
Puerto, núms. 284 y 286

PRECIOS: Caballeros: 25'00 ptas.

Señoras: 10'00 »

NOTA.—Pueden retirarse las localidades antes de las seis de la
tarde, en las oficinas de las emisoras Radio Valencia, La
Voz de Levante y Radio Nacional de España.

EL SERVICIO DE BAR SE PRESTARÁ SIN AUMENTOS

Figura 676.-

*Cartel en el que se anuncia la orquesta
“Ángélica y sus Serenaders”
en la que tocaba el vibráfono Antonio Castelló Sanmartín,
(cartel aparecido en el diario “Levante” el sábado 12 de
noviembre de 1960)*



Figura 677.-

*“Vibraphonette” similar al utilizado
por Antonio Castelló Sanmartín
en el trío “Ángélica y sus Serenaders”*



Figura 678.-

*“Ángélica y sus Serenaders”. En esta foto cedida por Antonio Castelló (a la derecha)
podemos apreciar el vibraphonette que tocaba a la izquierda de la imagen*

²⁶⁵ Entrevista realizada a Antonio Catsello el 22-3-2015

Antonio Castelló Sanmartín prosigue su relato con las siguientes palabras: “Las baquetas que se utilizaban en mi época eran baquetas más blandas y más duras dependiendo del modelo que cogieras y de la música que fueras a interpretar. Las baquetas podían ser de alguno de los grandes vibrafonistas (Lionel Hampton, Gary Burton o Milt Jackson). Cuando las baquetas se deshilachaban, yo las reparaba forrandolas a mi gusto”.



Figura 679.-

Modelos de baquetas “Lionel Hampton” empleadas por Antonio Castelló para tocar el Vibraphonette”

Antonio Castelló comenta: “Cuando dejé de tocar con Angélica, me fui a Alemania con la orquesta “Los Chess”. Recuerdo que en Alemania teníamos que hacer transbordos muy rápidos de unos trenes a otros y yo iba siempre cargadísimo con la maleta y distintos instrumentos; la trompeta (cuya maleta que cojía con la boca), el acordeón y, por supuesto, el vibráfono que lo llevaba a cuestas. En uno de estos transbordos perdí mi vibraphonette. También perdí la trompeta en una gira y tuve que comprarme una para tocar y pagarla con buena parte de lo que gané. En 1963, cuando tenía 21 años, volví de Alemania para hacer el servicio militar y al terminar estuve tocando once años con la orquesta de Vicente Espert tocando en Mallorca, Benidorm, Tarragona y Canarias (en Puerto de la Cruz y Las Palmas) y, más tarde, proseguimos sin Espert en formación de cuarteto con el nombre “Los Goldmen”.



Figura 680.-

“Vicente Espert y su Orquesta”, en la que tocaba Antonio Castelló (a la derecha)



Figura 681.-

Portada de uno de los discos grabados por “Vicente Espert y su Orquesta”, en la que tocaba Antonio Castelló (2º izquierda) tocaba vibráfono, acordeón, trombón y trompeta

“En la siguiente fotografía vemos a Juan Marco (batería de “Los Rockers”) tocando la batería, a Vicente Espert Verdet tocando el clarinete (aunque también

tocaba los saxofones tenor y alto, y la flauta travesera) y a José Ramón Juan Ballester (líder de “Quinteto 32”, que basaba su música en arreglos vocales) tocando el contrabajo”.



Figura 682.-

“Vivente Espert y su Orquesta”, en la que Antonio Castelló tocaba la acordeón (a la derecha de la foto) y un vibráfono “Jomadi” (que podemos ver en el extremo inferior derecho de la imagen).

Sala “Jardines de Granada” de Benidorm. Año 1965

“En 1977 regresé de Mallorca a Valencia y pasé a formar parte de la orquesta “Los Millonarios” dirigida por el cantante de ascendencia belga Juan R. Bolinches, con la que retomé la utilización del vibráfono, aunque ya utilizaba un vibráfono de la marca “Jomadi”, similar al vibráfono Premier, pero fabricado en Euskadi (España). Este vibráfono ya tenía tubos exteriores y suponía un salto de calidad. Con esta orquesta estuve tocando mucho tiempo en la sala “Albión” y hacíamos muchas fiestas y presentaciones de falleras. El inconveniente es que muchas veces dejaban el vibráfono detrás del escenario, para dejarlo libre, y en más de una ocasión me encontraba sillas encima del vibráfono, que aunque tenía funda sufría con aquellas situaciones. La gota que colmó el vaso fue un día que me encontré dos láminas del vibráfono partidas y, desde ese momento, dejé de tocar el vibráfono en la orquesta para siempre. Encima en este momento, además de la trompeta, también estaba tocando el trombón de varas y estos instrumentos eran los que más utilizaba, por eso el vibráfono prácticamente lo regalé. Más tarde, formé un cuarteto para realizar un trabajo más cómodo en hoteles con el guitarra eléctrica venido de Los Millonarios, el batería Juan Marco (de la Orquesta de Vicente Espert y Juan Rafael Bolinches (voz))”.

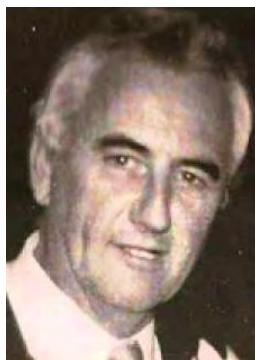


Figura 683.- Juan Rafael Bolinches, cantante de la Orquesta “Los Millonarios”

Joan Miró Poblet



Figura 684.- Joan Miró tocando el vibráfono a finales de los años 60, junto a Pedro Gené

Joan Miró nació el 1 de julio de 1944 en Rocafort de Queralt (Tarragona). A los once meses de edad, se trasladó a Barberá²⁶⁶ (Tarragona), dónde realizará sus estudios hasta completar bachillerato elemental. Con 12 años asistirá a un Campamento de Juventudes en Barberá, organizados por la falange durante la dictadura, con la finalidad de convalidar algunas asignaturas de sus estudios, como por ejemplo gimnasia. En este campamento, que duró unos veinte días, se celebró un concurso de armónica que ganó Joan Miró, quien tocaba excelentemente la armónica a un nivel muy alto²⁶⁷. Posteriormente, se trasladará a Reus (Tarragona), donde estudiará bachillerato superior en los Hermanos de “La Salle”. Paralelamente, estudiará en el Conservatorio del Liceo piano y teoría-solfeo. Al finalizar el bachillerato superior se trasladará desde Reus hasta Barcelona, donde cursará la carrera universitaria de Químicas²⁶⁸ en la Universidad

²⁶⁶ Barberá es la población de origen de toda familia de Joan Miró Poblet.

²⁶⁷ Joan Miró recuerda que por aquel entonces ya tocaba “El Sitio de Zaragoza” de Cristóbal Oudrid con la armónica.

²⁶⁸ Joan Miró no llegó a terminar la carrera de Químicas.

Central. Su nueva residencia le va a permitir formar parte, a principios de la década de los años sesenta, en grupos universitarios como “Sweet group ‘59” o “Raiter’s”, en los que tocaba el piano.

Joan Miró recuerda que por el año 1961 o 1962, cuando tenía diecisiete o dieciocho años estaba tocando el piano con el grupo universitario “Sweet group ‘59”. Este grupo fue contratado durante todo el verano en un restaurante de Lloret de Mar, pero aunque el dueño del restaurante se comprometió a alquilar un piano para Joan, confesó que tardaría quince días en llegar. Entonces, unos chicos que estaban tocando en el pub de al lado del restaurante le dijeron a Joan que podían dejarle una guitarra y le podían explicar los acordes más elementales. Joan con la finalidad de no estar con los brazos cruzados accedió a la oferta y en dos días aprendió a tocar la guitarra y se presentó en público como guitarrista. Desde entonces se desató en él una pasión por la guitarra que a continuado hasta hoy. Un poco más tarde, formará parte de otro grupo más rockero, “Los Atilas”, en el que cambiará el piano por la guitarra y el vibráfono. “Los Atilas” es el claro antecedente desde el que dará el salto a “Lone Star”, grupo que abandonará en 1975.

Para hablar de algunos aspectos de su currículum, Joan Miró nos remite a su página web, www.klavierbcn.es; “A partir de entonces monta varios grupos en base a su guitarra, pero con poca continuidad. Colabora con Eliseo del Toro, cantante de boleros y salsa, y entra con “Cimarrón” durante cuatro años. Siempre como guitarra eléctrica, forma parte del grupo de “Peret” durante un año. A partir de ese momento, retoma el piano y colabora en varios trios con batería y contrabajo, y sobre todo como pianista solo en “piano bar”. Lugares en Barcelona: “Eden Pub”, “La Jijonenca”, “Crisol”, “Seven Crowns”, “Harry’s Bar”, Rte. “La Vaquería”, “L’exemple”, “La taberna del irlandés”...etc. *Y por fin. “Klavier”.*”²⁶⁹

Por otra parte, Joan Miró nos pide que consultemos la página web oficial del grupo Lone Star, www.grupo-lonestar.com, donde al hablar de él se comenta lo siguiente:

²⁶⁹ <http://www.klavierbcn.es/00000097b50f44263.html>, 12-3-2015

“En Febrero de 1964 sus colegas del Liceo, encabezados por Pedro Gené, lo llaman al seno de Lone Star para sustituir a Willy Nab. Tiene 19 años. Durante sus once de militancia, menos uno de mili en que fue sustituido por otro joven, Alex Sánchez, se convertiría en el verdadero motor instrumental del grupo. Aún tendrá que ser sustituido durante otros seis meses, esta vez por Víctor Escudé, por enfermedad. Se incorporaría a mediados de Junio de 1968 para los famosos Festivales de España.

En sus dos vertientes, tanto como guitarrista solista de rythm and blues y rock y vibrafonista de jazz, en la época de mayor esplendor del grupo (1969-73), llegaría a estar considerado como mejor solista nacional, tocando la guitarra de una manera sublime y pudiendo ser perfectamente equiparable a los pesos pesados internacionales. Sus improvisaciones y su pulcritud de interpretación eran de verdadera fantasía, constituyendo un auténtico goce para el personal. A raíz de una gira que realizó Lone Star por Centro Europa, en 1970, se extendió el rumor de que Juan Miró se había convertido en objeto de deseo para algunas de las mejores bandas inglesas del momento. En concreto se dijo que los londinenses Deep Purple pretendieron incorporar a sus filas al guitarrista español. Siempre fue, después de Pedro, el lonestarista más conocido y admirado. En ciertos círculos rockeros a estos dos músicos españoles se les solía comparar con el tándem M.Jagger-K. Richards. Jordi Sierra lo definiría así: "Guitarrista-virtuoso que nunca sonreía porque era así de serio y porque en escena estaba casado con su instrumento, con el que vivía una perenne luna de miel, abrazado a él pecaminosamente y pisando sus cuerdas tan procelosa como libidinosamente. Pero cáptate sus galopadas tremendas, sus riffs, sus "solos", sus cortinas sónicas de fondo y verás lo que era un buen músico de los años pop. Su última gran interpretación tendría lugar en el célebre concierto del Palau: Juan Miró estuvo sencillamente magnífico a la guitarra, especialmente en la segunda parte. Inmerso en su sonido y pendiente tan solo de sí mismo, mostrando además tener en el grupo una conjunción como pocos, Juan estuvo siempre distante, pero su sonido fue siempre limpio y perfecto. Al vibráfono mostró la dificultad técnica del aparato convirtiéndolo en una delicia de sencillez... y eso es lo más difícil en un músico, hacer que lo difícil parezca fácil”²⁷⁰.

²⁷⁰ http://www.grupo-lonestar.com/biografias/bio_miro.htm, 12-3-2015

De la entrevista que le realizamos el día 12 de marzo de 2015, se desprenden algunas ideas interesantes como las siguientes:

Joan Miró se considera ante todo “músico” porque siempre ha sentido la música “muy dentro”. No obstante, es principalmente guitarrista, aunque también toque el piano y, ocasionalmente, el vibráfono. Cabe destacar que su padre le obligó a estudiar piano y, de echo, llegó a ganar un concurso con doce años. Al crear la faceta jazzística de Lone Star sus miembros se dieron cuenta que la guitarra no tenía la fuerza ni el color que un instrumento como el vibráfono. Además, dado que Joan Miró ya había tenido experiencias tocando el vibráfono con “Los Atilas” se dieron las circunstancias perfectas para incluir este instrumento en esta formación paralela al Lone Star “rockero”.

En los años sesenta, admiraba al vibrafonista Lionel Hampton porque tenía mucha agilidad y una técnica bastante impresionante. No obstante, no le gustaba la música que hacía ni su “groove”. Poco después descubrió a un vibrafonista que sí le influyó de manera decisiva. Se trata de Milt Jackson de “Modern Jazz Quartet”. Joan Miró se muestra muy interesado por la música, el estilo y la forma de tocar de Milt Jackson. Transcurrido el tiempo, Joan Miró descubre su otro vibrafonista de referencia, Gary Burton, quien recordemos que destacó en los años 70 por su fusión de jazz y rock, estilo en el que Joan Miró siempre se ha sentido especialmente cómodo. Por lo que se refiere a la técnica utilizada por Joan Miró al vibráfono cabe decir que utilizaba normalmente tres baquetas para acompañar, con acordes, y dos cuando improvisaba en los solos. En ocasiones también utilizaba cuatro baquetas para enriquecer los “voicings”. Es de destacar que utilizaba baquetas de goma, tal y como aparece en los videos del momento.

En 1975 abandona Lone Star y alrededor de 1976 o 1977 vende su vibráfono y no lo vuelve a tocar. El principal motivo que lo llevó a desprenderse de este instrumento fue que era muy aparatoso y poco funcional para la música que estaba tocando en esos momentos. El vibráfono que tenía era un Musser que se lo compró de segunda mano a un músico suizo que vivía en Barcelona y se lo compró porque le gustaba mucho el sonido que tenía respecto al resto de vibráfonos que había escuchado hasta el momento en su ciudad. Para comprender la trayectoria profesional de Joan Miró es imprescindible conocer la trayectoria del grupo de rock “Lone Star”. Por ello, vamos a hacer un

pequeño resumen de la historia de este grupo. En el año 1959, Pedro Gené, músico de Conservatorio, decide irse a Inglaterra donde vivirá la eclosión del Rock and Roll. Tras un año de estancia en aquel país vuelve a España con la idea de formar un grupo de Rock. Por eso, busca entre sus antiguos compañeros de estudio y nace una primera formación compuesta por Rafael de la Vega (bajo eléctrico), Enrique López (batería), Enric Fuster (piano) y Pedro Gené (voz y guitarra). Pedro, muy influenciado por el blues sureño, le pone al grupo el nombre de “Lone Star”²⁷¹. Con esta formación, Pedro Gené y sus “Lone Star”, empiezan a realizar las primeras actuaciones en un momento en el que los “bolos” no existen todavía y lo que hay es el trabajo a diario en salas de fiestas y “boites”.

Una noche, actuando en el “Texas” de la Plaza Real de Barcelona, se les acercó un músico holandés llamado Willy Nab. De repente, este músico se subió al escenario con su guitarra y tocó un par de temas con el grupo. Al instante, Willy Nab se convertiría en el quinto componente de “Lone Star”. La casa discográfica EMI, que entonces se llamaba “la Voz de su Amo”, se interesará por el grupo y les ofrecerá la oportunidad de grabar su primer disco²⁷² en 1962, un EP del que destaca un tema por encima de los demás; “My Babe”²⁷³. A partir de aquí Lone Star grabará una extensa discografía²⁷⁴. De hecho, tras este primer trabajo Lone Star seguirá grabando discos, pero reducirá el número de sus integrantes a cuatro, ya que Enric Fuster abandonará el grupo. Al aparecer el sexto EP de Lone Star, el grupo consigue su primer éxito importante con el tema “La Casa del Sol Naciente”²⁷⁵, que se convertirá en número uno en primer lugar en Venezuela, en segundo lugar en el resto de Sudamérica y, posteriormente, también lo será en España, hecho que hará que Lone Star se encuentren

²⁷¹ Parece ser que el nombre “Lone Star” fue debido, entre otras cosas, a que se puede pronunciar sin grandes esfuerzos, no es necesario decir “Los”, y por otra parte es el nombre indio del muñeco que será la mascota del grupo los primeros años.

²⁷² Desde este primer disco, Lone Star había llegado al siguiente acuerdo con EMI: “Lone Star grabaría versiones, que es lo que quería la compañía, a condición de que el grupo pudiera escoger los temas, hiciera su propia adaptación, letra y arreglos”.

²⁷³ El tema “My Babe”, grabado por Lone Star en 1962, será el primer Rock en inglés grabado en España.

²⁷⁴ La discografía de Lone Star incluye los siguientes trabajos: “Lone Star” (1966), “Vuelve el Rock” (1968), “Lone Star en Jazz” (1968), “Spring 70” (1970), “Es Largo el Camino” (1972), “¡Adelante! Rock en Vivo” (1973), “¡¡Síguenos!!” (1976), “Horizonte” (1977), “Oveja Negra” (1979), “Viejo Lobo” (1982), “Hacia el Futuro” (1996) y “Concierto Teatro Infanta Beatriz” (2010). Además, su abundante discografía también incluye diversas antologías, recopilaciones y reediciones: “El conjunto Lone Star” (1973), “Éxitos de Lone Star” (1977), “Grandes grupos españoles, Vol. 3” (1978), “Así canta Lone Star” (1982), etc.

²⁷⁵ “La casa del Sol naciente” es una canción que versiona el tema del mismo nombre del grupo The Animals.

con The Animals en un céntrico hotel barcelonés. En este disco Joan Miró sustituirá a Willy Nab, que dejará el grupo. En 1965, Lone Star obtiene otro rotundo éxito de ventas con el tema “Comprensión”²⁷⁶.



Figura 685.- Lone Star

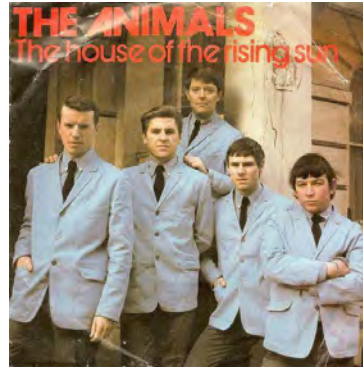


Figura 686.-

Portada del disco "The House of the Rising Sun" de The Animals, versionado en 1964 por Lone Star

A partir de 1966, Lone Star empezó a hacer actuaciones como cuarteto de jazz de manera paralela a su faceta de grupo de rock, tal y como queda recogido en la página web www.lafonoteca.net: “Desde 1966 Lone Star funcionaba a tiempo parcial como un cuarteto de jazz. La versatilidad y calidad de sus componentes hacía que para ellos este cambio brutal de perspectiva fuese algo sencillo y natural. Era frecuente escucharlos en cualquier cava o remoto festival de la especialidad dando un concierto ante unas pocas docenas de personas y al día siguiente liar los bártulos y protagonizar una descarga rockera para miles de jóvenes seguidores. Por tanto, no es extraño que antes de terminar 1968 pusieran en la calle este disco con vocación minoritaria que nos permite descubrir los verdaderos gustos musicales de este gran grupo. En formato jazz, el grupo variaba sus instrumentos habituales: Pedro Gené ejercía de pianista y ocasional cantante, **Joan Miró tocaba el vibráfono**, instrumento del que es un auténtico especialista, Rafael de la Vega, desenchufaba su bajo eléctrico y pasaba al contrabajo y Enrique López o Luis Masdeu se hacían, como siempre, cargo de la batería”²⁷⁷.

²⁷⁶ Este disco propicia que el grupo llegue a un nuevo acuerdo con EMI que consistirá en lo siguiente: “Lone Star grabará su primer álbum compuesto a partes iguales con versiones y con temas propios”. En este momento Alex Sánchez sustituye a Joan Miró y la formación del grupo pasa a ser la siguiente: Pedro Gené, Alex Sánchez, Rafael de la Vega y Enrique López, que serán los que graben el disco “Antología de un Conjunto”, dentro del cuál destacan dos temas; “La leyenda” y “Río sin Fin”.

²⁷⁷ <http://lafonoteca.net/disco/lone-star-en-jazz>, 12-3-2015



Figura 687.-

Cartel en el que podemos apreciar la formación jazzística de Lone Star con Joan Miró tocando el vibráfono

Es precisamente en el año 1966, cuando Joan Miró sustituye, una vez más, a Alex Sánchez en la guitarra. Esta situación provoca lo que hemos mencionado anteriormente; el desdoble de la formación en sus dos facetas, la rockera y la jazzística, en la que Joan Miró tocaba el vibráfono. Hay dos conciertos de Jazz que marcarán un hito en la historia del jazz en España, dado que en ese momento, según algunas fuentes, no había ningún grupo de Jazz estable en el país. El primer concierto será en el “San Carlos Club” de Barcelona y el segundo en el “Teatro Beatriz”²⁷⁸ de Madrid. Ambos conciertos, constarán de un repertorio jazzístico en la primera parte (con piano, contrabajo, batería y vibráfono) y rock en la segunda parte con temas propios y acompañamiento de orquesta, además de la instrumentación del propio Lone Star “rockero”; con bajo eléctrico, guitarra eléctrica y batería.



Figura 688.-

Fotografía de Lone Star en su versión jazzística, en la que Joan Miró tocaba el vibráfono

La Dirección General de Cultura Popular incluye a Lone Star en diversos Festivales de España, repitiendo el mismo formato del concierto del “Teatro Beatriz”. El éxito de esta fórmula, que combinaba en un mismo concierto rock y jazz, propicio que en el año 1968 el grupo grabara el disco “Lone Star en Jazz”²⁷⁹. Por su parte, la página web www.lafonoteca.net opina lo siguiente de este disco: “En este disco de lo más cool,

²⁷⁸ Para este concierto las entradas se agotaron tres tres días antes que se realizase.

²⁷⁹ Los temas que incluye este disco, por orden, son los siguientes: “Peter Gunn theme”, “I believe to my soul”, “El cant dels ocells”, “Sonata N° 15”, “Misty”, “Love is just around the corner” y “Open ears”. Cabe tener en cuenta que cuando surge “Lone Star” en el año 1968, los EP's ya han sido sustituidos por los singles.

la procedencia de los temas resulta muy variopinta. Un tema estándar de Henry Mancini: “Peter Gunn”, procedencia popular como el inmortal “Cant dels ocells” adaptada por el violoncellista catalán Pau Casals, procedencia clásica indudable en la Sonata N° 15 de Mozart o célebres páginas de Broadway como “Misty”. Hoy día este disco constituye una rareza de primer orden que la fonoteca rescata para los seguidores del grupo y para los oyentes a los que gusta bucear en las intimidades de una de las más grandes bandas del rock español de todos los tiempos”²⁸⁰.



Figura 689.-

Portada del disco “Lone Star En Jazz” (1968), en el que Joan Miró toca el vibráfono

Paralelamente a este disco, el grupo sigue con su faceta rockera, alternando en ocasiones conciertos de jazz. Así queda recogido en su página web oficial, www.grupo-lonestar.com²⁸¹. No obstante, pese a que la crítica musical alabó con rotundidad la labor de Lone Star y supieron reconocer su grandísima calidad, el grupo nunca obtuvo un éxito masivo. Según explica Erlantz Bikendi Gonzalez en la página web www.historiasderock.es: “Seguramente esto se debió a su mezcla de estilos e intereses musicales. Es difícil seguir a un grupo del que los fans esperan una repetición de 'Mi calle' o de 'La casa del sol naciente' y encontrarse con 'Lone Star en jazz'. En muchas ocasiones, la gente que iba a sus conciertos con ganas de bailar, todo lo que conseguía eran improvisaciones de veinte minutos de jazz-fusion imposibles de comprender musicalmente sin tener profundos conocimientos. Con todo ello, no es extraño que la estrella siguiera solitaria”.

²⁸⁰ <http://lafonoteca.net/disco/lone-star-en-jazz>, 12-3-2015

²⁸¹ Según la página web www.grupo-lonestar.com, al hablar del año 1968, se comenta lo siguiente: “Ese mismo año el grupo graba un single con la que será su canción más emblemática: “Mi Calle”. (...)” (Véase anexo VII.7) (<http://mtvo-bcn.blogspot.com.es/2010/10/lone-star-adelante-1974.html>, 12-3-2015)



Figura 690.- Mítica imagen de una de las formaciones de Lone Star en la que podemos ver a Joan Miró

En 2010, Lone Star lanzaron al mercado un disco, en edición CD y vinilo, a partir de una grabación en una cinta de magnetófono del concierto que ofrecieron en el Teatro Infanta Beatriz en 1968.

Según declaraciones del crítico musical Jordi Sierra i Fabra a Kepa Productions: *“Lone Star fue un grupo muy formado musicalmente, cosa que demostraba e con su doble vertiente, jazz y rock, un grupo que cantaba en castellano y en inglés y que rompieron las normas y las formas típicas de los grupos del momento”*. Por su parte, el cantante Loquillo, que se crió en el mismo barrio en el que ensayaba Lone Star, asegura a Kepa Productions que *“Lone Star fue el primer grupo de rock que investigó y que se adelantó a su época. (...) Un grupo que estaba a la última de los grupos anglosajones. (...) No tienen el reconocimiento que se merecen debido a que nacieron en España y no en Inglaterra o San Francisco (...)”*.



Figura 691.-

Portada del disco *“Teatro Beatriz, Madrid 1968”* (2010), en el que Joan Miró toca el vibráfono

El 1 de octubre de 2010, en la FNAC de Barcelona, Joan Miró hizo las siguientes declaraciones a Albert Malla recordando el día del concierto que ofrecieron en 1968 en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid: *“Lo que recuerdo de aquel día es que*

estaba Pedro Iturralde, que era el saxofonista de una orquesta que nos acompañó, aunque no sé cómo montaron los arreglos, nos acompañaron en la parte que no era de jazz, haciendo los arreglos musicales que habían en el disco, (...) yo no sabía que se había grabado una cinta, no tenía ni idea”. Por su parte, Pedro Gené en esta misma rueda de prensa afirma que “el único foco de jazz en Barcelona en esa época era el Jamboree (situado en la Plaza Real de Barcelona), y que habían cuatro músicos sueltos, cómo Tete Montoliú, Burrull (que hacía algo de jazz) o Pedro Iturralde, pero no había ningún grupo establecido que hiciera jazz como conjunto”. Por otra parte, Pedro Gené asegura en el reportaje “Lone Star en directo” de Keka Productions, que cuando tocaron el concierto de 1968 en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid utilizaron el mismo equipo de sonido, sin mesa de mezclas, que utilizaban cuando “iban por ahí a hacer bolos, pero como el teatro tenía muy buena acústica sonaba muy bien”. Además, comenta que cuando tocaban jazz hacían un poco de todo porque estaban “introduciendo el jazz en España como grupo. Entonces, hicimos “No problem” (estándar clásico), hicimos “Softly as in a morning sunrise” (jazz cantado), “I believe to my soul” de Ray Charles, “Love is just around the corner” (tema suave con mucho swing) y “The work song” (tema clásico dentro de los estándares de jazz)”. Según Pedro Gené, “lo guapo del concierto fue que la Dirección General de Cultura Popular nos pusiese en los Festivales de España. Hicimos el mismo concierto, clavado, que hicimos en Madrid repetido por todas partes, por toda España”.

El cantante Ramoncín afirma que el sonido de este disco, realmente te traslada a la sala donde se produjo el concierto. En la rueda de prensa de presentación del disco²⁸², que tuvo lugar el día 16 de diciembre de 2010, el periodista musical Jesús Ordovás comentó lo siguiente: “la banda barcelonesa es una de las grandes bandas de España, porque lo mismo tocaron rock, jazz, rythm & blues o soul. De todos los grupos que se formaron en la década de los 60, Lone Star fue el más prolífico y creativo”. Según Pedro Gené, a pesar de que el disco ha sido remasterizado para poder limpiar el audio registrado con las limitaciones técnicas del momento, el disco refleja fielmente “el sonido original de la época. Es un disco autoproducido, y en estos tiempos eso es algo muy destacable. Lone Star fue uno de los grupos pioneros del rock en España, por ello este disco representa un homenaje y captura la esencia de una banda excepcional”.

²⁸² En la presentación del disco estuvieron presentes, entre otros; Pedro Gené (líder del grupo), Jordi Gené (hijo del músico e impulsor del lanzamiento de este álbum), Ramoncín y Teddy Bautista.



Figura 692.- Diversas fotografías de Joan Miró

En 2013, Joan Miró coincidió con Alfredo Domenech²⁸³ en Barberá, mientras Alfredo tocaba con un grupo en las fiestas mayores de esta población. Según nos comentó Joan Miró el 2 de septiembre de 2015, hacía treinta años que no se veían y Alfredo le confesó que Deep Purple se interesó por él en su día y que no lo llamaba para grabar solos de guitarras con otros grupos porque de haberlo hecho todos los grupos sonarían como Lone Star y eso no estaría bien.



Figura 693.- Lone Star a principios de los años 70

Ricard Miralles Izquierdo



Figura 694.- Ricard Miralles tocando el piano

²⁸³ Alfredo Doemench era arreglista de Lone Star en temas como “Mi Calle”.

Ricard Miralles Izquierdo es un pianista, arreglista y compositor que nació el 9 de agosto de 1944 en Barcelona. Recibió una doble formación, clásica y jazzística. Ha compuesto algunos de los temas más emblemáticos de artistas como Joan Manuel Serrat o Alberto Cortez. Estudió con los profesores Joan Gibert-Camins, Joaquín Zamacois y Joan Massià en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Su amistad con Tete Montoliú hace que se adentre dentro del mundo de la música popular y el jazz. Posteriormente, se presentará profesionalmente en dos de los mejores clubs de jazz de España; el Jamboree Jazz Club (Barcelona) y el Whisky Jazz Club (Madrid). Aunque en un principio tocará el vibráfono y la trompeta, muy pronto, concretamente en 1968, se convertirá en el pianista de Joan Manuel Serrat²⁸⁴ y del Jamboree Jazz Club. Desde entonces, Ricard Miralles ha grabado numerosos discos junto a Serrat²⁸⁵.



Figura 695.- Ricard Miralles y Joan Manuel Serrat

Jordi Pujol Baulenas en su libro “Jazz en Barcelona (1920 -1965)” comenta que el batería José Farreras, en 1962, con motivo de la apertura de una nueva cava de jazz, junto a la Plaza Real, llamada Texas, creó un cuarteto de jazz tras ser contratado por Pablo Farré, el dueño de la citada cava, para competir con el Jamboree. En este cuarteto se encontraba su amigo “Pocholo” al saxo tenor y al clarinete, Juan Pastor al contrabajo y Ricard Miralles al piano, quien hizo su debut en este cuarteto con tan sólo dieciocho años.

²⁸⁴ Ricard Miralles recibió el encargo en 1967 de hacer los arreglos para el primer disco de Francesc Pi de la Serra, titulado “*Pi de la Serra*”, quien le presentará a Serrat en 1968.

²⁸⁵ Concretamente ha grabado los siguientes: “Per Sant Joan” (1968), “Com ho fa el vent” (1968), “La paloma” (1969), “Tiempo de lluvia” (1969), “Dedicado a Antonio Machado, poeta” (1969), “Serrat/4” (1970), “Mi niñez” (1970), “Para vivir” (1974), “Edurne” (1974), “Para piel de manzana” (1975), “Res no és mesquí” (1977), “Tal com raja” (1980), “En tránsito” (1981), “Cada loco con su tema” (1983), “Fa vint anys que tinc vint anys” (1984), “Serrat en directo”, doble LP (1984), “El sur también existe” (1985), “Sinceramente teu”(1986), “Bienaventurados” (1987), “Versos en la boca” (2002), “Serrat sinfónico” (2003), “Mô” (2006), “Dos pájaros de un tiro” (2007) e “Hijo de la luz y de la sombra” (2010).

Jordi Pujol también recoge la opinión que tenía José Farreras respecto a Ricard Miralles con las siguientes palabras: *“la mayor dificultad está en los músicos porque cada vez hay menos que sepan tocar jazz. Esto es muy difícil y no tienen ganas de esforzarse en aprender. Sólo los jóvenes que quieren darse a conocer, como mi pianista Ricardo Miralles, que tiene unas ideas colosales para poder llegar a ser uno de los mejores músicos dentro de diez años, tienen espíritu de superación. (...)”*²⁸⁶.



Figura 696.- Ricard Miralles (a la derecha) junto a "Pocholo" y Manuel Elías en el club Texas

Por su parte, José María García Martínez en su obra *“Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España. 1919-1996”*, dice lo siguiente: *“aunque Montoliú los eclipsó a todos, había otros pianistas dignos de recordarse entre cuantos circulaban por Jamboree: Ricard Miralles, el hoy director musical de Serrat, **que empezó tocando el vibráfono** y la trompeta en Jamboree puesto que Pere Ferré, haciendo valer sus años de profesión, no le permitía a nadie que se sentara al piano. Tuvo que esperar hasta el año 1968 para hacer valer su derecho al puesto de pianista de la casa”*²⁸⁷.

De la entrevista que se hizo a Ricard Miralles el pasado 12 de setiembre de 2015 se extrae el siguiente testimonio:

“Yo empecé estudiando piano y trompeta en el conservatorio, ya que mi padre era trompetista y quiso que siguiera sus pasos. Dado que tenía una gran amistad con el

²⁸⁶ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 420

²⁸⁷ GARCIA MARTINEZ, Jose M^º. 1996. *Op. Cit.* Pág. 163

maestro Tete Montoliu, éste en algunas ocasiones me dejó tocar con él en el club de jazz “Jamboree”, pero como no se podía utilizar dos pianos, empecé a tocar el vibráfono. Por eso, me compré un vibráfono de segunda mano que no era de una grandísima calidad pero que me servía para poder tocar con Tete Montoliu. Le compré el vibráfono a José Martí, quien ya lo había tocado antes en una orquesta de baile muy famosa de Cataluña. En estos momentos en los que el jazz en España empezaba a despegar, comencé a tener cierto nombre tocando el vibráfono y, en ocasiones, la trompeta. El vibráfono lo toque durante unos cinco años en la década de los años 60.

En el estudio del vibráfono fui totalmente autodidacta, aunque sí que había escuchado mucho a Milt Jackson de los “Modern Jazz Quartet”. No obstante, cuando salieron grandes vibrafonistas, como Gary Burton, yo ya hacía tiempo que no tocaba el vibráfono. “Modern Jazz Quartet” fue el grupo con el que yo me aficioné al jazz, al igual que les ocurrió a Eddy Guerin, Manuel Gas o Francesc Burrull. Nos quedamos tan fascinados de la sonoridad de este grupo que quisimos imitarla tocando el vibráfono. En aquel entonces pensábamos que el vibráfono era una prolongación del piano, pero al tiempo me di cuenta de que ésto no es así, ya que el vibráfono, actualmente, tiene una técnica propia que le da una sonoridad particular, y es un instrumento muy diferente al piano.

En 1968 o 1969 ya empecé a ir con Serrat y el vibráfono lo tenía totalmente aparcado. En el club Texas no tocaba el vibráfono, sólo tocaba el piano junto a José Farreras a la batería, “Pocholo” al saxo tenor y al clarinete y Juan Pastor al contrabajo. El vibráfono comencé a tocarlo posteriormente en el club Jamboree y en algunos festivales de jazz, aunque sí que es verdad que con 15 o 16 años ya iba a las fiestas mayores, que me llevaba mi Madre, y allí tocaba ya el vibráfono.

Siempre he tocado con dos baquetas ya que la técnica de cuatro requiere mucho estudio y no estaba entre mis prioridades en ese momento (años 60). Aunque no recuerdo qué marca era el vibráfono que tocaba sí recuerdo que el vibráfono que todos queríamos comprar era el vibráfono “Premier”.

Actualmente, considero que el jazz sí que se ha consolidado en España porque hay muchos músicos jóvenes tocando muy bien y han estudiado con gente que ha venido a dar clases a nuestro país. A este respecto, recuerdo que nosotros para escuchar un

disco de jazz lo teníamos que pedir a Andorra para que nos lo trajeran; discos como los de Miles Davis o John Coltraine que puedes encontrar en cualquier sitio o en internet.

Recuerdo que en la calle Caspe de Barcelona tenía una tienda de fotografía Ramón Dimas y cuando te hacía falta algún disco se lo podías pedir a él y te lo conseguía. Por eso, esta situación provocaba que cuando te llegaba un nuevo disco lo cogías con muchísima ilusión.

La llegada del vibráfono a España me imagino que sería con la visita a nuestro país de alguna orquesta sinfónica, dado que el repertorio ya incluía desde hacía tiempo al vibráfono como un instrumento de percusión más. Aunque desconozco quién puede ser pionero en el vibráfono jazzístico en España, me viene a la cabeza el nombre de Pedro Estevan como un vibrafonista de los primeros”²⁸⁸.

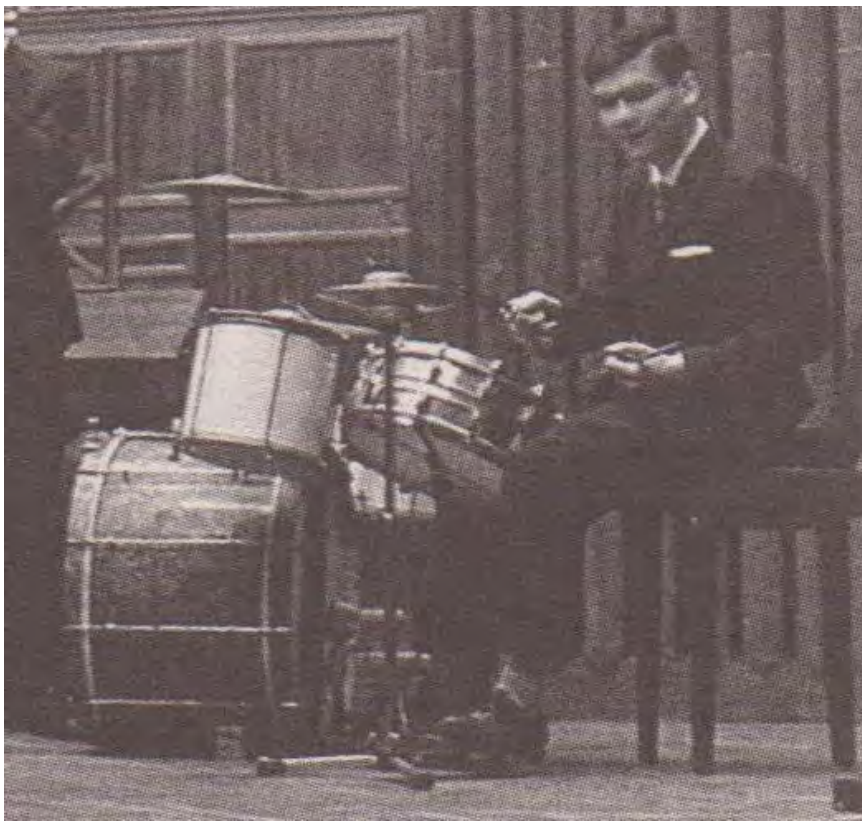


Figura 697.-

Ricard Miralles tocando la batería, cosa excepcional, en una actuación junto a Antonio Amargós, Manuel Elías y Manuel Esteban

²⁸⁸ Entrevista realizada a Ricard Miralles el 12-9-2015

Eugeni Barrera Albiach (“Geni Barry”)



Figura 698.- Eugeni Barrera Albiach (“Geni Barry”)

Eugeni Barrera Albiach, más conocido como “Geni Barry” nació en Barcelona el 14 de febrero de 1947, lugar donde sigue residiendo en la actualidad. De Geni Barry se han dicho cosas como: “*Geni Barry es un genial vibrafonista catalán, jazzman con todas las de la ley y showman empedernido, acompañante de Tete Montoliu y conocedor en profundidad del lenguaje be-bop*”. Según la página web www.genibarry.com: “*Geni Barry es el mejor vibrafonista de España y se encuentra entre los mejores intérpretes de este instrumento en Europa*”²⁸⁹. De lo que no cabe ningún género de duda es que Geni Barry es uno de los mejores vibrafonistas que hay actualmente en España.

Desde muy temprano se familiariza con el jazz, ya que crece respirando swing, be-bop y hard-bop, y actuando con todo tipo de formaciones, junto a los músicos más representativos del jazz internacional, como por ejemplo Tete Montoliu, Albert Bover, Bob Sand, Luigi Trusardi, George Arvanitas, entre otros. Aunque su educación es en gran parte autodidacta, desde el principio se va a ver rodeado de muchos músicos dedicados al jazz que serán verdaderos profesores para él. Estudiará solfeo, armonía y percusión, especializándose en vibráfono. Posteriormente, recibirá clases de vibráfono del profesor de percusión francés Claude Guillot.

Aprenderá distintas formas de armonización y lenguaje jazzístico especialmente de sus maestros, y amigos personales, más influyentes; el pianista Tete Montoliu y el

²⁸⁹ <http://genibarry.com/curriculum-geni-barry.pdf>, 10-7-2015

vibrafonista Bobby Hutcherson, aunque Geni Barry opina que está constantemente aprendiendo con los buenos músicos que le acompañan. Geni Barry se ha visto especialmente influido por el “Be-bop”, fruto de su relación con Tete Montoliu, con quien realizó varias giras.



Figura 699.-

Geni Barry con el vibrafonista Bobby Hutcherson



Figura 700.-

Eugeni Barrera Albiach (“Geni Barry”) con Tete Montoliu en un ambiente informal



Figura 701.-

Eugeni Barrera Albiach (“Geni Barry”, vibrafono) y Tete Montoliu (piano) en una actuación

Geni Barry ha realizado innumerables actuaciones, como por ejemplo en los siguientes lugares: Palau de la Música, Barcelona; Jazz Cava, Terrassa; Auditori Nacional, Mallorca; Auditori, Vilafranca del Penedés; Auditori, Cervera; Auditori Caixa, Sabadell; Auditori Caja de Madrid, Barcelona; Auditori, Barcelona; TVE 1 Madrid Jazz en España Geni Barry quartet (75 minutos); Sala Clamores, Madrid; Galileo Galilei, Madrid; Bogui Jazz, Madrid; Cova del Drac, Barcelona; Club Good Bait, Santander; Jazz Cava Huchette, Paris (6 días); Club Altxerri Jazz, Donosti; Café España, Valladolid; Angel Blau, Andorra; Sunset Jazz, Girona; Campus Viriato, Universidad de Zamora; La Bilbaína Jazz Club, Bilbao; Distrito Jazz, Bilbao; Palacio de Congresos, Jaca; Teatre Grec, Barcelona; Jamboree, Barcelona; BeL·Luna, Barcelona. Casino de Castellón Universijazz, Castellón; Club Milano Barcelona.



Figura 702.-

*Geni Barry en una actuación
en el Club Jamboree de Barcelona*



Figura 703.- "Geni Barry Jazz Quartet"

Por otra parte, su presencia en numerosos festivales ha sido una continua constante, como por ejemplo: Festival Internacional de Jazz de Barcelona; Festival Internacional de Jazz de Terrassa; Festival Internacional de Jazz de Albacete; Festival Internacional de Jazz de Reus (Tarragona); Festival de Jazz de Arenys de Mar (Barcelona); Festival Jazz Memorial Tete en Barcelona; Festival de Jazz “Homenaje Tete Montoliu” de Andorra; 10º Festival Internacional Big Bands Pertuis en Aix en Provence (Francia); 22º Festival Internacional Jazz de Calvi en Córcega (Francia); Festival Jazz en Figueres (Girona); Festival Jazz en Teruel; Festival Jazzamora en Zamora; Festival les Vinyes en Subirats (Barcelona); Festival Mas i Mas en Barcelona; Festival Jazz Vall D’Uxò en Castellón; Festival Jazz en Belorado (Burgos); Festival Jazz en Aranda de Duero (Burgos); Festival Jazz en Sitges (Barcelona); Festival Jazz en Orihuela (Alicante); Festival de Jazz Internacional Le Havre (París, Francia).

Es especialista en conducir jams y diversas master-class.



Figura 704.- Geni Barry (vibráfono) en una actuación junto al contrabajista Luigi Trussardi

Geni Barry tiene una amplia discografía. Algunos de sus discos son los siguientes:

- “Snake with surprise”. Sobre este disco se comentan cosas como las siguientes en la página web www.genibarry.com: *“es un disco lleno de vitalidad y buen swing que cuenta con todos los elementos de un disco de Jazz. La solidez y buen hacer de Geni Barry quien se ha encargado de la dirección musical, refuerza el carisma de Daniel Cros, que nos descubre una nueva faceta como crooner para brindar juntos una exquisita sesión de Jazz”*.



Figura 705.-

Portada del disco “Snake with Surprise”, grabado por Geni Barry (vibráfono) y Daniel Cros

- “Giant Steep” (1999). Este trabajo fue grabado por Geni Barry Quinteto y Ángel Pereira, y editado por el Taller de Músics de Barcelona.



Figura 706.- Portada del disco “Giant Steep” (1999), grabado por Geni Barry Quinteto y Ángel Pereira

- “Yes Or No” (2007). Disco grabado por Geni Barry Quinteto y Ángel Pereira, y editado por Blue Moon Inner Jazz (división internacional de Fresh Sound)

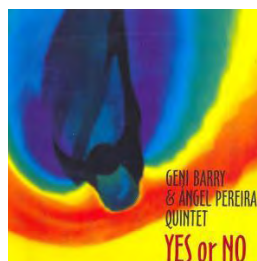


Figura 707.- Portada del disco “Yes or No” (2007), grabado por Geni Barry Quinteto y Ángel Pereira

- “I Want to Talk About You” (2007). Disco grabado en directo el 12 de mayo de 2007 en el Jazz Cava Terrassa, en el que Geni Barry (vibráfono) aparece en formación de trío junto a Albert Bover (piano) y Horacio Fumero (contrabajo).



Figura 708.-

Portada del disco “I Want to Talk About You” (2007), grabado por Geni Barry (vibráfono), Albert Bover (piano) y Horacio Fumero (contrabajo)

- “I want to talk about you”²⁹⁰ (2010). Este disco fue grabado por Geni Barry (vibráfono) en formación de trío con Albert Bover (piano) y Horacio Fumero (contrabajo).

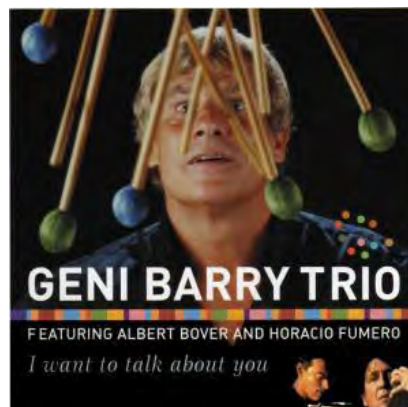


Figura 709.- Portada del disco “I want to talk about you” (2010), grabado por Albert Bover (piano), Horacio Fumero (contrabajo) y Geni Barry (vibráfono)

- “A Touch of Jazz”, con la participación de José Garber, Xavier Garriga y Geni Barry (vibráfono).

²⁹⁰ En la página web www.genibarry.com se comenta lo siguiente sobre este disco: “Grabado en directo con 9 pistas. 2 micrófonos para el piano, 2 por el vibráfono, 2 micrófonos para la marimba y 1 micrófono y línea para el contrabajo, más 1 micrófono ambiente para el efecto panorámico. Como curiosidad el vibráfono y la marimba estaban juntos y los efectos de pasar de un instrumento a otro son inmediatos. Jazz Cava Terrassa. Editado por Fresh Sound (Swing Alley, división internacional) a nombre Geni Barry Trío”.



Figura 710.- Portada del disco “A Touch of Jazz”, en el Geni Barry toca el vibráfono

- “Jazz en TV3, Geni Barry Quartet” (2013). Disco que recoge el dúo formado por Geni Barry (vibráfono) y Albert Bover (piano). Filmado y grabado en Jamboree (Barcelona) a finales de 2011, fruto de estrecha colaboración por diversos escenarios, nos ofrecen obras de Mompou, Monk, Shorter y Montoliu. Por otra parte, el disco también tiene grabaciones de “Geni Barry Quartet”, formado por Geni Barry (vibráfono y marimba), Joan Moné (piano), Jordi Gaspar (contrabajo) y David Gómez (batería), tocando temas propios grabados en estudio “Nómada” en verano de 2012 y transmitidos de forma regular en TV3 y TV33.



Figura 711.-

Disco “Jazz en TV3, Geni Barry Quartet” (2013)
que recoge diversas grabaciones de Geni Barry (vibráfono)

- “TVE 1”. DVD grabado en Madrid por “Geni Barry Quartet”, integrado por Geni Barry (vibráfono), Germán Kucich (piano), Pedro Martín (contrabajo) y Carlos Gonzáles (batería). El DVD recoge diversas actuaciones del grupo durante seis días en la sala “Galileo Galilei” a finales de 1999, y fue presentado por TVE en el año 2000.



Figura 712.- Portada e información del DVD grabado en Madrid por “Geni Barry Quartet” (1999)



Figura 713.- Geni Barry tocando en la sala Galileo Galilei de Madrid en 1999

De la entrevista que se le hizo el pasado 23 de septiembre de 2015 se desprende el siguiente testimonio:

“Empecé a aficionarme al jazz a través de mi familia; cuando tenía doce o trece años ya escuchaba jazz en mi casa porque solíamos escucharlo en un tocadiscos con discos “78” y “La Voz de América” en onda corta por la radio. Este contexto me servía, como mínimo, para discriminar qué era jazz y qué no lo era. En mis primeros pasos musicales fui autodidacta, de manera que solo tenía unas nociones básicas que compañeros me iban explicando, hasta que, con 29 años, fui a clases particulares un año y medio con un profesor muy importante llamado Luís Pardallans, con quien estudié solfeo, pero a un ritmo muy rápido, ya que en cuatro meses estudié lo que correspondía a dos años. Luís Pardallans era pianista y director de una famosa orquesta de Girona llamada “Orquesta Maravella”. Una vez asentado el solfeo, empecé a estudiar, también con Pardallans, armonía funcional, giros armónicos, transcripciones...”

Posteriormente, también estudié armonización y arreglos de combos a través del “Trinity College London”, en el que obtuve el Diploma de Licenciatura con distinción de Honor, sacando la nota más alta en España dentro de mi especialidad (una puntuación de 93 sobre 100). Aunque, sobretodo, he ido aprendiendo distintas

formas de armonización y lenguaje jazzístico de los músicos con los que he ido tocando, especialmente del pianista Tete Montoliu y del vibrafonista Bobby Hutcherson.

A los dieciséis años me compré un vibráfono pequeño “Galanty”, y poco a poco me fui comprando vibráfonos cada vez más grandes. Aquel primer vibráfono de origen italiano tenía los tubos de resonancia retorcidos y metidos en el interior de la maleta en la que iba el instrumento, y estaban afinados a un cuarto de onda en vez de a media onda. La primera vez que vi un vibráfono fue a un músico que lo tocaba eventualmente llamado Francesc Burrull. Un poco más tarde, también vi a Lionel Hampton cuando vino a España.

En cuanto a mi predilección por tocar con cuatro mazos o con dos depende del momento. Para hacer solos prefiero tocar con dos y para tocar armonías con cuatro. No obstante, soy anti “técnica Burton”, porque Gary Burton toca unos voicings muy abiertos que le dan una sonoridad muy “acampanada” que no me gusta. Yo, sin embargo, hago unas armonías muy similares a las del pianista Herbie Hancock, es decir, voicings modernos con muchas inversiones y un nivel superior avanzado. Por ejemplo, nunca utilizo la nota tónica como fundamental del acorde al hacer armonías y, por otra parte, me gusta mucho utilizar las tensiones de los acordes, incluso a veces sólo utilizo las tensiones del acorde, sin notas guía, mientras el contrabajo está tocando la tónica o la dominante y, de ese modo, queda una sonoridad desconocida que me obliga a resolver, de vez en cuando, en un acorde con sus notas reales. En definitiva, me gusta mucho la armonía muy cerrada.

Para tocar solos, sin embargo, prefiero tocar con dos mazos solamente porque Bobby Hutcherson me comentó en una ocasión que es absurdo llevar una mochila tan pesada como son los cuatro mazos cuando quieres correr mucho. Es decir, cuando vas hacer un solo en el que simplemente hay notas seguidas, no vale la pena tener el peso de dos mazos que no utilizas en las manos. La técnica que utilizo para coger los cuatro mazos es la técnica “francesa” o tradicional, que es un poco cruzada, aunque no demasiado.

Me encanta utilizar el motor en el vibráfono, de hecho lo utilizo constantemente y lo ajusto a la velocidad rítmica del tema que vaya a tocar. En este sentido, en el caso de que no corresponda exactamente la velocidad del tema con la velocidad de vibración

del motor, lo que hago es ajustarlo a la mitad o el doble. Lo que nunca hago es modificar la velocidad del motor una vez comenzada una pieza, solo lo ajusto al principio.

Reconozco que, en ocasiones, abuso del pedal, pero soy consciente de ello. El motivo es que el vibráfono tiene una personalidad propia debido a su “vibrato” y si no pulsamos el pedal esta característica no sobresale porque la nota queda frenada. No me gustan los pedales de barra que van de lado a lado, como los que llevan algunos vibráfonos Bergerault. Me gustan los pedales cortos, de unos 30 centímetros, y que no sean basculantes, porque me gusta utilizar el pedal con los dos pies, de manera que cuando estoy tocando en la parte grave del instrumento utilizo el pie derecho para pulsar el pedal, y cuando estoy tocando en los agudos, en la parte derecha del instrumento, utilizo el pie izquierdo. Esta cuestión técnica la utiliza Bobby Hutcherson, junto con otros ejercicios de pre-calentamiento con los mazos. Me gusta utilizar el pedal de una forma muy rítmica.

He utilizado muchas marcas y modelos diferentes de mazos, entre ellas “Deagan” y “Musser”. Lo que sí que me gusta utilizar son mazos largos y de unos nueve milímetros de diámetro, que sean blandas o medio blandas, por eso los mazos duros o muy duros nunca las utilizo. Esta circunstancia hace que juego mucho con articulación de la muñeca, y no con el brazo, arqueando mucho el mazo de manera que el impacto sea bastante fuerte. En definitiva, utilizo mazos blandos pero percuto con mucha fuerza porque tengo unas muñecas poderosas.

Cuando me dio clase el vibrafonista francés Claude Gillot me enseñó a fabricar mazos. Desde entonces me suelo hacer yo mismo los mazos a medida; voy a comprar junco americano y les añado diferentes bolas de goma con diferentes niveles de dureza y bobinado con hilo acrílico de diferentes colores según las durezas.

No me gustan los instrumentos electrónicos que imitan al vibráfono, como por ejemplo el mallet-kat, porque estoy acostumbrado a tocar con pianistas que les gusta el sonido del piano natural, a poder ser de cola, y al sonido del contrabajo más que del bajo eléctrico. Por eso, estoy en contra de los vibráfonos que no tienen tubos de resonancia. No me gusta el sonido que se obtiene con el sistema MIDI K&K de Mike

Manieri, y no veo ninguna gracia en imitar a una gaita con los mazos, con respeto a gaitas y gaiteros.

El vibráfono nació con la electricidad, pero el motor le proporciona un “vibrato” que le da una personalidad propia y un sonido característico muy bonito, y no me gusta que se trate de digitalizarlo. Lo mismo ocurre con la sonoridad de un órgano Hammond, que es la seña de identidad de este instrumento, a través del “Leslie” (aparato de altavoces rotativos que produce un vibrato). Aunque prácticamente suenan igual un vibráfono Musser y uno Yamaha, prefiero el sonido del vibráfono Musser.

Un hecho muy importante en mi vida fue una gira que hice por toda Europa, y duró más de treinta días, acompañando al vibrafonista Bobby Hutcherson y al pianista Tete Montoliu. Durante este viaje, Bobby Hutcherson fue en mi profesor de vibráfono. Me enseñó las técnicas del pedal, las técnicas para percutir en el vibráfono, ejercicios de precalentamiento, características de su lenguaje estilístico, sus trucos, etc. Por eso, tengo un lenguaje musical muy parecido al de Hutcherson, del que tengo toda su discografía.

De lo aprendido en todas mis experiencias con numerosos músicos de jazz, escribí un libro llamado “Manual Práctico de Jazz” que fue publicado por la editorial “Mitre”. En este libro hablo de terminología y técnica jazzística. Además, también he escrito diversos artículos sobre jazz y opinión en la “Revista de jazz”, en “Guitarra Actual”, en “Megadrums”, en “Ruta del Jazz”, en “Asociación de Músicos de Jazz”, etc.

De pequeño me gustaba mucho Lionel Hampton, aunque en la actualidad ya no me interesa tanto porque, aunque es un gran músico, no tiene un lenguaje armónico muy desarrollado. Entre los vibrafonistas que más me gustan, actualmente y desde hace años, están Milt Jackson y Bobby Hutcherson. De hecho, el referente de Bobby Hutcherson es Milt Jackson, pero con un lenguaje más moderno. Yo considero que la música que tocan estos dos vibrafonistas es be-bop, pese a que la mayor parte de los músicos digan que Bobby Hutcherson toca hard-bop.

Aunque el lenguaje jazzístico que más me gusta es el be-bop, también toco hard-bop, Jazz Latín y Funky con arreglos propios. De los vibrafonistas actuales, me interesa mucho Steve Nelson, que es un poco más avanzado que Bobby Hutcherson, siguiendo su trayectoria.

En cuanto a mis proyectos, he hecho dúos con Albert Bover (piano) y tríos con Albert Bover y Horacio Fumero (contrabajo de Tete Montoliu). También he tocado en cuartetos con guitarra o piano, contrabajo y batería, quintetos (latín jazz) piano, contrabajo, batería y percusión latina, quinteto de jazz con piano o guitarra, contrabajo, batería y saxo o trompeta, etc. Pero lo que suelo hacer es tocar, casi siempre, con los mismos músicos pero con distintas formaciones porque no me gusta encasillarme en un proyecto único. Por eso, tengo unos seis pianistas, diez bajistas y varios baterías con los que hago diferentes formaciones. Últimamente estoy tocando mucho con un baterista llamado Aldo Cabiglia (acompañante de Tete Montoliu y actual profesor del ESMUC). También me gusta hacer conciertos homenajes dedicados a músicos que me gustan mucho como, por ejemplo, Thelениus Monk, Wayne Shorter, A.C. Jobim, Henry Mancini, etc.

He tocado con los músicos más representativos de la escena de jazz nacional e internacional. Por ejemplo:

- *Pianistas: Tete Montoliu, Georges Arvanitas, Albert Bover, Germán Kucich.*
- *Vibrafonistas: Bobby Hutcherson, Claude Gillot.*
- *Bajistas: Luigi Trussardi, Horacio Fumero, Miguel Ángel Chastang, Giulia Valle, Tom Waburton, Mario Rossy, Martín Leiton.*
- *Bateristas: Peer Viboris, Aldo Cabiglia, Jo Krause, David Xirgu, Julian Vaugan.*
- *Percusionistas: Ricardo Hochberger, Nan Mercader, Dani Forcada, Enildo Rasua.*
- *Guitarristas: Albert Cubero, Dave Michel, Manolo Bolau, Javier Juanco, Jordi Bonell.*
- *Organistas: Benjamín León, Lluís Coloma, Phil Wikilson.*
- *Trompetistas: Raynald Colom, Josep M^a Farrás, Mathew Simon, Juan de Diego, David Pastor.*

- *Saxofonistas: Ricard Roda, Bob Sands, Alfons Carrascosa, Bobby Stern, Juan Chamorro, Dave Pibus, Victor de Diego.*
- *Armónica cromática: Matthias Broede*
- *Big Band de Terrassa: Especial Terry Gibbs (Geni Barry, vibráfono)”*



Figura 714.-

Geni Barry (vibráfono) actuando con la Big band de Terrassa

El mes pasado, el 25 de agosto de 2015, estuve tocando en Jamboree cerrando el Festival de Jazz “Más y Más”. En esta ocasión hice exclusivamente la música jazzística de Henry Mancini que es poco conocida y, por eso, tuve muy buenas críticas en el periódico “La Vanguardia”, que me dedicó media página del centro.

Pienso que el jazz en España aún le queda terreno que ganar y está bien considerado. No obstante, hay varias ciudades españolas donde gusta mucho el jazz, como por ejemplo Bilbao, Valencia, Madrid o, indiscutiblemente, Barcelona. Lo que me molesta es que últimamente están ofertando en muchos festivales música jazz de muy baja calidad o muy comercial, posiblemente para llegar a más público.

Yo creo que el vibráfono llegó en primer lugar a los conservatorios de música, pero se utilizaba como un instrumento de efectos y no como un instrumento solista.

Actualmente hay muchos vibrafonistas que proceden de los estudios clásicos de percusión y que tocan muy bien, pero en mi opinión les falta lenguaje jazzístico.

En estos momentos soy profesor de vibráfono, armonía y combo en la Escuela Superior de Música “Jam Session” de Barcelona, a la que le han concedido el Grado Superior de Música. Mi tarea en esta escuela es preparar a los alumnos para que se puedan examinar en “Trinity College London”, que es el equivalente en Europa de la Berklee de Estados Unidos, para la licenciatura y diplomatura musical”²⁹¹.

²⁹¹ Entrevista realizada a Geni Barry el 23 de septiembre de 2015

Javier Benet Martínez

Javier Benet Martínez nació el 14 de julio de 1948 en L’Olleria (Valencia). Actualmente reside en Majadahonda (Madrid). Fue Premio al Mejor Intérprete del Festival de Jazz de Madrid como vibrafonista en 1984. Dirige diferentes grupos musicales y de percusión. Ha sido profesor de percusión del Real Conservatorio de Madrid y ha colaborado asiduamente con la Joven Orquesta Nacional de España y con la Orquesta de Estudiantes de la CAM, entre otras. Además, ha sido timbalero solista de la Orquesta de la RTVE.

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Valencia con los profesores Daniel de Nueda en piano y Roberto Campos en percusión. Posteriormente, se trasladará a Madrid para concluir la carrera de percusión en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con el profesor José María Martín Porrás, obteniendo las máximas calificaciones. También obtendrá titulación de piano, instrumento que estudiará con el profesor Fernando Puchol, y realizará estudios de armonía, contrapunto y dirección de banda.

Por lo que se refiere a su intensa labor docente, ha sido profesor de percusión del Conservatorio Superior de Música de Madrid²⁹², profesor invitado de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) y codirector de los Encuentros Internacionales de Percusión que se desarrollan anualmente, desde hace seis veranos, en Xixona (Alicante), junto con Joan García Iborra. Ha sido profesor de timbales en la Academia de Percusión OKHO. En la actualidad está jubilado y su actividad profesional se reduce a la dirección de la Asociación Musical “Maestro Guerrero”²⁹³ de Villacañas (Toledo). En esta faceta cabe destacar sus estudios realizados con José Rafael Pascual Vilaplana.

Javier Benet ha destacado por su labor interpretativa que ha abarcado desde la música antigua (Grupo “Pro-Música Antigua” de Madrid, dirigido por Miguel Ángel Tallante) hasta la música contemporánea (diversas actuaciones y grabaciones de autores actuales), pasando por el jazz (recordemos, de nuevo, que obtuvo el Primer Premio al

²⁹² Javier Benet, en el conservatorio, era profesor especialista en instrumentos de láminas.

²⁹³ En su primer concierto como director de esta agrupación, Javier Benet presentó un programa que se abrió con “El Abanico” de Javaloyes, y que incluyó obras de Ruperto Chapí, Barbieri, Sontullo, James Barnes y Lloyd Webber. Para cerrar el concierto eligió las danzas sinfónicas de “West Side Story” de Leonard Bernstein.

Mejor Solista en el Festival de jazz de Madrid en 1984). Ha formado parte de formaciones como Conjunto Instrumental de Madrid, Grupo “Koan”, “Modus Novus”, etc. Por otra parte, ha actuado como solista con la Orquesta Sinfónica de Valencia, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y Orquesta Sinfónica de Extremadura, entre otras. Además, fue miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE, donde ha sido solista de percusión desde 1979 hasta 1992 y timbalero solista desde entonces hasta el 2007.

Ciñéndonos a su faceta como vibrafonista, Javier Benet ha destacado por formar parte de numerosas formaciones, entre ellas podemos mencionar las siguientes a modo de ejemplo:

“Aya Quintet”²⁹⁴, grupo cuyo líder era el guitarrista japonés Tatsuo Aoki. Esta formación ganó el premio al mejor grupo en las “IV Jornadas de Jazz de Madrid” en 1984. Además, es en la actuación que realizaron en este Festival donde Javier Benet obtuvo el “Premio al Mejor Intérprete”, y recuerda que utilizó un vibráfono de la marca Musser y una marimba, aunque exclusivamente para tocar un tema de carácter latino.



Figura 715.-

Tatsuo Aoki, guitarrista y líder del “Aya Quintet”, grupo en el que Javier Benet tocaba el vibráfono.

Con “Aya Quintet” Javier Benet grabó un disco con el vibráfono, cuya portada y contraportada son las siguientes:

²⁹⁴ Los integrantes de “Aya Quintet” eran Tatsuo Aoki (guitarras), Alejandro Pérez (saxofón alto, saxofón soprano y flauta), José Luis Yagüe (bajo eléctrico), Tony Moreno (batería) y Richard Sprince (vibráfono). Javier Benet también tocaba el vibráfono en los temas “Aya” y “God Bless the Chid”. Todos los temas eran composiciones del líder Tatsuo Aoki.

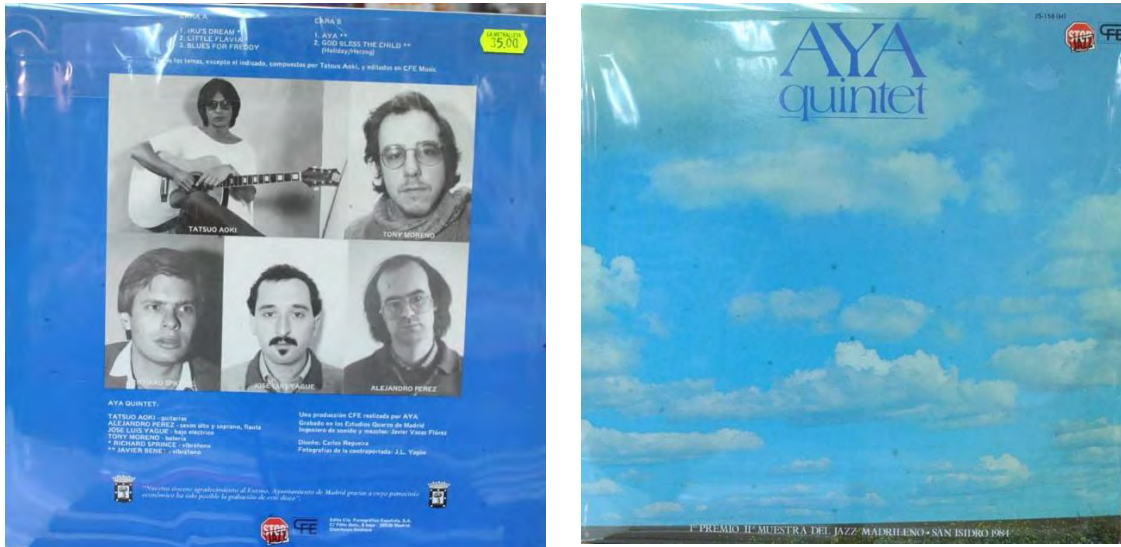


Figura 716.-

Portada y contraportada del disco grabado por “Aya Quintet”, grupo en el que Javier Benet tocaba el vibráfono, aunque no aparece fotografiado.



Figura 717.- “Aya Quintet” el 25 de junio de 1986.

“Hot Club” de Madrid, cuyo líder era el guitarrista argentino Osvaldo Burucúa.



Figura 718.-

Osvaldo Burucúa, guitarrista y líder del “Hot Club” de Madrid, en el que Javier Benet tocaba el vibráfono

“Free Jazz” de Madrid, cuyo líder era el contrabajista americano, David Tomas, compañero de Javier Benet en la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Por otra parte, Javier Benet ha dirigido diversos grupos de percusión con los que ha realizado conciertos por toda la geografía española. En todos ellos, el vibráfono, y todos los instrumentos de láminas sinfónicas, era un ingrediente fundamental y se utilizaban composiciones del propio Benet y standards para improvisar. Algunos de estos grupos son los siguientes: “Aula 44”, “Jazz Percusión”, “Percusión Pro-Music”²⁹⁵ y “Pertacutrá”²⁹⁶.



Figura 719.-

Javier Benet tocando el vibráfono en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, en un festival de jazz (año 1984)

En el ámbito jazzístico, Javier Benet se considera autodidacta, ya que por lo que se refiere a su metodología de aprendizaje de jazz ha sido fundamentalmente escuchar a diversos intérpretes. De hecho, su primera aproximación al jazz se producirá a finales de los sesenta, oyendo discos de jazz que le traían sus amigos del extranjero, especialmente de París. Estos discos despertaron su interés por el jazz y desde los dieciséis años, en los años sesenta, comenzó a tocar la batería en un grupo de jazz valenciano llamado “Che Quartet”.

Más tarde, en los años ochenta, decidió cambiar la batería por el vibráfono jazzístico. Aunque no se considera un especialista en el vibráfono de jazz, ya que la mayor parte de su vida profesional le ha dedicado a la percusión sinfónica y más concretamente a los timbales en la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Javier Benet

²⁹⁵ Percusión Pro-Music fue un grupo de percusión integrado por siete destacados profesores por su calidad como percusionistas sinfónicos y su variada experiencia en el repertorio jazzístico. (Véase anexo VII.7)

²⁹⁶ Javier Benet tocaba el vibráfono jazzístico en el grupo de percusión que dirigía; “Pertacutrá”.

recuerda que la primera vez que vió y tocó un vibráfono fue en los años sesenta. Concretamente el primer vibráfono al que hace referencia Benet fue un vibráfono de maleta marca “Galanty”.



Figura 720.- Vibráfono de maleta marca GALANTY (años 60).

Cuando acompaña prefiere tocar con cuatro baquetas y cuando hace solos utiliza indistintamente dos o cuatro baquetas. El grip que prefiere para tocar con cuatro baquetas es la técnica de Gary Burton. No le gusta utilizar siempre las mismas baquetas, aunque se inclina por baquetas medias y duras. Aunque es partidario de tocar el vibráfono con motor, considera que su utilización depende del estilo y del carácter del tema que se esté interpretando. Por eso, hay ocasiones en las que prefiere prescindir del motor. En definitiva, le gusta utilizar el pedal de un modo muy parecido a la manera que lo utiliza en el piano.

Sus dos marcas de vibráfono preferidas son Musser y Yamaha. No obstante, no tiene especial predilección por ningún modelo concreto de vibráfono, aunque destaca haber utilizado tres marcas distintas: Musser, Yamaha y Premier. Cuando le preguntamos su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat, afirma lo siguiente: *“No he llegado a tocarlos pero probablemente si tuviera que hacerlo, no lo dudaría”*.

Ha tocado el vibráfono jazzístico en diversos grupos de distintos estilos. No obstante, entre los músicos de jazz internacionales que suele escuchar o le interesan más se encuentran algunos de los músicos más famosos de los años sesenta, setenta y ochenta, como por ejemplo Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Modern Jazz Quartet, Oscar Peterson, Stan Getz, Chet Baker, John Coltrane, Miles Davis, Bill Evans, etc. Entre los músicos de jazz españoles que más le han interesado podemos citar a Teté Montolíu, Wlady Bass, Pedro Iturralde, Carlos Carli, Horacio, etc.

Centrándonos solo en vibrafonistas, sus cuatro intérpretes favoritos son Milt Jackson, Bobby Hutcherson, Mike Manieri y Gary Burton. Otros vibrafonistas que también le parecen interesantes son Lionel Hampton, Tito Puente, Dave Samuels y Bill Molenhof, aunque reconoce que los tres vibrafonistas que más le han influido son Milt Jackson, Mike Manieri y David Friedman. Al preguntarle su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz, en una escala de 1 a 5, desde poco a mucho, responde lo siguiente:

	1	2	3	4	5
RAG-TIME		x			
BLUES				x	
ESTILO NEW ORLEANS	x				
DIXIELAND		x			
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO			x		
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS				x	
BE BOP			x		
COOL				x	
HARD BOP		x			
BUGALÚ DE NEW YORK					
JAZZ MODAL					x
FREE JAZZ				x	
JAZZ FUSION					x
SMOOTH JAZZ					
ACID JAZZ					
JAZZ LATINO					x
BOSSA NOVA				x	
FUNKY				x	
JAZZ ÉTNICO		x			

Javier Benet Considera que el jazz es un estilo de música consolidado en España porque se han creado diversas escuelas y grupos pedagógicos que lo han fomentado. Opina que el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país fueron las orquestas de baile, de ahí pasaron a las orquestas sinfónicas y, finalmente, llegó conservatorios. Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contemplados en la

entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Javier Benet afirma estar de acuerdo con todos ellos.

José Antonio Galicia Hernández (“Gali”)



José Antonio Galicia

Nace en Madrid en 1949. Según la “Guía profesional del jazz”²⁹⁷ que recoge la más completa y actualizada información relativa al mundo del jazz en España, entre los siete vibrafonistas de jazz activos en el año 2000 en nuestro país se encontraba José Antonio Galicia Hernández, más conocido como “Gali”. Este fantástico músico destacó como percusionista y compositor de música para cine, televisión, teatro y múltiples espectáculos. No obstante, destacó sobretodo dentro del mundo del jazz y el flamenco, géneros en los que tocó con algunos de los más grandes.

José María García Martínez, en su obra “Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España. 1919 – 1996”, comenta lo siguiente sobre José Antonio Galicia: “*Músico cada vez más metido en la mezcla de jazz y flamenco, de la que fue pionero, el batería y percusionista especializado en la tabla hindú y cajón flamenco, José Antonio Galicia es en celebrado autor del “Manifiesto por el Jazz de Entrevías”. Su último espectáculo, “Recuerdos de Carmen Amaya”, reunió en un mismo escenario a su grupo de jazz, un cuadro flamenco, la Schola cantorum de la catedral de León, un pintor en su oficio, un conjunto de música latina y el Ballet Contemporáneo de Giles Coupet*”²⁹⁸.

Desde su adolescencia centró su actividad en la percusión, pasando por todo tipo de música: rock, folk, jazz, flamenco...de hecho, la importancia de este músico español, se refleja en su trayectoria, ya que ha pertenecido a formaciones tan importantes como

²⁹⁷ GARCÍA JIMÉNEZ, María Antonia; Martínez José María: *Guía profesional de jazz, Madrid*, Editorial Fundación Autor, 2000. Pág. 73

²⁹⁸ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op. Cit.* Pág. 220

“Cuarteto de Tete Montoliú”, “Cuarteto de Pedro Iturralde”, “Big Band de Jean Luc Vallet”, “Grupo Dolore”, “Grupo de Manolo Sanlúcar” y un larguísimo etcétera. Ha tocado con músicos de jazz de todo el mundo Johnny Griffin, Lou Bennet, Paquito de Rivera, Slide Hampton, Don Cherry, etc. En el flamenco ha actuado con Camarón de la Isla, Tomatito, Vicente Amigo, Enrique Morente, Carmen Linares... participando en grabaciones míticas como “La leyenda del tiempo” de Camarón.

Ha sido uno de los músicos españoles más importantes de la fusión entre el flamenco y el jazz, ya que por su situación musical privilegiada (percusión) ha trabajado la conexión que existe entre los ritmos que configuran estas dos músicas-madres. También destacó siempre en su labor de compositor, creando una personalísima música para múltiples espectáculos.

En el año 2000, como consecuencia de sus actuaciones durante tres meses en Estados Unidos, dijo: *“He aprendido lo que es la sinceridad. No hablo sobre la calidad de los músicos que allí se da por supuesto. Lo importante para un músico es ser sincero. En ocasiones decides hacer algo pretencioso y no existe reacción por parte del público. Y otro día, que te encuentras concentrado y que no piensas nada más que en la música que estás tocando, entonces te sorprende un aplauso espontáneo. Realmente lo que la gente quiere es esto. Necesitamos ser sinceros. Ahora vuelvo a España buscando ser sincero aquí y entender que es el camino para aprender más y disfrutar de la música”*.

Según su amigo Pelayo Fernández Arrizabalaga²⁹⁹: *“su obra fue como una gran ópera, no en el sentido tradicional del término, claro, sino en que cada espectáculo o concierto estaba siempre compuesto de una mezcla de un sinfín de elementos, a veces, muy disonantes entre sí pero que su imaginación mezclaba de una forma genial y muchas veces muy arriesgada, por ejemplo un quinteto de Jazz, 2 guitarras flamencas un cantaor, una bailaora, un performer que hacía danza contemporánea, un pintor...pero aquello al final comunicaba y transmitía lo que él quería. A José Antonio Galicia no le gustaba repetirse y siempre introducía nuevos elementos, su mente era*

²⁹⁹ Pelayo Fernández Arrizabalaga es saxofonista. En la actualidad reside en Suiza. Ha formado parte de los grupos Orgon, J.A. Galicia FlamencoJazz, Big Band del Foro y Clónicos entre otras formaciones. En Suiza ha tocado con Ronald Dahinden, Hildegard Kleeb y Co Streif en diferentes proyectos de la escena suiza. En la actualidad forma parte de proyectos “puente” con FMOL Trío (Suiza-Barcelona) y Breuss-Arrizabalaga Quintet (Suiza-Andalucía).

como un crisol que se dejaba fascinar por cada nuevo hallazgo que llegaba, su curiosidad no conocía fronteras. De cada fallo hacía una creación nueva y aprovechaba las situaciones siempre de forma creativa. Cuando grabábamos en León el primer disco "Soy tu amigo", recuerdo que yo que no estaba muy contento con mi solo de saxofón y repetí varias tomas. Cuantas más hacía menos contento estaba. Al final a JAG se le ocurrió decirle al técnico: "ponlas todas juntas" y así quedaron definitivamente en el disco”.

Según Pedro Estevan; “José Antonio Galicia tocó muy poco vibráfono jazzístico. En ocasiones, tocábamos juntos por las noches en Jam Sessions en las que nos mezclábamos músicos y músicas muy diferentes. Incluso coincidimos una vez con Enrique Morente, con el que ya había empezado a tocar Gali. En esos momentos, Gali ya tocaba percusión latina y tabla hindú, instrumento que nadie tocaba en España por aquel entonces. Cuando él me vió tocar el vibráfono, se interesó muchísimo y me pidió que le diera una clase de lo que yo sabía sobre el instrumento. Le expliqué, por ejemplo, como se cogían las cuatro baquetas. Entonces, me dijo que le gustaría comprarse un vibráfono, pero esta idea la deshechó porque si hoy en día es un instrumento caro, en los años ochenta aún era muchísimo más comparativamente. Por eso, puede ser que tuviese en algún momento un vibráfono, pero finalmente se dedicó a tocar flamenco con batería, percusión latina y tablas. Aunque José Antonio Galicia vivía en Madrid, estaba más integrado en la movida andaluza que en la madrileña, en un momento en el que empezaba la fusión entre jazz y él flamenco, la new age, la música étnica, etc. Con quien más trabajó fue con Enrique Morente”³⁰⁰.

La noche del 28 de septiembre de 2003 falleció en Ibiza a los 53 años de edad. Su nombre es uno de esos grandes desconocidos para el gran público pero estimado por sus compañeros de profesión.

³⁰⁰ Entrevista realizada a Pedro Estevan el 12-7-2015

IV.3.4.- Vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos en la década de los años 50.

VIBRAFONISTAS NACIDOS EN LOS AÑOS 50			
			
Pedro Estevan Estevan (9-12-1951)	Ángel Pereira Cantó (22-9-1956)	Armando Lorente Matesanz (5-3-1957)	Toni Meler Fàbregas (4-3-1958)

Tabla 29.- Vibrafonistas nacidos en los años 50

Pedro Estevan Estevan



Figura 721.- Pedro Estevan Estevan

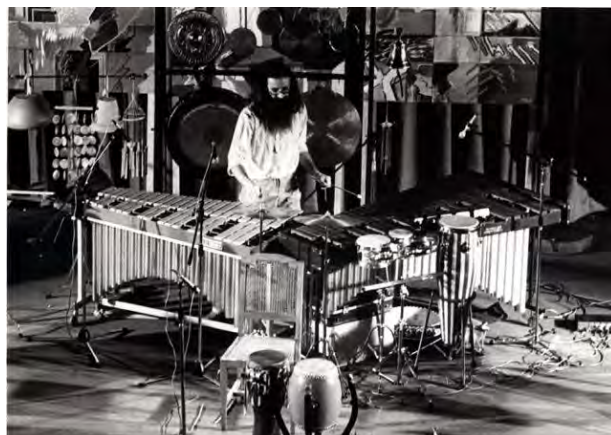


Figura 722.- Pedro Estevan tocando el vibráfono, la marimba y otros instrumentos de percusión

Pedro Estevan es un percusionista y compositor que nació en Sax (Alicante). Aunque comenzó a estudiar guitarra, decidió dedicarse a la percusión, disciplina que estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con el profesor Martín Porrás, especializándose en música contemporánea.



Figura 723.- Imagen difuminada de Pedro estevan tocando un vibráfono

Fue miembro fundador del Grupo de Percusión de Madrid y, posteriormente, amplió sus estudios con los profesores Silvio Gualda, Doudou Ndiaye y Glen Vélez. Ha grabado discos para los sellos Hispavox, Columbia Records, EMI, Virgin Records, Astrée, Auvidis, Naïve Records y Alia Vox, con grupos como Hespèrion XX, Hespèrion XXI, The Harp Consort, La Capella Reial de Catalunya o Le Concert des Nations, y con intérpretes como Montserrat Figueras, Arianna Savall, Jean-Pierre Canihac. Ha colaborado asiduamente en numerosas orquestas, como por ejemplo la RTVE, la Gulbenkian de Lisboa, etc. y con grupos los grupos Glotis y Koan. De hecho, destaca por su incesante actividad musical³⁰¹. Actualmente, es considerado uno de los máximos exponentes de la música medieval, renacentista y barroca y músicas del mundo. Además, dentro de la percusión, destaca por haberse especializado en tambor tenor, pandero, pandereta, timpani, castañuelas, claves, darbuka, etc.

Pedro Estevan nos remite a la web www.esmuc.cat, de la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya), para conocer algunos detalles de su currículum como los siguientes: “*Pedro Estevan Cursó los estudios de percusión en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue miembro fundador de Orquesta de las Nubes y del Grupo de Percusión de Madrid, Pan-ku percusion y Rarafonia. Como solista ha dado conciertos con la Orquesta de Cámara Nacional de España y con la Orquesta Reina*

³⁰¹ Según la página web www.wikipedia.org: “ha participado coordinando algunos montajes musicales de varias compañías teatrales como la de Nuria Espert o la del Centro Dramático Nacional.”. (Véase anexo VII.7) (https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Estevan, 12-7-2015)

Sofía. Ha participado en el festival Milano-Poesia, Festival of Music de Brisbane, Nafarroako-Jaialdiak y en diversos ciclos de música contemporánea con programas exclusivamente de percusión. Colabora con Jordi Savall desde 1986. Ha intervenido en varios montajes teatrales de Lluís Pasqual y de Nuria Espert. Ha compuesto la música para “Alesio” de I. García May y para “La Gran Sultana” de Cervantes, con dirección de Adolfo Marsillach. Ha sido director musical en el montaje de “El Caballero de Olmedo” de Lope de Vega, dirigido por Lluís Pasqual para L’Odeon-Theatre de L’Europe. Ha grabado para radios y televisiones en España, Francia, Reino Unido, Noruega, EE.UU., Canadá, Japón y Australia, y participado en más de 100 discos destacando sus trabajos propios: “Nocturnos y Alevosias” y “El Aroma del Tiempo”. Participó en el disco de Paul Winter que obtuvo un GRAMMY en 1993. Es profesor de Percusión Histórica en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya)”³⁰².



Figura 724.- Pedro Estevan tocando un pandero

En su faceta como vibrafonista de jazz destaca su participación en el grupo “Orquesta de las Nubes”, grupo creado junto a la soprano María Villa y al guitarrista Suso Saiz³⁰³ en 1980.

³⁰² <http://www.esmuc.cat/spa./La-Escuela/Departamentos/Musica-antigua/Professorat-Asignaturas/Pedro-Estevan>, 12-7-2015

³⁰³ Suso Saiz es compositor, guitarrista, arreglista, bajista, productor musical y uno de los pioneros de la música de vanguardia en España, de hecho, según la página web www.historiasderock.es: “Suso Saiz comenzó a tocar música en la escuela como tantos otros de su generación en grupos de folk”. (Véase anexo VII.7) (<http://historiasderock.es/tl/Suso-Saiz.htm>, 12-7-2015)



Figura 725.-

Integrantes del grupo “Orquesta de las Nubes”, en el que tocaba el vibráfono Pedro Estevan

Según la página web www.sangrespanola.wordpress.com “Orquesta de las Nubes” es un “grupo surgido a comienzo de los años 80’s, con un concepto musical parecido a lo que desarrollarían luego Música Esporádica. Orquesta De Las Nubes, rompen moldes, se salen de etiquetas, clichés, y demás premisas establecidas en el rock. Grupo en formación de trío, con una voz esplendorosa –María Villa–, un experto en percusiones, marimbas –Pedro Estevan–, y el ingenioso guitarrista y sintetista Suso Saiz. Orquesta De Las Nubes, exploran ambientes mágicos, irreales, absurdos en ocasiones... con instrumentos casi de juguete, usando todo tipo inimaginables de percusiones”³⁰⁴.

Pedro Estevan grabará con la “Orquesta de las Nubes” cuatro discos tocando el vibráfono y otros instrumentos de percusión, como por ejemplo la marimba o el xilofón. Estos cuatro discos son “Me paro cuando suena” (1983), “El Orden Del Azar” (1985), “Manual del usuario” (1987) y un cuarto trabajo que es una recopilación titulada “1981-1993” (1993). Según el propio Pedro Estevan; “con la Orquesta de las Nubes tocábamos mucho porque eramos muy baratos al ser una formación integrada solamente por tres músicos”³⁰⁵.

El disco “Me paro cuando suena” (1983) incluye los siguientes temas: “Voces”, “Parte I”, “Divertimento primero”, “Parte II”, “Bocinas – Chack -Intermedio primero”, “Intermedio segundo -Parte III”, “Divertimento segundo”, “Parte IV”, “Tiestos” y

³⁰⁴ <https://sangrespanola.wordpress.com/category/orquesta-de-las-nubes>, 12-7-2015

³⁰⁵ Entrevista realizada a Pedro Estevan el 12-7-2015

“Final”. Esta distribución de los temas nos indica que es un disco pensado para ser escuchado si interrupción.



Figura 726.-

Portada del disco “Me paro cuando suena” (1983) de Orquesta en las Nubes, formación en la que Pedro estevan tocaba el vibráfono y otros instrumentos de percusión



Figura 727.-

Contraportada del disco “Me paro cuando suena” (1983) de Orquesta de las Nubes, formación en la que Pedro estevan tocaba el vibráfono y otros instrumentos de percusión

En la página web www.musicforambients.blogspot.com se dice lo siguiente sobre el disco "El Orden Del Azar" (1985) de “Orquesta de las Nubes”: *“En los doce temas que componen el trabajo podremos apreciar aparte de sonidos más o menos normales realizados con marimbas, vibráfonos, timbales y hasta un Casiotone; otros sonidos más curiosos producidos con botellas, reclamos, sartenes, trozos de metal y trozos de madera. Unos temas medio experimentales medio electrónicos que a pesar del tiempo transcurrido todavía se mantienen actuales y que harán las delicias de los amantes de los nuevos sonidos. Las carátulas superiores pertenecen a la primera y segunda edición respectivamente del sello madrileño Linterna Música. Existe una edición especial en cd que lo publicó Discoplay”*³⁰⁶.

³⁰⁶ http://musicforambients.blogspot.com.es/2012_09_01_archive.html, 12-7-2015

El disco "El Orden Del Azar" (1985) incluye los siguientes temas: “Basura Del Coral”, “Sobredosis De Pasión”, “Solo Uno”, “Cama Diarmónica”, “Solo Dos”, “Dedo En El Ojo”, “Estabilizador De Sueño”, “El Orden Del Azar”, “Solo Tres”, “Cavando En El Arco Iris”, “Ludióon” y “Cadaver Exquisito”.

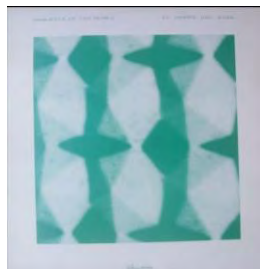


Figura 728.-

*Portada del disco “El Orden Del Azar” (1985)
de “Orquesta de las Nubes”
en el que Pedro Estevan toca el vibráfono*

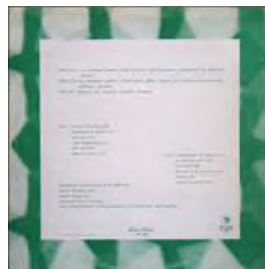


Figura 729.-

*Contraportada del disco “El Orden Del Azar”
(1985) de “Orquesta de las Nubes”
en el que Pedro Estevan toca el vibráfono*



Figura 730.-

*Portada del disco “El Orden Del Azar” (1985) de “Orquesta de las Nubes”
en el que Pedro Estevan toca el vibráfono en su edición especial en cd que publicó Discoplay*

En su siguiente disco, “el Manual del usuario” (1987), se produce un cambio muy importante en producción, elaboración y calidad, respectos a los dos primeros trabajos de la formación. Este disco se editó en Méjico, en el sello de Jorge Reyes, tras conocer el músico mejicano a los miembros de Orquesta de las Nubes en una España. El disco incluye los siguientes temas: “El Corredor”, “Vendrán Lluvias Suaves”, “Ella No Lleva Gafas”, “Conversaciones Entre Una China Y Un Ogro”, “Tiempo De Espera”, “Dum? Reprise”, “Como Un Guante” y “Un Diente En El Bolsillo”.



Figura 731.-

Portada del disco "Manual del Usuario" (1987) de "Orquesta de las Nubes"
en el que Pedro Estevan toca el vibráfono



Figura 732.-

Portada del disco "1981-1993" (1993) de "Orquesta de las Nubes"
en el que Pedro Estevan toca el vibráfono

Otro proyecto interesante de Pedro Estevan fue el disco "Música Esporádica"³⁰⁷, grabado junto a Glen Vélez, Layne Redmond, Suso Sáiz, Maria Villa y Miguel Herrero. En este disco Pedro Estevan toca vibráfono, marimba, kalimba y congas. Es un disco de música ambiental con cuatro temas; "Música Esporádica" (en el que Pedro Estevan toca las congas y la kalimba), "I Forgot The Shirts" (en el que Pedro Estevan toca la marimba), "Meciendo El Engaño" (en el que Pedro Estevan toca el vibráfono) y "Combustión Interna" (en el que Pedro Estevan toca la marimba).

³⁰⁷ El disco "Música Esporádica" fue grabado en mayo de 1985 en Trak Studios de Madrid.

Otros dos discos de Pedro Estevan en los que toca el vibráfono, además de otros instrumentos de percusión, son “Nocturnos y Alevosías”³⁰⁸(1994) y “El Aroma del Tiempo”³⁰⁹(1999).



Figura 733.-

Portada del disco “Música Esporádica” (1985) en el que Pedro Estevan toca el vibráfono, la marimba, las congas y la kalimba

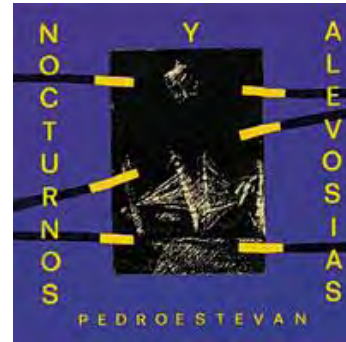


Figura 734.-

Portada del disco “Nocturnos y Alevosías” (1994), en el que Pedro Estevan toca el vibráfono

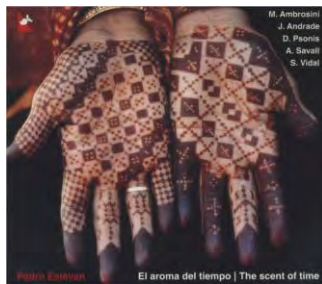


Figura 735.-

Portada del disco “El Aroma del Tiempo” (1999), en el que Pedro Estevan toca el vibráfono



Figura 736.-

Contraportada del disco “El Aroma del Tiempo” (1999), en el que Pedro Estevan toca el vibráfono

Cabe destacar que Pedro Estevan opina que las fronteras de jazz en España son muy difusas desde los años ochenta, especialmente en un momento en el que la New Age, la experimentación y las músicas del mundo lo invaden todo. Por ese motivo, el jazz que vamos a encontrar en estos discos, si podemos llamarlo jazz, es muy especial y está muy fusionado con otras músicas. De hecho, según el propio Pedro Estevan, “*este grupo no era exactamente jazz, con todos los inconvenientes que tiene la definición de jazz. en este grupo tocaba vibráfono, marimba y otros instrumentos. En esta época tocaba en otro grupo de free-jazz, pero en éste proyecto no utilizaba demasiado el vibráfono. Casi paralelamente a esto, solía actuar con el vibráfono en jam-sessions de*

³⁰⁸ Este disco fusiona la música electrónica y la música antigua.

³⁰⁹ Este disco, con toda probabilidad, está más cerca de la new age que del jazz para la mayor parte del público.

Madrid en el desaparecido club de jazz “Berimbau” y en “Tablao 25”, aunque no me dediqué exclusivamente a tocar jazz con el vibráfono, sino más como divertimento”.

Pedro Estevan comenta lo siguiente: *“Los pioneros del vibráfono jazzístico considero que son Javier Benet en Madrid y Ángel Pereira en Barcelona, porque Joan Iborra era un percusionista más de marimba que de vibráfono, aunque tocaba las dos cosas. De hecho Joan Iborra y Javier Benet tenían un dúo de marimba y vibráfono que interpretaban arreglos de Bach, etc. Considero que en España el jazz no se ha consolidado porque hay una producción jazzística muy inferior a la de otros países como, por ejemplo Francia. Hay que reconocer que hay festivales importantísimos, como el de Vitoria, San Sebastián, Madrid, Barcelona, etc. En España hay poco consumo de jazz, hay pocos sitios donde se toque jazz. Además la televisión ofrece poquísima programación de jazz, solo cuando hay algún festival, y a unas horas intempestivas de la madrugada. Hay un hecho curioso que es que con Orquesta de la Nubes hicimos una pequeña gira en la que íbamos de teloneros de Gary Burton, y él me decía que en Estados Unidos no hay jazz por todos los sitios, sino en los clubs importantes, caros y famosos de Nueva York, San Francisco... y en las universidades, pero que donde tocaban en sitios realmente grandes con un volumen de público numerosos era precisamente en Europa. El estilo jazzístico con el que me siento más cómodo es con el “Free-jazz”. de hecho, me siento muy cómodo a Ornette Coleman. Además, los recursos jazzísticos me han venido muy bien a la hora de improvisar en un contexto de música contemporánea, más que tocar una partitura difícilísima ilegible”³¹⁰.*

Ángel Pereira Cantó



Figura 737.-
Ángel Pereira Cantó

³¹⁰ Entrevista realizada a Pedro Estevan el 12-7-2015

Ángel Pereira nació en Barcelona el 22 septiembre de 1956. Actualmente reside en Barcelona. Es un percusionista especializado en batería y vibráfono. Inició su carrera musical en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Cursó estudios de perfeccionamiento en Barcelona, Alemania y Estados Unidos con profesores como Xavier Joaquim, Pedrito Díaz, Sigfried Fink, Tom Wolf, J. Hunt, A. Dawson, M. Lang, Dave Samuels, Gary Burton, Peter Erskine, etc.

En 1976 formó el “Catalonia Jazz Grup”, pionero en el panorama nacional, con el que grabó un disco. A partir de este momento ha colaborado con multitud de músicos, como Tete Montoliu, S. Levit, J.A. Cubero, Tito Puente, Carles Benavent, J. Bonell, J. Shurman, Lluís Vidal, A.O. Sabater, etc. En 1978 entró a formar parte del Grupo Instrumental Catalán, dirigido por Carles Santos, y en 1979, juntamente con Xavier Joaquim, fundó el Grupo de Percusiones de Barcelona.



Figura 738.-

Trío Alblanco, formado por Ángel Pereira (batería, a la izquierda de la foto), Joan San Martí (guitarra) y Rafael Escoté (bajo)

Ha obtenido multitud de premios, como el Premio al Mejor Intérprete Nacional en 1979, el Premi Ciutat de Barcelona 1991 con el grupo “Xaloc” junto al guitarrista y compositor Feliu Gasull, el Premi de L’Associació de Músics de Jazz de Catalunya como grupo del año 1996 (con el grupo “Experimental Barcelona Percussió”), el Premio Especial de L’Associació de Músics de Jazz de Catalunya de 1997, etc.

Ha sido percusionista solista de la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure (Premio Nacional de Música 1990 y Premi Ciutat de Barcelona 1991). Junto con A.O. Sabater formó un dueto que fue escogido grupo revelación por el European Jazz Network el año 1993. Ha desarrollado una intensa actividad en el campo pedagógico. Realiza audiciones, seminarios por España y el extranjero. Es probador de Paiste y Roland España. Ha realizado conciertos por Europa, Sudamérica, Estados Unidos e Israel.

Según José María García Martínez, Ángel Pereira es uno de los exponentes del jazz fusion. Véase cómo se refiere a este asunto con las siguientes palabras: “*el layetanismo murió por inanición, por su “falta de alma, espíritu e ideología”, entre el desinterés de la audiencia evolucionada de acuerdo con las nuevas directrices del mercado rock y el de los propios músicos; y con todo, resucitó años más tarde actualizado con elementos de la música moderna fusión, en la obra de los guitarristas Santi Picó, Emili Valeriola y Joan San Martí; y en la del manresano Manel Camp, líder en los sesenta de “Fussion” (observe el lector lo premonitorio de nombrecito); en la del vibrafonista-batería Ángel Pereira, líder de Duet, junto con los pianistas Conrad Setó y Antoni Olaf-Sabater*”³¹¹.

De la entrevista que se le realizó el pasado 20 de junio de 2015, se extrae el siguiente testimonio:

“Comencé a estudiar en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona pero no tengo la titulación superior porque me falta alguna asignatura complementaria. Posteriormente se hizo en Cataluña unos exámenes especiales para las personas que teníamos un bagaje importante en el mundo del jazz, y gracias a esto tengo la Titulación Superior de Jazz por la ESMUC en la especialidad de batería, no en vibráfono. Cuando yo estaba estudiando en el conservatorio, el catedrático que había, Llorenç de Lago, no tocaba las láminas y había un nivel muy bajo en este sentido, aunque tocaba caja, bombo, platos, timbales, etc.

En 1969 o 1970 creo que fue cuando compraron el primer vibráfono en el conservatorio de Barcelona, cuando Xabier Joaquim era aún alumno. De hecho, estudiamos juntos “música de cámara” y, después, dimos clases los dos en el Centre d’Estudis Musicals de Barcelona. Juntos fundamos el Grupo de Percusiones de Barcelona y él me ofreció entrar a formar parte del Grup Instrumental Català cuando se lo dejó, momento en el que yo tenía dieciocho años. Más tarde, me fui a estudiar Alemania con Sigfried Fink y más tarde, en 1980, estuve en Breklee (Boston) un verano estudiando vibráfono con Ted Mann. Luego, en 1983, estudié con Dave Samuels en

³¹¹ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op.Cit.* Pág. 223

Nueva York a través de clases particulares, y di algunas clases con Gary Burton. Pese a todo esto, me considero autodidacta.

Mi interés por el jazz surgió cuando en 1970 me compré un disco de Milt Jackson llamado “Bag’s Groove”. A partir del momento en el que escuché ese disco, me enganché al jazz y al vibráfono, y empecé a tocar de manera autodidacta. Posteriormente, con dieciocho o diecinueve años, conocí al pianista Lluís Vidal y hacemos un dúo juntos, que es lo primero que hice más serio dentro del jazz.

Dependiendo del momento toco más el vibráfono o la batería. Además, pienso que me ha influido mucho que he tocado mucha música contemporánea en la Orquesta del Teatro Lliure, que fundé en 1986 junto a Lluís Vidal, Josep Pons, Amargós y Jaume Cortadellas. En esta formación estuve veinticinco años. También he colaborado con los grupos de música antigua Hesperion XX, La Capella Reial y Les Orchestres des Nations, dirigidos por Jordi Savall. Siempre he hecho proyectos muy variados, pasando por el jazz y el jazz fusión. Lo que he hecho puntualmente ha sido tocar en orquesta sinfónica, por ejemplo en la Orquesta del Liceo, aunque esta faceta no me ha llamado demasiado la atención.

La primera vez que vi un vibráfono fue cuando llegó al conservatorio un vibráfono “Premier” de lámina ancha. Más tarde, me compré mi primer vibráfono que fue un “Premier” de lámina estrecha que, como anécdota, le compré en 1969 a un señor que era “payaso” y no llegó a utilizarlo nunca porque se lo compró para hacer un número de su espectáculo. Siempre me gusta tocar el vibráfono con cuatro baquetas y técnica Burton. Utilizo muy poco el motor del vibráfono, sólo cuando estoy tocando repertorio contemporáneo y lo exige la interpretación de la obra. Por otra parte, el pedal me gusta utilizar lo justo y necesario, sin abusar.

Francesc Burrull fue amigo mío y pienso que fue el primero que grabó un disco del jazz con el vibráfono, al menos en Barcelona. También sé que Manolo Gas tocó el vibráfono puntualmente, pero no considero que fuese vibrafonista ya que creo que no volvió a tocarlo, al igual que Francesc Burrull. Eran pianistas. Oriol Bordas fue otro músico que tocaba la batería y el vibráfono muy bien.

Referente a las marcas de vibráfono, estuve tocando mucho tiempo “Premier”, pero la marca que más me gusta es Musser, la prefiero a Yamaha. No obstante, tengo cuatro vibráfonos; dos Premier, un Yamaha y un Musser (modelo 54), que es el habitualmente utilizo, y tengo dos marimbas; una Yamaha y una Musser, de las que prefiero la Yamaha. También tengo un xilofón Musser y dos glockenspiels, un Studio 49 y un Premier. En cuanto a las baquetas de vibráfono, soy endorser de Mike Balter, pero en realidad voy cambiando de modelos. Me gustan los modelos de Friedman, de Samuels y de Víctor Mendoza (Vic Firth), con quien he tocado y del que soy amigo personal. Él me regaló un juego de cuatro baquetas. También soy endorser de otras marcas de instrumentos de percusión, como por ejemplo Zildjian, Roland, Paiste, etc. Los instrumentos electrónicos que imitan al vibráfono, como el mallet kat, me parecen interesantes para utilizarlos dependiendo del contexto musical. De hecho he estado en varias ocasiones tentado de comprarme un mallet kat y el sistema K&K de Mike Manieri.

A lo largo de mi trayectoria musical, aunque he tocado bop ocasionalmente, el jazz que he podido hacer no ha sido tradicional. Sí que he respetado, más o menos, las estructuras típicas de un tema jazzístico y he utilizado mucho la improvisación, pero no del mismo modo que se suele tocar un estándar, por ejemplo. Por tanto, en función de los proyectos que he tenido personales o de colaboración con otros músicos, he tocado música jazz con una personalidad muy propia. Entre mis vibrafonistas preferidos se encuentra Mike Manieri, Dave Samuels (porque he tocado con él y es amigo personal), Gary Burton, Milt Jackson y Steve Nelson, aunque hay muchos vibrafonistas buenísimos.

En setiembre de 2015 grabaré un disco con un proyecto, que llevamos desarrollando desde hace ocho años a raíz de unos cursos de percusión que organizo en Canfranc (Huesca), denominado Barcelona Percussion Project, en el que ha colaborado Dave Samuels, Víctor Mendoza, David Friedman, Miguel “Anga” Diaz, Abdeljalil Kodssi, Alex Acuña, etc. Este verano tenemos actuaciones en España, Italia y Francia con la base del grupo, compuesta por el percusionista brasileño Alan Sousa, entre otros músicos. En este proyecto se mezclan diferentes músicas de raíz, como la cubana, la brasileña, etc. También hay improvisaciones, jazz, bop. Posteriormente, en

octubre de 2015 grabaré un disco con un guitarrista Narcis Vidal, hermano de Lluís Vidal.

Pienso que el jazz en España se ha consolidado de una manera potentísima, especialmente en Cataluña, donde se fundaron el Aula de Música y, posteriormente, el Taller de Música, que han sido un caldo de cultivo de muchos y buenos músicos, sirvan de ejemplo Jordi Rossy o Marc Miralta. Por tanto, pienso que el jazz, a un nivel de músicos, está totalmente consolidado a un nivel europeo y, en muchos casos, a nivel de Estados Unidos. Lo que ocurre es que, tanto el jazz como la música “académica”, va a la baja en todas partes, no solo en España. En este sentido, recuerdo que hace unos meses que estuve tocando en Nueva York y, hablando con músicos muy buenos, me comentaban que no tenían todo el público que les gustaría.

En España, no paran de salir muy buenos músicos de jazz de diferentes escuelas; ESMUC, Musikene... Pero pienso que el público, muchas veces, no está a la altura de la calidad musical. Un ejemplo claro de esta situación es que en los festivales de jazz que se programan en nuestro país cada vez hay más conciertos de grupos que nada tienen que ver con el jazz, pero que atraen más gente. Muchas veces se programa, por ejemplo, cualquier cantante famoso que ha hecho un pequeño guiño al jazz.

No creo que sea ningún mérito, pero pienso que después de Burrull fui de los primeros vibrafonistas jazzistas en España, simplemente por la edad que tengo y porque empecé muy joven. Entre los vibrafonistas que están en activo en estos momentos, me vienen a la cabeza Arturo Serra, Armando Lorente y Jordi Rossy, que están tocando muy bien, y mi amigo Geni Barry, con quien he grabado dos discos”³¹².

Armando Lorente Matesanz

Armando Lorente nació el 5 de marzo de 1957 en Madrid. Posteriormente se traslada, por motivos profesionales, a Palma de Mallorca en el año 1989. Es uno de los artistas españoles mejor valorados de la música actual, según la revista “Musical Instruments Magazine”. Es profesor de percusión, compositor, solista y director de cursos internacionales. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de

³¹² Entrevista realizada a Ángel Pereira el 20 de junio de 2015

Música de Madrid, donde se licenció en la especialidad de percusión y obtuvo las máximas calificaciones y el Primer Premio Fin de Carrera de su promoción. Posteriormente, se traslada a Holanda para realizar sus estudios de post-graduado en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, donde obtiene el “Uitvoerend Musicus Diploma” y se especializa en timbales con Mr. Jean Labordus, timbalero solista de la Royal Concertgebouw Orchestra.



Figura 739.- Armando Lorente.

Ha asistido a numerosos cursos por toda Europa y en EE.UU, entre los que cabe destacar los impartidos por Sylvio Gualda³¹³ y Gary Burton. Ha tocado con numerosas orquestas de todo el mundo, destacando la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Gulbenkian de Lisboa o la Concertgebouw de Amsterdam, entre otras. En su labor como docente destaca por haber sido Profesor titular del Conservatorio Superior de Música de Palma de Mallorca (1996-1999), Música Creativa de Madrid, Profesor invitado en la JONDE (1999) y en los cursos de verano de Xixona (1986-92), Santany (1991-93), Jávea (1993), Universidad Autónoma de Madrid (1996-97) y Senyang y Beijing (China, 1999). Como pedagogo, ha impartido “master-class” en la mayoría de los cursos históricos celebrados en España desde hace muchos años, además de los conservatorios de Lyon, Perpiñán, Génova, etc.

³¹³ Sylvio Gualda ha sido pedagogo y timbalero solista de la ópera de París.

Se le considera *“uno de los artistas más involucrados e incombustibles de la escena musical nacional. Su extraordinaria capacidad para abordar cualquier estilo musical se basa en el abanico de recursos musicales y artísticos que ha ido labrando a lo largo de más de treinta años en los que ha compartido escenarios con artistas de primer nivel y de estilos musicales diferentes. Compartiendo escenarios en giras por Europa, Asia y América, con músicos como Philippe Spiesser, Sanlim Jiao, Juanjo Guillem, Peter Erskine, Alex Acuña, Dave Samuels, etc.”*



Figura 740.- Armando Lorente en su estudio de Palma de Mallorca

Como solista, Armando Lorente ha actuado en numerosas ciudades españolas y extranjeras (Palma de Mallorca, Madrid, Barcelona, Valencia, Tenerife, Paris, Ámsterdam, Pekín, Washington, etc.), teniendo una especial predilección por obras de los compositores españoles contemporáneos. En el ámbito clásico, destacan sus grabaciones de obras de compositores como Luis de Pablo, Cristóbal Halfter o Francisco Guerrero. Además, ha registrado grabaciones discográficas para la Radio Televisión Francesa, Odean Theatre, Paris, Aix en Provence, Piccolo Teatro, Milán, entre las que cabe destacar con el grupo “Noco Music” de Estrasburgo.

Ha intervenido en las formaciones más emblemáticas de la música contemporánea española, como por ejemplo Grupo Instrumental de Madrid, LIM, “Koan” y Círculo de Madrid, y también formaciones europeas, entre las que cabe citar Noco Music (Estrasburgo), grupo K-104 y London Wind. También es miembro fundador del grupo de percusión “Percunits”.



*Figura 741.-
Grupo de percusión “Percunits”, del que Armando Loerente es fundador,
en un concierto celebrado en el Castillo de Bellver (Mallorca, 27 y 28 de agosto de 1992)*



*Figura 742.-
Grupo “Contemporary Club Ensemble”, en el que podemos ver a Armando Lorente tocar el vibráfono.*

En su faceta de compositor tiene en una producción numerosa de música para películas y obras de teatro, música de cámara, obras para percusión y orquesta, obras para percusión (para instrumento “a solo”, dúos, ensembles, etc.), algunas de éstas publicadas por la editorial francesa “Alfonce Production”. De todas ellas, destacaremos su “Suite para vibráfono y orquesta de cuerdas” por ser la más interesante para esta tesis. Ha organizado numerosos eventos relacionados con el mundo de la percusión, entre los que destaca el más reciente “la V Convención Internacional de Percusión”³¹⁴.

³¹⁴ El periódico “Mundo” de Baleares, en su sección “Última Hora / Diario de Mallorca”, resaltaba la labor de Armando Lorente en la organización de este evento los días 6 y 7 de octubre de 2001: “160 músicos de cinco continentes en la V Convención Internacional de Percusión... Armando Lorente junto a su mujer Susana Pacheco, solistas de la OSB, almas de este acto, han podido reunir a las figuras más



Figura 743.-

Portada de la obra “Suite para vibráfono y orquesta de cuerdas” de Armando Lorente



Figura 744.-

Cartel anunciador de la “V Convenció Internacional de Percussió” (Palma de Mallorca, 6 y 7 de octubre 2001), organizada por Armando Lorente

Ha sido director del Curso y Festival Internacional de Percusión “Ritmo Vital” y director de la Asociación “Factoria del Ritme”. Fue percusionista de la RTVE Percusionista de la Orquesta de Radio Televisión Española entre los años 1987 y 1988. En la actualidad, desde el año 1999, es el timbalero de la Orquesta Sinfónica de Les Illes Balears, actividad que combina con su labor docente como Profesor titular del Conservatorio Superior de les Illes Balears³¹⁵ y profesor del Centro Superior Katerina Gurska en Madrid.



Figura 745.-

Armando Lorente tocando los timbales con la Orquesta Sinfónica de Les Illes Balears

Armando Lorente ha interpretado numerosos conciertos para solista y orquesta actuando en la mayoría de festivales Españoles y ha sido invitado a realizar conciertos en París, Milán, Washington, Ginebra, Perpiñán, Lyon y Londres.

importantes del mundo de la percusión en Mallorca... El evento significa una importante proyección para Baleares en el panorama musical internacional...(...)”.

³¹⁵ Actualmente es profesor titular en excedencia.



Figura 746.-

Armando Lorente con la Orquesta Sinfónica de las Baleares en el Auditorium de Palma de Mallorca interpretando el Concierto para Percusión y Orquesta de James Macmillan “Veni, Veni, Emmanuel”

En su faceta como investigador y luthier, ha diseñado un set de baquetas para timbal que le posibilitan la obtención de una alta exigencia técnica y expresiva del sonido contemporáneo. De hecho, según el propio Lorente: *“En mis conciertos las sonoridades más extremas se ponen a prueba en cada una de las composiciones que interpreto. Necesito sonidos de gran pureza y proyección.”*

La colección comprende toda la gama de necesidades del percusionista. Veamos algunos ejemplos de los modelos que ha diseñado a través de las siguientes imágenes:



Figura 747.- Ejemplo 1 de baquetas para timbal diseñadas por Armando Lorente.



Figura 748.- Ejemplo 2 de baquetas para timbal diseñadas por Armando Lorente.



Figura 749.- Ejemplo 3 de baquetas para timbal diseñadas por Armando Lorente.

Asiduamente es requerido para formar parte del jurado concursos internacionales, como el Concurso Internacional de Timbales de Lyon 2012, jurado en pruebas para especialista de timbales en la Orquesta de Cannes, miembro del tribunal calificador de la “Aute Ecole du Geneve” en 2010, etc.

Armando Lorente se ha caracterizado siempre por ser un músico tremendamente innovador. De hecho fue uno de los primeros percusionistas que, desde principios de la década de los ochenta se interesó por la improvisación y la búsqueda de libertad sonora venciendo la mera información que una partitura podía ofrecerle. Ese fue el principal motivo por el cual se fijasen en él músicos de jazz como Horacio Icasto, Santiago Reyes, Miguel Ángel Chastan, David Thomas, Carlos Benavent, Lou Bennett, Carlos Carli, Jorge Pardo, Rubén Dantas, etc. Esta situación provocó, según el propio Lorente, que durante los años ochenta participase como batería en numerosos proyectos y festivales de jazz. Tocó con figuras tan importantes como Tete Montoliú, Carles Benavent, Jorge Pardo, Toni Cuenca, etc. Este amplio bagaje musical le sirvió de estudios jazzísticos “in situ”, ya que le supuso una gran experiencia para ir adquiriendo un lenguaje jazzístico a través de lo que los distintos músicos con los que iba tocando le enseñaban sobre armonía, fraseo, etc.

Posteriormente, cuando decidió aplicar estos conocimientos al vibráfono, lo hizo a partir de una adecuación de lo aprendido de pianistas, especialmente lo referido a voicings y comping, al vibráfono. Además, estudio vibráfono jazzístico en diversos cursos con Gary Burton en la Universidad Complutense y, al realizar el post-grado, en el Sweelink Amsterdam Conservatorium en Amsterdam asistió a clases con el vibrafonista Jeremy Goldenstein, alternando estas clases con las de percusión clásica del conservatorio de Amsterdam.

Ciñéndonos al ámbito del vibráfono jazzístico, Armando Lorente considera que antes de Javier Benet y Joan Iborra ha habido músicos que han tocado el vibráfono con dos baquetas aunque sin una especialización en el instrumento ni con una técnica depurada. Estos músicos estaban especializados en otros instrumentos, como por ejemplo la batería, la percusión, el piano, la guitarra, etc. Pero estos primeros experimentos con el vibráfono no quiere decir que se pueda considerar a estos músicos vibrafonistas, en la opinión de Lorente, ya que eran intérpretes que estaban tocando otra cosa y de repente se ponían a tocar el vibráfono en un tema aprovechando sus conocimientos armónicos, de fraseo, etc. Para Armando Lorente los primeros vibrafonistas que utilizaron cuatro baquetas en nuestro país fueron Joan Iborra, que siempre ha sido “clásico” con el vibráfono, y Javier Benet.

Por lo que se refiere a los estilos jazzísticos que le gusta tocar con el vibráfono, admite que no se siente a gusto con el be-bop porque, aunque ha tocado mucho be-bop con la batería, no es un lenguaje que tenga excesivamente interiorizado con el vibráfono. Por otra parte, el jazz modal no es algo que le atraiga porque a Armando le gusta “salirse de los tonos” y para ello tiene que estar tocando un estilo tonal no modal. Por todo ello, se siente más identificado con los estilos jazzísticos de los últimos treinta años; el funky y, sobretodo, el jazz que aúna elementos de la música contemporánea, ya que este tipo de música es una de sus especialidades a la que ha dedicado una grandísima parte de su esfuerzo profesional, estudio y dedicación.



Figura 750.- Armando Lorente tocando el vibráfono en una actuación.

Quizá por lo anterior, Armando Lorente no le gusta demasiado el lenguaje de vibrafonistas como Lionel Hampton y, sin embargo, le gusta mucho Milt Jackson, Gary Burton, Joe Locke, Dave Samuels (con el que ha tocado a dúo) y, muy especialmente, por encima de todos ellos, su vibrafonista preferido por innumerables motivos es Mike Manieri, del que destaca su gran creatividad, su fraseo, su musicalidad, etc.

Armando Lorente afirma que le gustan los vibráfonos grandes, con un registro amplio (de Do a Do), ya que le gusta mucho tocar “vibráfono solo” y realizar muchas adaptaciones de obras muy variadas, desde standars de jazz, pasando los Beatles, obras orquestales, etc... y el registro grave de un vibráfono grande le permite armonizar con más facilidad. Es por ello que su modelo predilecto de vibráfono es el YV 3910³¹⁶ de Yamaha, marca de la que es artista oficial.



Figura 751.- Vibráfono es el YV 3910 de Yamaha utilizado por Armando Lorente.

Por lo que se refiere a las baquetas que le gusta utilizar se inclina por la marca francesa “Resta”, aunque en ocasiones especiales utiliza un juego de baquetas de la marca “Good Vibes” modelo Gary Burton, a las que tiene un especial cariño porque el propio Gary Burton se las regaló en un curso. Según Lorente, estas baquetas son muy resistentes porque son de las primeras que se hicieron y pertenecen a la remesa de 200 pares que compró Burton cuando cerró la empresa “Good Vibes”.



Figura 752.- baquetas modelo Gary Burton.

Armando Lorente ha utilizado el vibráfono en numerosos grupos de jazz, pero de todos ellos destaca sus habituales colaboraciones con Jorge Pardo, con quien toca junto al contrabajista Toni Cuenca, en un proyecto basado en el jazz-flamenco.

³¹⁶ Este modelo de vibráfono incorpora un armazón que puede desmontarse en diversas piezas relativamente pequeñas para facilitar el transporte. Los modelos de esta serie son instrumentos extremadamente especializados creados por los diseñadores de Yamaha contando con la inestimable ayuda de grandes intérpretes e importantes orquestas de todo el mundo.

En esta formación Toni Cuenca suele actuar como director y toca el contrabajo y diversos bajos eléctricos, Jorge Pardo se encarga de diferentes saxofones y flautas y Armando Lorente toca el vibráfono y otros instrumentos de percusión. Al proyecto se unen, en ocasiones, músicos como Agustí Aguiló (piano), Benjamín Habichuela (cajón y percusión flamenca) y Toni Cuenca Jr. (batería).



Figura 753.- Tríó formado por Toni Cuenca, Armando Lorente y Jorge Pardo

Entre sus proyectos recientes podemos destacar “Jazz Cámara Trio”, grupo integrado por los músicos de Mallorca Antoni Miranda (guitarra) y Baltasar Clar (contrabajo). Con este grupo ha grabado un cd.



Figura 754.- Antoni Miranda, guitarrista de “Jazz Cámara Trio”

Otro grupo a destacar en el que Armando Lorente toca el vibráfono jazzístico es “Perikas Jazz Reunion”. Esta formación de jazz tiene una larga trayectoria en Mallorca desde que fue presentada en 1995 por su líder, el pianista Miquel Àngel Pericàs³¹⁷ (piano) al frente.

³¹⁷ Miquel Àngel Pericàs es un músico mallorquín especializado en piano y órgano Hammond. Estudió en los conservatorios de Palma de Mallorca y Valencia. (Véase anexo VII.7)



Figura 755.- Miguel Ángel Pericàs

Los temas que forman parte del repertorio de “Perikas Jazz Reunion” son tanto versiones como composiciones del propio Miquel Àngel Pericàs, a quien le gusta combinar armonías de clara inspiración española con ritmos latinos y una gran dosis de swing. El grupo está formado por un conjunto de músicos que van variando dependiendo de la disponibilidad de cada uno de ellos. Esta situación les ofrece la posibilidad de reunirse puntualmente con plantillas diferentes, pero con unos objetivos comunes: dar a conocer la música improvisada y consolidar la orquesta de jazz. Por eso, los instrumentos utilizados por la formación pueden ser acústicos como el piano, la batería, el contrabajo y diversos instrumentos de viento (trompeta, saxofón...), pero también usan instrumento que utilizan la electricidad, como por ejemplo el vibráfono o el órgano Hammond.



Figura 756.- Perikas Jazz Reunión con una plantilla ampliada.



*Figura 757.-
Armando Lorente con “Perikas Jazz Reunión”,
en esta ocasión con músicos como Luis de Pestres, Miguel Angel Pericàs o Julio Barreto*

A pesar de lo anterior, los músicos que suelen acompañar a Miquel Àngel Pericàs son Teodor Salva (batería), Marc Peach (bajo) y Armando Lorente (vibráfono).

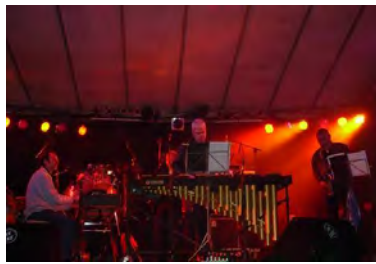


Figura 758.- Perikas Jazz Reunión. Concierto en Palma de Mallorca (Enero 2006)

En algunas ocasiones, el propio Miquel Àngel Pericàs ha realizado algunos solo de vibráfono, tal y como podemos apreciar en la siguiente fotografía:

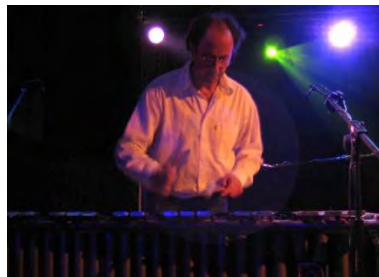


Figura 759.- Miquel Àngel Pericàs tocando el vibráfono en un tema durante un concierto.

Su nuevo proyecto se denomina “Airbach” y está integrado por Josep Francesc Palou (flauta), Andreu Riera (piano), Armando Lorente (vibráfono), Jaume Ginard (percusión) y Toni Cuenca (contrabajo).

El grupo basa su repertorio en obras de Astor Piazzola y Armando Lorente, y rinde homenaje al tango fusionado con el jazz.



Figura 760.- Grupo “Airbach” integrado por Josep Francesc Palou (flauta), Andreu Riera (piano), Armando Lorente (vibráfono), Jaume Ginard (percusión) y Toni Cuenca (contrabajo).

Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Armando Lorente afirma estar completamente de acuerdo con los textos 2 y 3 y las hipótesis 1 y 2. No obstante, considera que texto 1 no revela fielmente por qué el vibráfono se incorporó de manera tardía al jazz, ya que según su opinión el principal motivo no fue tanto el franquismo como la falta de una técnica en la interpretación del instrumento.

Toni Meler Fàbregas



Figura 761.- Toni Meler

Toni Meler Fàbregas nació el 4 de marzo de 1958 en Balaguer (Lérida). En la actualidad, vive en Sant Feliu del Racó (población perteneciente a Castellar del Vallés)

en la comarca del Vallés Occidental (provincia de Barcelona). Según su currículum oficial, en su página web www.tonimeler.com, a la que nos remite: *“Empieza a cursar estudios de piano y solfeo a la edad de 8 años en Balaguer (Lérida), su ciudad natal. A los 15 años estudia batería de forma autodidacta, solfeo y armonía con el profesor Enric Sauret. Más tarde empieza a tocar con grupos locales y orquestas de la provincia de Lérida. El año 1978 estudia batería y percusión en el Centre d’Estudis Musicals de Barcelona, armonía y arreglos con Enric Herrera. Más tarde, estudia batería en el Taller de Músics de Barcelona con Aldo Caviglia, Slatco Kautzi y Ricardo Hotberger; armonía, arreglos y combo con Ze Eduardo y Lluís Vidal. El año 1985 gana el segundo premio en el 1er. Concurso Internacional de Percusión de Barcelona. El mismo año estudia vibráfono con Gary Burton, armonía con Larry Bethune e improvisación con Grec Hopkins en el en el The Berklee Seminar. El año 1986 finaliza los estudios de percusión en el Conservatori Superior de Música de Barcelona, donde obtiene el Premio de Honor de Percusión. Más tarde estudia armonía e improvisación con Álvaro Is. Gana el premio al mejor grupo del año que otorga la Asociación de Músicos de Jazz y Música Moderna de Cataluña”*³¹⁸.

Ha tocado en numerosos festivales, como por ejemplo los siguientes: Festival Internacional de Jazz de Castellón, Festival Internacional de Jazz de Barcelona, Festival de Jazz de Sant Cugat, Festival de Guitarra de Córdoba, Festival Internacional de Guitarra de Vigo, Grec (85, 86, 94, 97, 2000 y 2002), Juegos Olímpicos de Barcelona (1992), Festival Internacional de Edimburgo, Sitges Teatre Internacional, Festival de música del Bruc, Festival internacional de música de Cambrils, Autunno Musical a Varese, Festival Internacional de la Porta Ferrada, Festival de Besiers, Festival de Perpignan, Altaveu’95, Festival de Jazz de Torroella de Montgri, Festival de Música de Ludwinburg, Teatre dels Champs Elyses de París, Festival de Música Viva de Vic, XXII Festival Internacional de Música contemporánea Ensembles 2000, Festival de Músicas del Mundo, Festival de cine independiente de Barcelona, Ciclo Internacional de “Influencias Musicales”, VII Festival de Músiques del Món y Folk Est al C.A.T, etc.

³¹⁸ <http://www.tonimeler.com/index2cast.html>, 22-9-2015

Ha realizado talleres y espectáculos musicales para la Fundación "la Caixa", como por ejemplo talleres de composición, improvisación y territorio sonoro, Orquesta de Portátiles y “Músiques que es toquen” para el “Servei Educatiu” del Auditorio de Barcelona. También ha participado en diferentes cursos internacionales como por ejemplo Curso Internacional de Jazz, con Tadd Jones y Americo Bellotto, 1er Curso Internacional de Interpretación Musical (Girona), III Verano Musical Internacional (Vilanova i la Geltrú), 2º Curso Internacional de Interpretación Musical con Pierre Metral (profesor de percusión del Conservatorio Superior de Ginebra y solista de la Suisse Romande) y IV Verano Musical Internacional (Vilanova i la Geltrú), donde participa como profesor asistente.

Ha pertenecido y colaborado con diferentes formaciones de diferentes ámbitos y estilos, como las siguientes: Orquesta de Xavier Cugat, “Orquesta Sinfónica de Asturias”, “Junges Synphonisches Orchester von Munster”, Orquesta de Cámara del Emporda, Shyrley Bassey, Conrad Seto, Ovidi Montllor, grupo Percussions de Barcelona (director Xavier Joaquim), Orquesta Simfónica del Vallés, Orquesta Simfónica del Gran Teatre del Liceu, Banda Municipal de Barcelona, Carlos Santos, Víctor Valls Quartet, O.B.C., Orquesta de Cámara del Teatre Lliure, Fernando Tordo (Portugal), Sabater-Meler-Ruiz Trío, Experimental Barcelona Percussió, Ensemble Barcelona Nova Música, “A touch of Bach”, Lidia Pujol y Sivia Comas, Toti Soler Grup y “Centric”.

Ha colaborado en diferentes producciones discográficas, como por ejemplo: “Retrovisor” (1982), “Octubre” (1985), Jordi Sabatés (1987), María del Mar Bonet (1990), “La Cigonya Guita” (1992), Ovidi Montllor (1993), Orquesta de Cambra del Teatre Lliure (1994 y 1996), “Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceu”, Escolta i Canta (“una ciutat sense sorolls”, 1998), Experimental Barcelona Percussió (1999), Ensemble Barcelona Nova Música (“Ferias”, 1999), “Tiki Tong” (1999), “Duet la Taverna de Port en Port (2001), “Se” (confessions d’un solitari, 2003), “The Perfect Fool” (2004), “El Negre és el Color dels Déus (2005), Balkan improv. Association” (2005 y 2007), Quintet Lisboa (2006), “Natural Jazz Quartet” (2006), Toti Soler (“l’Amant”, 2009), “l’emm sona” (09- 2009), “Mauricio Villavechia Trio” (2010), Dvds desde 1990 hasta la actualidad con la Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceu, etc.

Es colaborador habitual de las revistas “Megadrums” y “Batería Total”.



Figura 762.- Toni Meler tocando la batería

De la entrevista que se le hizo con motivo de la elaboración de esta tesis el pasado 22 de setiembre de 2015 se extrae el siguiente testimonio:

“La primera vez que vi un vibráfono fue con dieciocho años, en el conservatorio. Cuando conocí este instrumento me gustó tanto que decidí utilizarlo para tocar jazz con él. Mi formación es clásica, estude toda la carrera de percusión con Xavier Joaquim, aunque paralelamente estudié jazz en el Aula de Música y en el Taller de Música, aunque en estos lugares no había profesor del vibráfono.

En lo concerniente a mi faceta pedagógica, he impartido clases de batería, percusión clásica e informática musical en diferentes cursos de verano. Por otra parte, en estos momentos, soy profesor de vibráfono, batería, combos e informática musical en la Escuela Municipal de Música de Badalona. Además doy clases de batería, vibráfono e informática musical en “Melermusic” de Sant Feliu del Racó, y clases de batería y combos en la Escuela Municipal de Música de Castellar del Vallés y soy el director de la misma. Además, actualmente, compagino mi faceta de músico y pedagogo con la de productor, compositor y técnico de sonido en el estudio de grabación “Melermusic”.

Siempre prefiero tocar el vibráfono con cuatro baquetas. Cabe destacar a este respecto, que cuando empecé a estudiar las cuatro baquetas comencé utilizando la técnica “Stevens”, pero cuando descubrí la técnica “Burton”, viendo videos y tras asistir a un curso de Gary Burton a principios de los años 90, me quedé absolutamente fascinado con ella y quise utilizarla de inmediato para aplicarla al vibráfono. Por eso, le propuse a mi profesor, Xavier Joaquim, que quería estudiar la técnica “Burton” en el vibráfono y, a partir de entonces, empezó a tocarse en Barcelona la técnica de “Stevens” en la marimba y la técnica de “Burton” en el vibráfono. Conviene recordar

que en Barcelona se utilizaba, exclusivamente, la técnica “Stevens” tanto para la marimba como para el vibráfono. Por tanto, me convertí en el primer percusionista en utilizar la técnica de Gary Burton en Cataluña.

Aunque en algunas ocasiones me gusta utilizar el motor del vibráfono, la mayoría de las veces prefiero prescindir de él porque tengo la sensación de obtener una sonoridad antigua. De hecho, recuerdo que en alguno de mis vibráfonos quité el motor para ahorrar peso, ya que no lo utilizaba. Me encanta utilizar el pedal puesto que es un recurso muy importante en el vibráfono y le aporta una sonoridad muy característica. En cuanto a las baquetas que más me gustan me inclino por los modelos de la marca “Good Vibes” (Musser), aunque llegó un momento en el que comencé a fabricar de mis propias baquetas de manera artesanal.

Por lo que se refiere a las marcas de vibráfono, soy consciente de que la mayor parte de los vibrafonistas prefiere “Musser”, ya que es un vibráfono que suena excepcionalmente bien y así lo creo yo también. No obstante, me gustan mucho los vibráfonos franceses de la marca “Bergerault”. Actualmente, tengo un vibráfono “Premier” y también un vibráfono “Studio 49” con sistema MIDI y amplificación K&K, con pastillas en cada lámina. Este sistema creo que fui el primero en utilizarlo en España. Lo descubrí a partir de conocer a un ingeniero alemán que lo aplicó al vibráfono y cuando lo adopté me permitía dar al vibráfono todo el volumen que quería, cambiar de sonidos, disparar efectos, etc. Mi opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat, es que me gustan mucho, pero hay que tener en cuenta que son instrumentos totalmente diferentes al vibráfono. Por ello, si utilizamos alguno de estos instrumentos hemos de tener en cuenta que no es un vibráfono y que, en ningún caso, puede sustituirlo.

No soy un vibrafonista de jazz clásico. De hecho, no he tocado nunca be-bop ni ninguno de los estilos jazzísticos más tradicionales. Con el estilo que más a gusto me encuentro tocando el vibráfono es, sin lugar a dudas, el jazz fusión. He fusionado muchos estilos, entre ellos el flamenco y el jazz.

Hay muchísimos vibrafonistas que me gustan, de diferentes estilos y características. Por eso, es muy difícil para mí decir quiénes son mis vibrafonistas

preferidos, sin embargo me vienen a la mente algunos nombres que destacaría, como por ejemplo: Gary Burton por su impresionante técnica, Dave Samuels por su musicalidad, Mike Manieri por su experimentación con las nuevas tecnologías, Milt Jackson por su lenguaje del jazz clásico, o Bobby Hutcherson, con quien tuve la suerte de compartir escenario cuando nos visitó para realizar una serie de conciertos con Tete Montoliu. He tocado y grabado muchos discos con el vibráfono, junto a infinidad de formaciones y artistas, como por ejemplo con Toti Soler, Ovidi Montllor, María del Mar Bonet o Ensemble “Barcelona Nova Música”³¹⁹.



Figura 763.- Toti Soler



Figura 764.- Ovidi Montllor



Figura 765.-
María del Mar Bonet

Uno de los discos que podemos utilizar como ejemplo es “Ferias” (1999) de Ensemble Barcelona Nova Música, en el que Toni Meler toca junto a Javier Olondo (guitarra), Pep Mira (clarinete), Rafael Esteve (contrabajo), Rafael Zweifel (violoncello), etc. todos ellos dirigidos por Christiaan de Jong.



Figura 766.-

Portada del disco “Ferias” de Ensemble Barcelona Nova Música, en el que Toni Meler toca el vibráfono

³¹⁹ Según la página web www.piim.eu: “fundado en 1998, Ensemble Barcelona Nova Música es un conjunto de música internacional e intercultural con sede en Barcelona cuyos miembros tienen experiencia no solo en la interpretación de música contemporánea clásica, pero también en el jazz, la música pop/rock, la música antigua y la improvisación libre.” (Véase anexo VII.7) (<http://www.piim.eu/ebnmcast.htm>, 22-9-2015)

Otro disco grabado por Toni Meler es “Jaaa→zzz” (2001), aunque en este caso toca la batería y se acompaña de los siguientes músicos: Christiaan de Jong (flauta y guitarra eléctrica), Néstor Eidler (violín), Pierre Levy (saxo tenor) y Rafael Esteve (contrabajo).



Figura 767.- Portada del disco “Jaaa - - > zzz” (2001), en el que Toni Meler toca la batería

Según afirma Toni Meler: “Otros de mis proyectos que cabe destacar son “Toni Meler Trío” (vibráfono MIDI, percusión y contrabajo), “Toti Soler Quartet” y un dúo de vibráfono y marimba con Ángel Pereira (en el que también combinábamos música electrónica). Actualmente pertenezco a las siguientes formaciones: “Urban Music”, “Electric World & Funk”, “Mauricio Villavecchia Trío” y “Miguel Royo Band”³²⁰.



Figura 768.- “Urban Music”, uno de los actuales proyectos de Toni Meler

“En mi opinión, el vibrafonista jazzístico pionero en España creo que es Geni Barry. Recuerdo que siempre comentaba con mis compañeros que Geni Barry tenía una técnica muy particular y personal, poco apropiada según mi parecer, pero que tenía un lenguaje jazzístico impresionante, posiblemente por su gran relación con el maestro Tete Montoliu. Pienso que el jazz es un estilo plenamente consolidado en España porque hay un altísimo nivel y una gran cantidad de músicos dedicándose a ello y tocando muy bien”.

³²⁰ Entrevista realizada a Toni Meler el 22-9-2015

IV.3.5.- Vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos en la década de los años 60.

VIBRAFONISTAS NACIDOS EN LOS AÑOS 60 (I)			
			
Jesús Salvador "Chapi" (3-2-1960)	Carlos Castro Roig (24-5-1961)	Jordi Rossy Costa (21-5-1964)	Oriol Bordas Chornet (1965)

Tabla 30.- Vibrafonistas nacidos en los años 60 (I)

VIBRAFONISTAS NACIDOS EN LOS AÑOS 60 (II)			
			
Juanjo Guillem Piqueras (13-9-1965)	Marc Miralta Clusellas (16-11-1966)	Pep Soler Galbis (15-3-1966)	Arturo Serra Ibáñez (8-4-1967)

Tabla 31.- Vibrafonistas nacidos en los años 60 (II)

Jesús Salvador Llopis ("Chapi")



Figura 769.- Jesús Salvador "Chapi"

Nace el 3 de febrero de 1960 en Rafelbuñol (Valencia). Estudia percusión en el Conservatorio Superior de Valencia, donde obtiene el título de Profesor Superior de Percusión. Realiza cursos de perfeccionamiento con Juan Iborra, Jean Batigne, Emmanuel Sejourne, Shin Iti Ueno, Siegfried Fink, Graham Jones y Keiko Abe. Perteneció a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria desde 1981 hasta 89. Además, ha colaborado con numerosas orquestas de todo el mundo. También ha realizado numerosos conciertos como solista, como por ejemplo con la Orquesta de Valencia, en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, etc.

En su labor pedagógica, destaca que ha sido codirector de los encuentros internacionales de percusión en Xixona y Javea. Por otra parte, participa como profesor en las Jornadas Internacionales de Música organizadas por la Universidad Autónoma de Madrid, numerosos cursos de percusión por todo el estado español, cursos de improvisación en Oporto (Portugal) y seminario en la Universidad de las Artes de Rio Negro (Argentina). A todo lo anterior hay que añadir que ha sido profesor de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España), la JORVAL (Joven orquesta de la Generalitat Valenciana), la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Valencia y la Joven Orquesta de Canarias, entre otras. También ha participado en el curso internacional de música de Gandia y el festival “Ritmo Vital”. También, ha sido profesor de percusión en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia, en el Conservatorio Superior “Joaquín Rodrigo” de Valencia y, en la actualidad, en el Conservatorio Superior “Óscar Esplá” de Alicante.

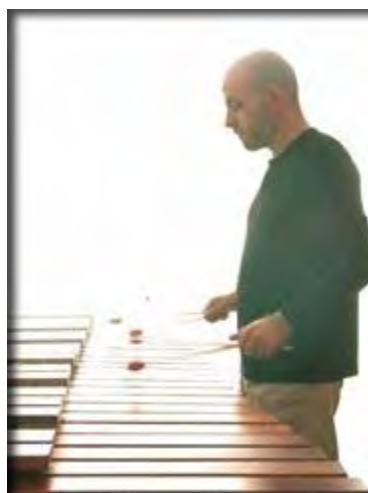


Figura 770.- Jesús Salvador tocando la marimba

En el terreno de la composición cabría subrayar el espectáculo “Vivencias” junto al grupo Amores. Fue premiado por componer la mejor música para espectáculos en el 2000 por la Generalitat Valenciana. Compone la música para las obras de teatro “El Burgués Gentil Hombre” de Moliere y “Woyzeck” de Georg Büchner, ambas para la compañía “Cucurucu Teatre”. Además destaca su música para diversos ballets, como por ejemplo: “Fénix” (junto al grupo Amores), “Tinajas” (con el que obtiene el premio de la Generalitat Valenciana a la mejor composición musical para las artes escénicas del 2002), “Rotondas” (junto a Dani Flors, para la compañía de Toni Aparisi), “Destination” (para la compañía de Marina Donderis). Otras de sus composiciones son bandas sonoras para los documentales “El sueño Temerario” y “La Sinfonía de las Grúas” (de Giovanna Ribes), y el cortometraje “Solitud”. Además, compone los boleros para el espectáculo “Ilusionistas” (para la Companyia Hongaresa de Teatre), la música de “Adam y Eva” (para Teatro Viajero), “Ubu Rey” (2005) y “Kraft” (2007) para Bambalina y Jácara (premiado por la Generalitat Valenciana), “Muladar” (junto a Daniel Flors, “Arden Producciones y Ausades Dansa”), etc.

Ha sido nominado a los premios Max de 2004 y 2006, y a los premios “Tirant” del 2006. Ha sido premiado en la edición “Premis Abril” (2008). Recientemente ha compuesto la música para “Callejón sin Salida” (encargo IVM para Amores), “Howiee y el Rockie” para Germinal Producciones y “Calígula” para la compañía l’Om Imprebis. Por otra parte, destaca por tener una amplísima discografía.

Es uno de los miembros fundadores del grupo “Amores”³²¹, con los que ha realizado conciertos por toda la geografía española, destacando su participación en el “Pasic 93” (Estados Unidos) y giras por Alemania, Austria, Brasil, París, Bulgaria, Grecia, Puerto Rico, Taiwán, Argentina, Uruguay, México, Cuba, Corea, África, etc. Es precisamente con este grupo con quien organiza la I y II Convención Nacional de Percusión. En su web oficial, “Amores” dice lo siguiente sobre sus influencias: *“Nuestras propuestas se mueven siempre entre la vanguardia, lo contemporáneo y una directa comunicación con el público. Nuestros conciertos, son viajes entre el minimalismo y el más rotundo impacto sonoro. Tras escoger el nombre del grupo, de*

³²¹ Según www.amoresgrupdepercussio.com: “AMORES fue fundado en 1989, está integrado por Pau Ballester, Ángel García y Jesús Salvador “Chapi”.” (Véase anexo VII.7) (http://amoresgrupdepercussio.com/?page_id=8, 12-1-2015)

una de las obras del polifacético John Cage, y parafraseando su filosofía, nuestras influencias vienen dadas por la música experimental, o la experimentación en la música, la fuerza arrolladora de la tradición y, la transgresión que supone la contemporaneidad. Seguimos buscando emocionar al público y seguimos dándole una nueva percepción de la escucha de la música de hoy. En nuestros programas están siempre presentes obras de Steve Reich, John Cage, Thierry de Mey, E. Sejuourne, Xenakis, Takemitsu, Llorenç Barber, Carles Santos, J.S. Chapi, Zivkovic, Westlake, Taira, Peck, etc”³²².



Figura 771.-

Grupo de Percusión “Amores” en el Festival Internacional de Música Contemporánea Tenerife, Auditorio Tenerife (2013)

Jesús Salvador “Chapi” tiene una formación clásica, aunque en el campo del jazz ha estudiado con Bruce Barth e improvisación libre con Agustín Fernández. También destacan sus colaboraciones con David Friedman, Dave Samuels, Peter Erskine, el Quinteto de Jazz de la Fundación Cultural Patagonia, Repercusión y Free Twon.



Figura 772.- Jesús Salvador tocando el vibráfono y un “tubófono”

Jesús Salvador recuerda que la primera vez que vió y tocó un vibráfono fue en los años ochenta. Aunque no puede afirmar que, dentro de la percusión, su especialidad sea el vibráfono jazzístico, reconoce que es lo que más le gusta. Su interés por el jazz surgió cuando escuchó por primera vez a Gary Burton y su aproximación al mundo

³²² http://amoresgrupdepercussio.com/?page_id=8, 12-1-2015

jazzístico empezó, según él mismo: “*al querer tocar lo que en realidad sentía en mis adentros*”. Desde entonces, su metodología de aprendizaje de la música jazz ha sido autodidacta y basada en la atenta audición de discos, viendo a diferentes músicos y practicando muchísimas escalas.

Por lo que se refiere a su técnica, prefiere tocar siempre con cuatro baquetas, nunca con dos. Además es partidario de utilizar la técnica de Gary Burton tanto en la marimba como en el vibráfono, aunque en sus años de formación estudió también la técnica “Stevens”. En cuanto a la utilización del motor del vibráfono, es partidario de prescindir de él. Por el contrario, considera que le gusta mucho utilizar el pedal de expresión. Su marca de de vibráfono preferida es “Saito”, aunque tiene especial predilección por el modelo concreto de vibráfono, el “Musser m48s Pro-traveler Vibe Vibraphone”.



*Figura 773.-
Vibráfono modelo “Musser m48s Pro-traveler Vibe Vibraphone”*

Por lo que se refiere a las baquetas, suele utilizar baquetas de la marca “Malletech”, aunque no le gusta utilizar siempre el mismo modelo o tipos de baquetas. No obstante se inclina por las baquetas de dureza media. Jesús Salvador es partidario de utilizar instrumentos de láminas electrónicas que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat, ya que en su opinión suponen un campo sónico muy interesante.



*Figura 774.-
Jesús Salvador "Chapi" con Rafa Pérez
en Berklee College of Music de Valencia
en un clinic de Mike Manieri
(16 de mayo de 2012)*

No le gusta encasillarse en un estilo jazzístico en particular, ya que no es partidario de las etiquetas. Por eso, no tiene músicos de jazz internacionales que le interesen más que otros, aunque entre sus preferencias se encuentran todos aquellos artistas que destaquen por su creatividad. Sus vibrafonistas internacionales preferidos son Gary Burton, Dave Samuels, Milt Jackson y Stefon Harris. No obstante, también le parecen muy interesantes otros vibrafonistas como por ejemplo Lionel Hampton, Red Norvo, Eddie Costa, Tito Puente, Cal Tjader, Mike Manieri, Bobby Hutcherson, David Friedman y Joe Locke. En una escala de 1 a 5, desde poco a mucho, su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz es el siguiente:

	1	2	3	4	5
RAG-TIME	x				
BLUES					x
ESTILO NEW ORLEANS	x				
DIXIELAND	x				
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO	x				
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS	x				
BE BOP		x			
COOL		x			
HARD BOP			x		
BUGALÚ DE NEW YORK		x			
JAZZ MODAL					x
FREE JAZZ					x
JAZZ FUSSION					x
SMOOTH JAZZ		x			
ACID JAZZ		x			
JAZZ LATINO					x
BOSSA NOVA			x		
FUNKY				x	
JAZZ ÉTNICO					x

Entre sus proyectos relacionados con el vibráfono jazzístico destacan “Travesies”, “Bolit Jazz”, big-band de Castellon, “Free-town”, así como la improvisación libre. De todos estos proyectos, sin duda el más longevo ha sido “Bolit Jazz”. “Bolit Jazz” es un grupo compuesto por Juanjo Garcerá³²³(batería), Amadeo Adell (contrabajo y bajo eléctrico), Josep Lluís Galiana³²⁴ (distintos saxofones) y Jesús Salvador “Chapi”. En otras ocasiones puede actuar en trío, como en el caso de “III Percussio” (Jazz Percussió Experimental).



Figura 775.-

Cartel anunciador de “III Percussio” (Jazz Percussió Experimental), con la participación de “Bòlit Acústic Trio”, con Jesús Salvador “Chapi” al vibráfono

³²³ Juanjo Garcerá fue sustituido por Luís Castellanos cuando Jesús Salvador se tuvo que ir a Alicante.

³²⁴ Según su web oficial: Josep Lluís Galiana “Es titulado superior por el Conservatorio Superior de Música de Valencia y Diplomado en Estudios Avanzados (DEA) por la Universidad Politécnica de Valencia, Josep Lluís Galiana (Valencia, 1961) es un saxofonista, compositor y escritor español en la escena europea de la libre improvisación, la creación electroacústica, el avant-garde jazz y la investigación musicológica. Sus composiciones han sido estrenadas e interpretadas en importantes festivales internacionales de Francia, Grecia, Italia, Polonia, Suecia, Estados Unidos, China, Brasil, Argentina, México, Cuba y España.(...)”. (<http://www.joseplluisgaliana.com/biography/>,12-1-2015)



*Figura 776.-
Josep Lluís Galiana, saxofonista
de “Bolit Jazz”, grupo en el que
toca el vibráfono
Jesús Salvador “Chapi”*



*Figura 777.-
Amadeo Adell, contrabajista de
“Bolit Jazz”, grupo en el que
toca el vibráfono
Jesús Salvador “Chapi”*



*Figura 778.-
Juanjo Garcerá, batería de la
primera etapa de “Bolit Jazz”,
grupo en el que toca el vibráfono
Jesús Salvador “Chapi”*

Ha grabado varios discos tocando jazz con el vibráfono; baladas, “Travesies”, etc. Actualmente, su último proyecto donde toca jazz con el vibráfono es “African-Bach”. Considera que el jazz es un estilo de música consolidado en España porque hay estupendos intérpretes, y opina que el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país fueron las bandas de jazz, antes de llegar a los conservatorios y a las orquestas sinfónicas. Piensa que uno de los pioneros fundamentales del vibráfono jazzístico en España es Arturo Serra, además de su vibrafonista español favorito. Entre músicos de jazz españoles que más le interesan destacan Perico Sambeat y Chano Domínguez.



Figura 779.- Perico Sambeat, músico muy influyente en Jesús Salvador “Chapi”



Figura 780.- Chano Domínguez, músico muy influyente en Jesús Salvador “Chapi”

Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contempladas en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Jesús Salvador afirma lo siguiente de cada uno de ellos:

TEXTO 2: *“Tampoco creo que haya un nivel estupendo en otros conservatorios fuera de España, hay que tener en cuenta también que la cátedra de percusión es relativamente reciente comparada con otros instrumentos como bien dice el texto”*.

TEXTO 3: *“Efectivamente así es, completamente de acuerdo”*.

HIPÓTESIS 1: *“No creo que tenga que ver con el franquismo, sino con el desconocimiento de la materia, poco a poco nos vamos integrando y el nivel irá en aumento como lo ha sido también el nivel de los percusionistas clásicos”*.

HIPÓTESIS 2: *“No hay escuelas específicas de vibrafono de jazz, creo que cada uno se ha tenido que buscar la vida, pero es interesante que haya diferentes maneras de interpretar y versatilidades varias”*.

Carlos Castro Roig

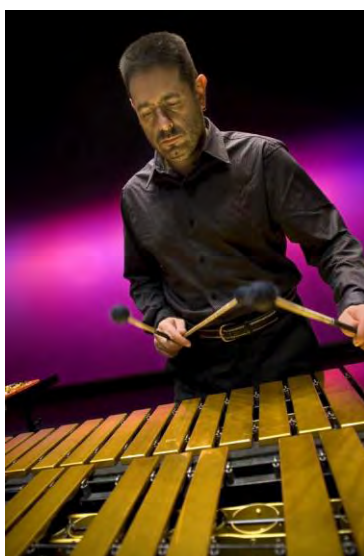


Figura 781.- Carlos Castro Roig

Carlos Castro Roig nace en A Coruña el 24 de mayo de 1961. Es compositor y percusionista, especializado en batería y vibráfono. José María García Martínez, en su obra *“Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España. 1919 – 1996”*, cita a Carlos

Castro del siguiente modo: *“En el club Filloa de La Coruña se dieron a conocer “Clunia Jazz”, a saber Dani Garcia, pianista y compositor; Baldo Martínez, contrabajo y Fernando Llorca, batería, con el añadido del saxofonista Miguel Ogando. Tras escucharles en las Jornadas de Jazz de Santiago, en el año 1983, Tete Montoliu se decidió a apadrinarlos con vistas a su debut en el Festival de San Sebastián de ese mismo año. Hoy sus integrantes viven en Madrid y a veces tocan con otro gallego, el vibrafonista Carlos Castro. Otros jazzistas gallegos: Antonio Pérez (guitarra), José María Carles (piano)...”*³²⁵.

En A Coruña comenzó los estudios de percusión en el conservatorio para, más tarde, terminar la carrera en el Real Conservatorio Superior de Madrid³²⁶. Ha estado vinculado con la enseñanza en Vigo desde el año 1986. Actualmente, imparte percusión en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, siendo el jefe del Departamento de Percusión del Conservatorio Superior de Vigo. Por otra parte, es profesor invitado de la Escuela Universitaria de Magisterio de Pontevedra. Además, forma parte del grupo “Fía na Roca”, pertenece al grupo de música antigua “Martín Códax” y colabora con “Resonet”, “Meendinho”, O.M.E.G.A (Orquesta de Música Espontánea de Galicia), Xosé Manuel Budiño, la banda Crebinsky y su proyecto Catroventos (Fusión Urbana Contemporánea).

Carlos Castro Roig es un músico muy polifacético que ha colaborado con diversas formaciones que abarcan la música sinfónica, camerística, jazz, rock, folklore y un larguísimo etcétera. Sirvan de ejemplo las siguientes colaboraciones: en el mundo de la música sinfónica ha colaborado con la Orquesta Nacional de España, Orquesta de Radio Televisión Española, Xoven Orquesta de Galicia, Orquesta de Cámara de Pontevedra, Orquesta Clásica de Vigo, Banda do Rosal y el Coro del Liceo de Vilagarcía.

Por otra parte, también destacan sus colaboraciones con diversas formaciones clásicas, como por ejemplo “Grupo de percusión de Madrid”, Grupo de metales “Santa Cecilia”, el Orfeón Vicus ad Libitum, el sexteto contemporáneo Vocare, Techné y con

³²⁵ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op. Cit.* Pág. 232

³²⁶ En el Conservatorio Superios de Madrid estudia con José María Martín Porrás multipercusión, caja timbales y repertorio orquestal, con Joan Iborra y Javier Benet (que solían dar las clases juntos) estudia improvisación, grupo de percusión, xilofón y vibráfono (técnica “Burton” porque la técnica “Stevens” no existía) y con Enrique llácer Regolí estudia percusión latina, batería y caja.

el percusionista Marcos Valcárcel. En la música folk ha colaborado, entre otros, con “Doa”, Emilio Cao, Uxía, Mercedes Peón, “Fuxan os Ventos”, “A Quenlla”, “Na Lúa”, Cristina Pato, Susana Seivane, Rodrigo Romaní, Cuchús Pimentel y Xosé Manuel Budiño. También son destacables sus participaciones con la “Orquestra da TV de Galicia”, Cumbre, Meteoro, Alfonso Blanco, Ana Kiro, Claudina e Alberto Gambino, “Suburbano”, Rocío Dúrcal, “Siniestro total”, Nacho Cano, Emilio Rúa, Miguel Campello y Urbano Cabrera. Además de la participación en más de 70 discos, ha publicado con la pianista Sol Bordas “O Centro Integrado de Música” que editó el Relatorio de Música del Consello da Cultura Galega. Con la editorial Mayeusis el libro “Catro cancións para instrumentos de láminas”. Con la editorial Dos Acordes el método de iniciación “Esto é percusión!”, “Maruxiña” y “Pasodobre e Eirís” para cuarteto de percusión y “Nas ondas!” y “Carballeza” para dúo. Con Periferiamusic: “Caldeirada para 6”. Ha participado en la banda sonora de la película “O camiño das estrelas” de Chano Piñeiro, así como en las producciones del Centro Dramático Galego “Almas Perdidas”, “Yerma” y “A costa dos afogados”, en “Bicharada” de Berrobambán y “Son Nu” de la Fundación Igualarte.



Figura 782.- Película "O camiño das estrelas" de Chano Piñeiro

Como percusionista y vibrafonista, dentro del ámbito jazzístico, ha colaborado, entre otros, con Antonio Cal, Clunia Jazz, Tin Collage, María Joao, Fanjazz, Baldo Martínez “Gran Ensemble”, Fernando Llorca “Atlantic Band”, Emilio Huete y la Big Band del Festival Imaxinasons de Vigo. Ha realizado seminarios en el Taller de Músicos de Madrid y Galicia. Ha asistido al III, IV, V y VI Seminarios de Jazz organizados por el Taller de Musics, al I Seminario del Taller de Musics en Galicia y al Berklee en Madrid (1989). Ha actuado en los festivales de A Coruña y en la Muestra de San Isidro de Madrid. Ha colaborado con Paul Stocker, Marçia Joao, Antonio Cal, Ángel Rubio y Clunia Jazz.



Figura 783.- Fernando Llorca “Atlantic Band”, con Carlos Castro Roig como vibrafonista



Figura 784.-

Combo dirigido por Bill Dobbins en el seminario del Taller de Musics, en Alcalá de Henares 1984,
con Carlos Castro al vibráfono



Figura 785.-

Combo dirigido por Bill Dobbins en el I Seminario del Taller de Musics en Galicia, con Nani García,
Emilio Huete, Baldo Martínez y Carlos Castro al vibráfono

Ha formado parte de “Filloa Express”³²⁷ (compartiendo escenario con José Somoza), “Big band del Foro”³²⁸, “Baio Ensemble” y “Madera”³²⁹, grupo con el que obtendría el primer premio de la III Muestra de Jazz de San Isidro.

³²⁷ “Filloa Express” es un colectivo coruñés con diversas formaciones y miembros dedicados al Jazz en diferentes estilos, pero entendido en un sentido moderno (una de las últimas formaciones son un dúo de saxofón con caja de ritmos). (Véase anexo VII.7)

La Big Band del Foro (actualmente Banda del Foro) fue creada en 1985 por Ángel Rubio (guitarrista y director) y José Vázquez “Roper” (batería). Fue un proyecto plenamente consolidado, cosa poco usual en nuestro país, ya que gran parte de sus componentes no variaron a lo largo de más de una década. En ella se incluían los mejores músicos de la escena jazzística nacional, y algunos grandes solistas extranjeros. A lo largo de los años fue considerada por muchos críticos como “la mejor formación del jazz español”, y también “la más exportable”, hecho que se vio reforzado por la continua evolución de su música. Algunos de los músicos que han formado parte de esta agrupación han sido los siguientes: Angel Rubio (guitarras, dirección, arreglos y composición), José Vázquez “Roper” (batería y percusión), José Luis Alvarez (técnico de sonido y grabación), David Herrington (trompeta y fiscornio), Danny Daisher (trompeta), Ove Larssen (trombón), Valentín Alvarez (saxos barítono y soprano), Alejandro Pérez (saxos alto y soprano, clarinete bajo), Pedro Sarmiento (siano y teclado), Peter Oteo (bajo eléctrico y percusión), Enrique Perdomo (saxos tenor y soprano, clarinete) y Francis Pose (contrabajo). En su discografía destaca “Quiet” (1992), elegido disco del año por varias revistas especializadas. Este disco se grabó en vivo en el colegio mayor San Juan Evangelista de Madrid.

Con Madera, Carlos Castro compartió escenario con Ángel Rubio González³³⁰ y desarrolló un estilo jazzístico moderno englobando tendencias diversas (hard bop, funk, músicas africanas, orientales, etc), con un resultado muy personal, variado, rítmico y coherente. Las influencias recibidas durante esta etapa eran muy variadas. Solo por citar algunas, podemos hablar de Miles Davis, Thelonius Monk, Frank Zappa, John Coltrane, Luis de Pablo, Art Ensemble of Chicago, etc. Además, el repertorio de Madera siempre ha sido exclusivamente composiciones propias, básicamente de Angel Rubio, aunque todos los miembros del grupo colaboran en los arreglos.

³²⁸ La Banda del Foro interpreta exclusivamente música propia, en su mayor parte composiciones de Angel Rubio, quien recibió el segundo premio nacional de composición de la S.G.A.E. a finales de 1994. (Véase anexo VII.7)

³²⁹ “Madera Jazz” es un grupo creado por Ángel Rubio en 1975. A pesar de ser un grupo histórico en el panorama jazzístico coruñés, se mantiene en permanente evolución y progreso. (Véase anexo VII.7)

³³⁰ Ángel Rubio González (La Espina, Asturias, 1955) es un guitarrista, intérprete de laúd, percusionista y compositor español de jazz fusión. (Véase anexo VII.7) (<http://www.angel-rubio.com/biografia.htm>, 10-5-2015)



Figura 786.- Madera jazz en Clamores, con Toni Moreno, Javier Paxariño y Carlos Castro (vibráfono)



Figura 787.- “Filloa Express” en una actuación en 1983



Figura 788.- Big Band del Foro



Figura 789.- “Madera Jazz”



Figura 790.- Carátula del disco “Dr. Who” del grupo Madera Jazz.



Figura 791.-

Baldo Martínez Gran Ensemble, PROXECTO MINHO, en el que participa Carlos Castro con el vibráfono



Figura 792.- Combo del vibrafonista Carlos Castro en la sala Verbum de Vigo

Por otra parte, el 21/04/2010 Xabier R. Blanco escribió para www.xornal.com lo siguiente: “En el Jazz Filloa han actuado los grandes genios del jazz estatal, “jefazos de la escena internacional” y es refugio de músicos y artistas desde hace treinta años.(...)”.



Figura 793.-

Logotipo del club de jazz Filloa de A Coruña



Figura 794.-

Entrada al club de jazz Filloa de A Coruña

Juan Carlos Martínez escribió el 26/12/2010 en “La Voz de Galicia” lo siguiente para referirse al Filloa Jazz Club: *“El jazz, esa música indefinible, parece pedir ambientes oscuros, comprimidos y un poco bohemios para sonar como debe. Aunque esto puede ser una impresión subjetiva de quienes aprendimos a oírlo en directo en el Filloa, el local clásico del jazz coruñés, una cueva acogedora que el próximo miércoles cumple 30 años luciendo el título de decano de los clubes de su especie en España. (...)”*



Figura 795.- Interior del club de jazz Filloa de A Coruña

Carlos Castro comenta lo siguiente al hablar de su formación: *“comencé mis estudios de percusión en el Conservatorio de A Coruña y terminé en el Real Conservatorio Superior de Madrid con los profesores: Fernando Santos, José María Martín Porrás, Enrique Llácer “Regolí”, Javier Benet y Juan Iborra, obteniendo el título de Profesor Superior de Percusión. También estudié unos años de piano. He asistido al III, IV, V y VI Seminarios de Jazz organizados por el Taller de Musics, al I Seminario del Taller de Musics en Galicia y al Berklee en Madrid (1989); donde he asistido a clases con Gary Burton, Bob Moses, Bill Dobbins, entre otros”*³³¹.

³³¹ Entrevista realizada a Carlos Castro el 10-5-2015

Por lo que se refiere a su interés por el jazz surgió desde pequeño con la batería y el dixieland, que fue la primera música que le emocionó. No obstante, comenta que su aproximación al mundo del jazz se produjo cuando conoció el vibráfono al estudiar percusión en Madrid³³² en 1979. Recuerda que *“la primera oportunidad me la dio Angel Rubio en el grupo Madera Jazz y tuve que pedir el vibráfono prestado”*. Carlos Castro no puede afirmar que, dentro de la percusión, su especialidad sea el vibráfono jazzístico, ya que habitualmente compagina la percusión “de mano” y la batería, en otros estilos de música. De hecho, confiesa que su metodología de aprendizaje de jazz ha sido bastante desorganizada y autodidacta; se ha basado en consultar libros, apuntes de cursos, recibir clases, intercambiar información con sus compañeros y, sobretodo, la práctica en directo.

Centrándonos en su técnica, Carlos Castro prefiere tocar, en general, con cuatro baquetas, salvo que en el caso que hubiera partitura fuera más sencillo de interpretar con solo dos baquetas. Por otra parte, la técnica que suele utilizar para tocar el vibráfono es la de Gary Burton, y añade lo siguiente: *“creo que el agarre (palabra más correcta que “técnica”) Musser-Stevens no está pensado para el vibráfono de jazz, por su forma de percutir, los apagados con la baqueta, etc”*.

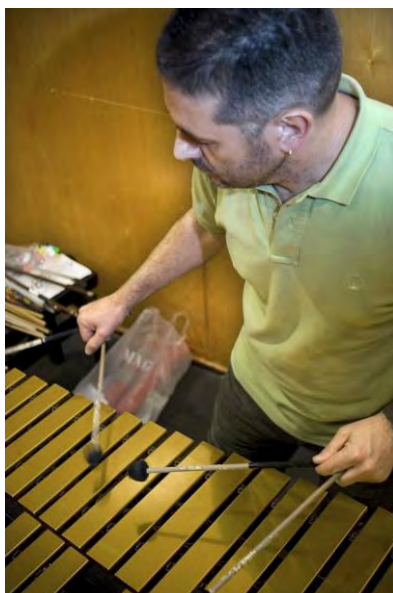


Figura 796.-

Carlos Castro tocando con cuatro baquetas con técnica Gary Burton y modelo de baquetas “Dave Samuels” de la marca “Malletech”

³³² Posiblemente, sería en Real Conservatorio Superior de Madrid donde Carlos Castro vió y tocó por primera vez un vibráfono en el año 1979, según manifiesta él mismo.

Además, no se muestra partidario de tocar el vibráfono con motor siempre, ya que lo considera un efecto para los acordes tenidos, las melodías lentas, etc., aunque considera que él mismo lo utiliza mucho pero siempre por la necesidad determinada por el fraseo. Aunque no tiene una especial predilección por ningún modelo concreto de vibráfono, empezó tocando un vibráfono de la marca “Saito” y, actualmente, toca un vibráfono de la marca “Yamaha” porque le gusta cómo está construido, pero muestra su simpatía por el sonido de los vibráfonos “Musser”.

Aunque a Carlos Castro no le gusta utilizar siempre las mismas baquetas, ya que le gusta cambiar de modelo dependiendo del contexto (grupo ruidoso, tipo de composición, solo o en grupo, etc.), sí muestra su predilección por baquetas de dureza media, que le permiten obtener tipos de sonidos diferentes, como melodía y acompañamiento, por ejemplo. Las marcas y modelos de baquetas que suele utilizar son los siguientes: modelos “Dave Samuels” y “David Friedman” de la marca “Malletch”, modelo “medio- concert” del lutier español Iñiqui Sebastián, y modelos número 23 (azules) y “Arthur Lipner” de la marca “Mike Balter”.



Figura 797.- Baquetas de vibráfono modelo “Arthur Lipner” de la marca “Mike Balter”

Al preguntar a Carlos Castro su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicas que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat, responde lo siguiente: *“tengo el malletkat, pero no lo utilizo para sustituir el vibráfono (solo en ensayos, a veces). no tienen el feeling necesario para sustituir al vibráfono, me compraría un vanderplas³³³”*.

³³³ Un “vanderplas” es un tipo de vibráfono amplificado con sistema MIDI.

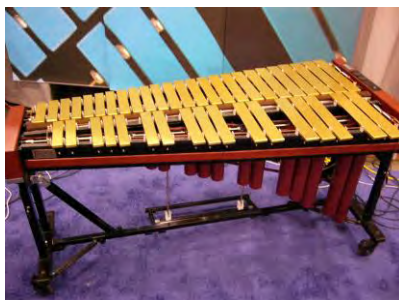


Figura 798.- "Vanderplas", vibráfono amplificado con sistema MIDI



Figura 799.- Lalo Friedman tocando un vibráfono "Vanderplas" de la marca "Deagan's Electravibe"

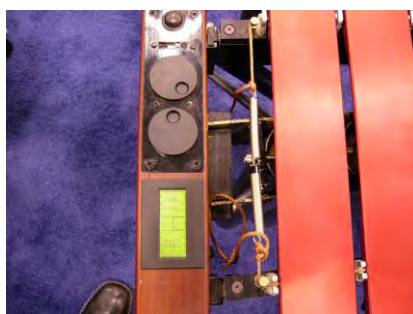


Figura 800.- Detalle de los controles de sonido de un un vibráfono "Vanderplas"

El estilo de jazz que suele tocar Carlos Castro con el vibráfono depende del grupo con el que esté actuando. Actualmente, en O.M.E.GA³³⁴ (Orquesta de Música Espontánea de Galicia³³⁵) está dentro de un ámbito de improvisación libre sobre marcas del director. Además tiene algún combo pequeño de jazz.

³³⁴ O.M.E.GA (Orquesta de Música Espontánea de Galicia), es una formación integrada principalmente por músicos gallegos, entre ellos Carlos Castro. (Véase anexo VII.7)

³³⁵ Según la página web www.larlegido.jimdo.com: "La Orquesta de Música Espontánea de Galicia (O.M.E.Ga) es un proyecto de investigación musical colectivo que explora, a través de un espectáculo lúdico y dinámico, el fascinante mundo de la creación sonora a tiempo real (...)". (Véase anexo VII.7) (<http://larlegido.jimdo.com/proyectos/improvisaci%C3%B3n-libre/orquesta-omega/>, 15-5-2015)



Figura 801.-

Carlos Castro tocando el vibráfono con O.M.E.G.A (Orquesta de Música Espontánea de Galicia)



Figura 802.-

Carlos Castro, tocando el vibráfono, siguiendo las indicaciones del director de O.M.E.G.A (Orquesta de Música Espontánea de Galicia)

Carlos Castro afirma escuchar música de todo tipo, no solo jazz. Normalmente intenta escuchar cosas relacionadas con lo que tiene que tocar en cada momento. Por eso, actualmente, Le Quan Ninh es un percusionista que le interesa en este momento.

Carlos Castro no tiene vibrafonistas internacionales preferidos, salvo los mejores intérpretes del instrumento (Gary Burton, Dave Samuels, David Friedman...), aunque afirma que le gusta Flip Philipp, por ejemplo.



Figura 803.- Le Quan Ninh

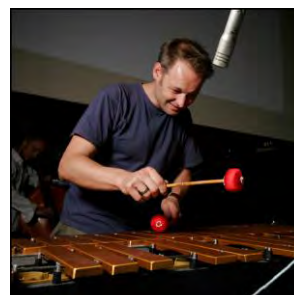


Figura 804.- Flip Philipp

Por otra parte, considera vibrafonistas interesantes a The Green Brothers (George Hamilton Green y Joe Green), Victor Feldman, Tito Puente, Bobby Hutcherson, Jay Hoggard, Bill Molenbof, Roy Ayers y Ruth Underwood. Además, considera que le han influido los siguientes vibrafonistas: Lionel Hampton, Milt

Jackson, Red Norvo, Gary Burton, Mike Manieri, Cal Tjader, Dave Samuels y David Friedman. En una escala de 1 a 5, desde poco a mucho, su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz es el siguiente:

	1	2	3	4	5
RAG-TIME					X
BLUES					X
ESTILO NEW ORLEANS					X
DIXIELAND					X
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO					
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS					
BE BOP				X	
COOL			X		
HARD BOP			X		
BUGALÚ DE NEW YORK					
JAZZ MODAL					X
FREE JAZZ					X
JAZZ FUSSION				X	
SMOOTH JAZZ					
ACID JAZZ					
JAZZ LATINO				X	
BOSSA NOVA				X	
FUNKY				X	
JAZZ ÉTNICO					

Entre sus proyectos pasados relacionados con el vibráfono jazzístico, exceptuando los casos en los que no hay improvisación o esta no es “jazzística”, Carlos Castro destaca los siguientes: con la formación Filloa Express (años 80, participando en el 1º Festival de Jazz de A Coruña), con Madera Jazz (grupo de Ángel Rubio, en 1983, ganamos el 1º premio de la III Muestra de Jazz de San Isidro, con Clunia Jazz y con María Joao (en alguna ocasión puntual), con La Calle (con miembros de Clunia Jazz entre otros), con FLMG (con miembros de Clunia Jazz y Filloa Express), con la Big Band del Foro, con la Big Band del Festival Imaxinasons (Vigo), con el Proxecto Minho de Baldo Martínez. Participamos en varios festivales (Madrid, Getxo, Unterfart, Gimaraes, etc.), con el noneto de Marcos Pin, con el quinteto de Emilio Huete y con Atlantic Band e Fernando Llorca (participamos en varios festivales, como por ejemplo en Salamanca, en Lugo o en Baiona, entre otros).



Figura 805.-

*Carlos Castro Roig en un concierto celebrado en 2010
en el Auditorio del Ayuntamiento de Vigo
junto a la soprano Beatriz Riobó*



Figura 806.-

Beatriz Riobó, profesora del Conservatorio Superior de Vigo



Figura 807.-

*Carlos Castro Roig en un concierto en la Sala NASA
de Santiago de Compostela en febrero de 2010
con Hegg/Minothi Duo*



Figura 808.-

*Emilio Huete en el festival de jazz Imaxinasons,
con Carlos Castro al vibráfono*



Figura 809.-

*Carlos Castro al vibráfono y la percusión
con Imaxina Jazz Orquesta*

Hegg/Minothi Duo es un dúo formado por el percusionista Øyvind Hegg Lunde y el guitarrista Morten Kristiansen Minothi.



Figura 810.- Hegg/Minothi Duo

En cuanto a los discos que ha grabado tocando jazz con el vibráfono éstos son los siguientes:

Con “Madera”: LP: “F.H.”³³⁶ Dial/Diapasón y LP: “Sufrimos Mucho” (1988).
 Con Fernando Llorca Atlantic Band³³⁷: CD: “Mr. Cal”. Punteiro Clave records.
 Con Baldo Martínez: CD: “Proyecto Minho”. Karonte.
 Con Carlos Arévalo: CD: “A vista de pájaro”. Audia Records 16.
 Con Baio Ensemble: CD “Diálogos” (1995).
 Con Marcos “Pin noneto”.
 Con OMEGA: CD/DVD: “De Parto a Omega”. Chévere/Redenasa (2011).
 Con “Jet Lag” (2012, Fol Música) con la Banda Crebinsky.



Figura 811.-

Portada del disco “F.H.” de la formación Madera, en la que Carlos Castro toca el vibráfono



Figura 812.-

Contraportada del disco “F.H.” de la formación Madera, en la que Carlos Castro toca el vibráfono (tal y como podemos apreciar en la fotografía)



Figura 813.-

Portada del disco “Sufrimos Mucho” de la formación Madera, en la que Carlos Castro toca el vibráfono

³³⁶ El disco “F.H.” del grupo “Madera”, en el que tocaba el vibráfono Carlos Castro, obtuvo el primer premio de la III Muestra de Jazz Madrileño de San Isidro en 1985.

³³⁷ Fernando Llorca Atlantic Band es una agrupación formada por Fernando Llorca (batería), Roberto Somoza (saxos), Alberto Conde (piano), Kin García (bajo eléctrico) y Carlos Castro (vibráfono y percusión).



Figura 814.-

Portada del disco “Mr. Cal” de la formación Fernando Llorca Atlantic Band, en el que Carlos Castro toca el vibráfono



Figura 815.-

Contraportada del disco “Mr. Cal” de la formación Fernando Llorca Atlantic Band, en el que Carlos Castro toca el vibráfono



Figura 816.-

Carátula del disco “De Parto a Omega” de la formación OMEGA, en el que Carlos Castro toca el vibráfono



Figura 817.- Carlos Arévalo



Figura 818.-

Carátula del disco “A vista de Pájaro” de Carlos Arévalo y la Urugalega All Stars Band, en la que participa el vibrafonista Carlos Castro



Figura 819.-

Carátula del disco “De Parto a Omega” de la formación OMEGA, en el que Carlos Castro toca el vibráfono



Figura 820.-

Portada del disco “Jet Lag” de la Banda Crebinsky en la que Carlos Castro toca el vibráfono



Figura 821.-

Carlos Castro tocando el vibráfono con la Banda Crebinsky

Carlos Castro considera que el jazz es un estilo de música consolidado en España por la calidad y cantidad de músicos y escuelas que existen, y por las diversas propuestas desde lo clásico a lo “free”. Piensa que el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país fueron las orquestas de música de baile, a través de las “jazz-band”, donde el vibráfono fue sustituyendo progresivamente al xilófono y ocupó el lugar que éste tenía en la música de entretenimiento. Al preguntarle qué músicos españoles considera como los pioneros del vibráfono jazzístico en España, nos comenta “solo recuerdo vagamente quien lo tocaba a finales de los setenta: Pedro Estevan, Ángel Pereira y, poco después, creo que Jordi Rossy”. Carlos Castro destaca a los siguientes vibrafonistas españoles que tocan actualmente o que han tocado jazz en algún momento de su vida a Ángel Pereira, Ton Risco, Juan Collazo, Lucía Martínez, Antonio Agra³³⁸ e Israel Arranz. Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Carlos Castro afirma lo siguiente de cada uno de ellos:

TEXTO 1: “La batería tuvo y tiene más oferta de trabajo. También la sonoridad de los antiguos vibráfonos no se puede comparar con la actual, sin entrar en amplificación y pastillas. Por otra parte, supongo que el agarre de 4 mazas y la posibilidad de acompañar no estaba tan desarrollado como ahora”.

TEXTO 2: “Cuando entré en el Conservatorio en Madrid, año 1979, ya había vibráfonos. Otra cosa es el tipo de estudios: comenzamos a ver el Dampening&pedaling (1973), pero creo que no lo hacíamos correctamente. También estaba el método de Gary Burton y alguno de Delecleuse. El nivel depende de lo que te pidan los profesores: en aquellos años los niveles eran más amplios y personalizados”.

TEXTO 3: “En los cursillos a los que asistí, los profesores trataron al vibráfono como otro instrumento cualquiera: escalas, acordes, etc. El alumno adaptaba al instrumento el fraseo, los acordes posibles, digitaciones, etc. No es por causa de un método específico que no toques e improvises en el vibráfono. Quizá los vibrafonistas no se conocen pero lo de la comunicación fluida, habría que verlo caso por caso”.

³³⁸ Antonio Agra, así como Juan Collazo por el mismo motivo, ha declinado el ofrecimiento de figurar en esta tesis doctoral por considerar que el vibráfono jazzístico no es su especialidad.

HIPÓTESIS 1: “Quizá por el aislamiento cultural, no por los conservatorios”.

HIPÓTESIS 2: “No creo. Hay discos y algún libro había (los ya citados). Si es cierto el autodidactismo y la diferente evolución. El que desiste puede deberse a: 1.- este instrumento es difícil de expresión y resultados a corto plazo, 2.- el sonido es complicado dentro de un grupo por la amplificación, etc. y 3.- tienes que tenerlo muy claro y motivarte a menudo”.

Jordi Rossy Costa

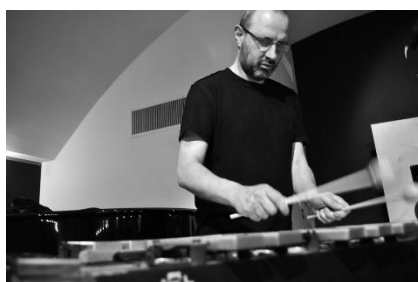


Figura 822.- Jordi Rossy Costa

Jordi Rossy Costa es un vibrafonista que nació en Barcelona el 21 de agosto de 1964. Actualmente reside en Begues (Bajo Llobregat, Barcelona). Al preguntarle por sus datos biográficos, Jordi Rossy nos remite a su página web oficial, www.jorgerossy.com, en la que se dice:

“Jorge Rossy, Barcelona 1964 (también conocido como Jordi Rossy), comenzó a tocar la batería a los 11 años. Entre 1982 y 1989 toca y graba con la mayoría de los músicos de la escena española como Perico Sambeat, Tete Montoliú, Carles Benavent o Chano Domínguez y con músicos de renombre internacional como Woody Shaw, Kenn y Wheeler, Jack Walrath, Dave Schinitter, Sal Nistico, Sean Levitt, entre otros. En 1989 se traslada a Boston para estudiar trompeta en la Berklee College of Music. En Boston, Jorge se convierte en el batería elegido por muchos músicos y se une al Trío de Danilo Pérez para dar algunos conciertos en Panamá, Francia, Boston y Nueva York, luego se une al Sexteto de Paquito de Rivera durante dos años y se traslada a Nueva York en 1991. Jorge también ha tocado y grabado con Joshua Redman, Bill McHenry, Bruce Barth, Miken Kanan, Ben Monder, Nat Su, Steve Wilson, Mark Johnson, Larry Grenadier, Ben Street, entre otros.

En 1995 comienza a hacer giras y a grabar de seguido con el Trío de Brad Mehldau (Brad Mehldau al piano, Larry Grenadier al bajo y Jorge Rossy a la batería) durante 10 años. En 2000 volvió a Barcelona para formar una familia y comenzar a centrarse en el piano. En los últimos 10 años Jorge Rossy ha estado tocando y grabando al piano con bandas como Jordi Matas Quintet o Joe Smith Septet y con varios proyectos con Guillermo Klein, incluyendo una actuación en el Merklin Home de Nueva York y la Biblioteca del Auditorio Congreso Washington D.C.

Desde 2006 Jorge ha grabado su primer álbum como líder, “Wicca”, a trío con Albert Sanz en el órgano Hammon y RJ miller a la batería, y también su segundo álbum, “IVLIANVS Suite”, con la misma sección de rítmica, más Chris Cheek al saxo y Félix Rossy (hijo de Jorge) a la trompeta. La banda liderada por Rossy ha estado de gira por toda España, la costa este de Estados Unidos, Marruecos, Italia y también han actuado en 2010 en Basilea (Suiza). Pero durante este tiempo Jorge también ha estado tocando la batería ocasionalmente con Lee Konitz y Ethan Everson Quartet, Charlie Haden’s Quartet West y Land of the Sun Septet, Carla Bley’s Liberation Orchestra, Joe Lovano’s Quartet Europa, Kurt Rosenwinkel Quintet, Seamus Blake Quartet, trio 2000 con Chick Corea y NHOP y otro trío con Brad Mehldau y Charlie Haden. A lo largo del año 2012 Jorge ha grabado diversos trabajos entre otros su tercer disco como pianista y compositor, “Iri’s Blues junto a Félix Rossy”, “Raffi Garabedian”, “RJ Miller” y “Ben Street”. Recientemente ha realizado el tour Europeo 2012 con Wayne Shorter Quartet”³³⁹.



Figura 823.-

“Jordi Rossy’s Catalán Sextet” actuando en L’Auditori de Barcelona en 2014, formación en la que Jordi Rossy toca el vibráfono

³³⁹ <http://www.jorgerossy.com/biografia/>, 1-9-2015



Figura 824.- Jordi Rossy tocando el piano

De la entrevista que se le hizo con motivo la redacción de esta tesis el 1-9-2015 se extrae el siguiente testimonio:

“En Barcelona, estudié un poco de percusión clásica, pero no terminé la carrera. Tampoco había titulación de jazz en aquellos momentos. Estudié en el Aula de Músics, en el Taller de Músics, con profesores particulares de trompeta clásica, etc.

A los 14 años, cuando estudiaba percusión clásica, empecé a tocar el vibráfono y me compré uno de lámina estrecha un año después, pero tras tres años lo dejé porque me aburría por su poca potencia y porque no quería cargar con un “trasto”, como me ocurría con la batería. Por eso, empecé a interesarme mucho más por la trompeta que era mucho más versátil y expresiva musicalmente.

Cuando fui a estudiar Berklee mi beca era para estudiar trompeta, de hecho durante diez años estuve tocando este instrumento. La trompeta me interesaba mucho, pero en Boston me llamaban mucho para tocar la batería con diversos grupos y esto hizo que, poco a poco, fuese abandonando la trompeta. Quizá por eso nunca llegué a titularme allí, pero hice muchos contactos.

Hace cinco años que doy clases una vez al mes en una escuela de música en Basilea (Suiza). En esta escuela doy clases de combo y, desde el principio, intenté no tener pianistas en clase para poder tocar yo el piano con los alumnos, pero esto no era posible siempre y, cada vez más, el piano solía estar ocupado. Además, en la escuela existe un par de vibráfonos Musser y una marimba, y empecé a utilizar los instrumentos de láminas y me di cuenta de que me volvían a gustar. Por eso, me compré un vibráfono Bergerault de segunda mano y, a partir de entonces, empecé a sustituir el piano por el vibráfono.

El vibráfono supone para mí una combinación de los tres instrumentos que más he tocado. Es melódico como la trompeta, puede hacer diferentes dinámicas como en la batería, y me permite hacer algunas armonías como en el piano. Por eso, normalmente utilizo dos baquetas, aunque en alguna ocasión puede que toque con las cuatro, pero me interesa mucho la faceta melódica del vibráfono, posiblemente por influencia de haber sido trompetista. Lo que más me interesa a tocar el vibráfono no es hacer muchas notas, sino sonar lo más parecido posible a un instrumento melódico, con la máxima expresividad y un margen dinámico potente. El vibráfono me permite expresar todo lo que aprendido con la batería, la trompeta y el piano.

Las armonías que me gusta hacer con el vibráfono difieren mucho de las que puedo hacer con el piano. Con el piano los voicings son mucho más densos, pero con el vibráfono busco hacer una armonía mucho más simple buscando las funciones armónicas de cada nota e intentando hacer contrapuntos interesantes. Por eso, suelo utilizar solamente dos baquetas, para buscar transparencia armónica y conseguir el máximo color con el mínimo de voces. Es decir, al tocar el vibráfono no pretendo adaptar el piano.

Tengo la sensación de que, a partir de Gary Burton, muchos vibrafonistas se sienten con la obligación de tocar con cuatro baquetas. Sin embargo, en mi caso particular, pienso que las cuatro baquetas perjudican mi fraseo y mi expresividad. En definitiva, prefiero no hacer acordes tan densos como podría hacerlos con cuatro baquetas, porque para eso ya está el piano, y me gusta centrar toda mi atención en la musicalidad. Quizá esto sea debido a que me interesa mucho las líneas melódicas de trompetistas como Kenny Dorham o Miles Davis.

Mi forma de armonizar a dos baquetas consiste, entre otras cosas, en arpeggiar las notas guías entre las notas de la melodía. Me gusta mucho utilizar el motor porque pienso que hace al vibráfono más expresivo y le da más volumen. De hecho, en algunos temas puntuales me gusta quitar el motor para dar un efecto diferente al habitual. El pedal es para mí algo primordial para conseguir el máximo color expresividad y cambio de dinámica en una melodía. Aunque me gustan muchos vibrafonistas, posiblemente el que más me interese sea Milt Jackson por su excepcional expresividad. Aunque también destacaría a Bobby Hutcherson, Victor Feldman y Teddy Charles.

Tengo un vibráfono Musser M-55, que es el que más me gusta por su sonido poderoso y cálido a la vez, y un vibráfono Yamaha de cuatro octavas que me gusta mucho también, especialmente, por el registro grave. Suelo ir cambiando de modelos de baquetas. Aunque me gusta el sonido que consigo con las baquetas blandas, me ha ocurrido que he notado, en alguna ocasión, que durante un concierto me faltaba volumen y eso ha hecho que en estos momentos esté utilizando baquetas un poco más duras. Últimamente estoy utilizando las baquetas blandas Yamaha MR2040S y otras baquetas más duras, Mike Balter 24R”³⁴⁰.



Figura 825.-

Baquetas de vibráfono Yamaha MR2040S,
utilizadas por Jordi Rossy



Figura 826.-

Baquetas de vibráfono Mike Balter 24R,
utilizadas por Jordi Rossy

“No me interesan los instrumentos electrónicos que en ocasiones sustituyen al vibráfono, como por ejemplo el Mallet Kat. Sí quiero conseguir un sonido digital tocó directamente un teclado, que técnicamente es más fácil. Estoy muy abierto a tocar diferentes estilos jazzísticos con el vibráfono, desde los estilos más tradicionales, que me encantan, swing, estándares, be-bop... hasta el post-bop, etc. Aunque la música que toco con mi grupo son composiciones propias dentro de un estilo muy ecléctico. Entre los numerosísimos proyectos en los que me he embarcado con el vibráfono puedo comentar, a modo de ejemplo, los siguientes: En 2014 grabé a trío con dos profesores de la escuela donde doy clases en Basilea; el pianista suizo Michael Beck y el saxofonista tenor Dominic Landon. También en 2014, grabé con el batería catalán Guillerm Arnedo. Ahora estoy en un proyecto de sexteto con tres músicos suizos y tres músicos de Barcelona, entre ellos Julián Sánchez a la trompeta y Carlos Falanga a la batería. De este grupo saldrá un DVD de un concierto realizado hace un año y medio. También he grabado un disco a dúo con Javier Vercher en el que los dos tocamos varios instrumentos. Este disco se llama “Filantropía”. Por otra parte, he grabado un disco con música de George Gershwin con Mike Kennen al piano y Peter Smith al

³⁴⁰ Entrevista realizada a Jordi Rossy el 1-9-2015

contrabajo. Además, he grabado un disco en formato cuarteto y voy a grabar con un quinteto próximamente. Los dos vibrafonistas españoles que conozco más son Geni Barry y Arturo Serra. Pienso que el jazz se ha consolidado en España. Ha evolucionado muchísimo de los años 80 hasta ahora. Hay muchísima gente que toca muy bien”³⁴¹.

Oriol Bordas Chornet

Oriol Bordas Chornet nace en Barcelona en 1965. Ha sido director, batería, vibrafonista y compositor. José María García Martínez, en su obra “Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España. 1919 – 1996”, lo siguiente sobre Oriol Bordas: *“En cuanto a la París-Barcelona S.C., sus promotores -el multiinstrumentista Oriol Bordas y Ramón LLuis Fossati, guitarra y public relations- han conseguido meterse en un estudio de grabación con el saxofonista Frank Wess, antiguo sideman de Count Basie, quién, además, les acompañó de gira por toda Europa”³⁴².*



Figura 827.- Oriol Bordas Chornet

Ha actuado en los Festivales de jazz de Vienne, Binningham, Mulheim, San Sebastián, Costa Brava, Terrassa, Rosas, Barcelona. Ha colaborado con Frank Wess,

³⁴¹ Entrevista realizada a Jordi Rossey el 1-9-2015

³⁴² GARCIA MARTINEZ, Jose M^º. 1996. *Op. Cit.* Pág. 245

Wild Bill Davis, Alvin Queen, Nathan Page, Jesse Davis, Gene "Mightfly" Conners, Harold Ashby, Teddy Edwards, Tony Scott, Jan Harrington, Pierre Boussagnet, Patrick Aítero... Formó parte de Paris-Barcelona Swing Connection, Hot Swing, La Locomotora Negra y la Vella Dixieland.

Ha sido líder de las siguientes formaciones Barcelona Jazz Orquestra³⁴³, Oriol Bordas Big Band, Barcelona Swing Orquestra y Oriol Bordas Quartet. Ha sido miembro de Ignasi Terraza Trio y Randy Greer Sextet. Obtiene el premio de *Bilbaína jazz Club*. Como líder tiene la siguiente discografía:

- “*Miaow*” (1995).
- “*September in the Rain*” (1999). Con Barcelona jazz Orquestra
- “*Let me Tell you something*” (1999). Con Ignasi Terraza
- “*Wild Cat featuring Wild Bill Davis*” (1993). Con Paris-Barcelona Swing Connection.
- “*Featuring Frank Wess*” (1992). Con Paris-Barcelona Swing Connection.
- “*Live in Barcelona*” (1991). Con Paris-Barcelona Swing Connection.
- “*Hard Swing*” (1991). Con Paris-Barcelona Swing Connection.
- “*Jam Session*” (1987). Con Arnau Boix and friends.
- “*Dancing & Dancing*” (1988). Con La Locomotora Negra.
- “*Ellington Train*” (1985). Con La Locomotora Negra.
- “*La Vella Dixieland 1*” (1985). Con La Vella Dixieland.
- “*La Vella Dixieland 2*” (1986). Con La Vella Dixieland.
- “*La Vella Dixieland 3 + Manel Joseph*” (1988). Con La Vella Dixieland.

Lamentablemente, según diversos testimonios de otros vibrafonistas catalanes de la época de Oriol Bordas, este músico sufrió un problema de salud que nos abstendremos de comentar en esta tesis, ya que pertenece a su vida personal. Dicho problema le apartó de la vida jazzística profesional hace muchos años y, además, ha sido la causa de que no se haya podido entrevistar con motivo de la elaboración de esta tesis.

³⁴³ La Barcelona Jazz Orquestra (BJO) se fundó en 1996 en el Taller de Músics por parte del vibrafonista Oriol Bordas, con el nombre inicial de “Barcelona Swing Orquestra - Taller de Músics Big Band”. (Véase anexo VII.7)

Juanjo Guillem Piqueras

Figura 828.- Juanjo Gullem tocando el vibráfono

Juanjo Guillem Piqueras nació en Catarroja (Valencia) el 13 de septiembre de 1965. Es un músico muy polifacético; percusionista solista, músico de orquesta, profesor, compositor y organizador de múltiples eventos relacionados con la percusión. Su compromiso con la música actual de vanguardia ha sido reconocido a nivel internacional. Muchas personalidades dentro del mundo de la percusión en España coinciden en señalar que fue uno de los que comenzó a tocar el vibráfono jazzístico a cuatro baquetas en nuestro país con una técnica depurada al regresar de estudiar en Holanda.



Figura 829.- Juanjo Guillem Piqueras

Al preguntarle por sus datos biográficos nos remite a su página web oficial, www.juanjoguillet.com, según la cuál:

“Reconocido por la crítica como “...un artista capaz de lo imposible, además de crear espectáculo.”, el percusionista español Juanjo Guillem aborda las mas diferentes propuestas

artísticas gracias a sus innumerables recursos artísticos y técnicos adquiridos a través de sus expansivas interpretaciones en importantes salas de concierto de todo el mundo. Apasionado desde muy joven por la nueva creación, Guillem destaca por su compromiso con el arte de su tiempo interpretando obras de los compositores más representativos de la música actual como: Boulez, Ligeti, Berio, Carter, Aperghis, Stockhausen, Hosokawa, Xenakis, Manoury, Crumb, Reich, Sciarrino, Adams, etc..., manteniendo contacto constante con compositores actuales, muchos de los cuales le dedican sus obras. En su interés por ampliar el repertorio de su instrumento ha encargado y estrenado más de 50 piezas a compositores como José Luis Turina, Jesús Torres, J.M. Sánchez Verdú, Mauricio Sotelo, Ramón Humet, Thierry Pecou, Gabriel Erkoreka y un largo etc... lo que hace que sea uno de los músicos que más han ayudado a dar a conocer la música escrita para percusión.

Juanjo Guillem ha interpretado numerosos conciertos para percusión y orquesta de compositores como Takemitsu, Cerha, Gubaidulina, Norgard, Tan Dun, Miyoshi, Macmillan, etc...junto a grandes agrupaciones como Orq. Nacional de España, Orq. Sinfónica de Barcelona, Orq. Sinfónica de Madrid, Orq. de Cámara de San Petesburgo, Orq. de Cámara de Cascais (Portugal), Orq. de la Comunidad de Madrid, Orq. de las Palmas de Gran Canaria entre otras y con directores como Josep Pons, José Ramón Encinar, Pablo González, Phillippe Bender, Jean Paul Penin o Mikhail Agrest. Cabe destacar su grabación para Karios de “Vanishing point”, concierto para 2 percussionistas y orquesta de Cesar Camarero con la Orquesta Nacional de España con Peter Hears.

Desarrolla proyectos propios como solista o con músicos como Markus Stockhausen, cuarteto Arditti o el pianista Eldar Nebolsin actuando en importantes salas de conciertos de Europa, Asia y América como el Festival de Salzburgo, Fest internacional de Liubliana, Auditorio Nacional de Madrid, Themus Fest. Gotemburgo, Music d,Aujordhui-Perpinyan, China Conservatory, Senyang Concert Hall, Manhattan School of music, RNCM Manchester, Fest. De Monterrey, Museo Reina Sofía, Festival de música contemporánea de Alicante o Festival BBVA interpretando programas que incluyen las grandes obras maestras escritas para percusión como Zyklus o Kontakte de K.H. Stockhausen, Circles de L. Berio, Drumming de S. Reich. Psappha y Pleiades de Xenakis entre otras así como novedosas creaciones de compositores actuales que combinan diferentes artes escénicas.

Crea también para Neopercusion espectáculos pedagógicos para divulgar y acercar la música a los más jóvenes. Entre sus grabaciones destacan sus dos discos como solista “Y todo esto me ha ocurrido por culpa de la música” y “Deus ex maquina” y las realizadas para diferentes sellos como Karios, Verso, Naxos, Non profit music, Kusion, que incluyen algunas de las obras más representativas escritas para percusión.

Involucrado en las múltiples facetas de la música, Juanjo Guillem creó la Asociación española de percusionistas de la que fue su primer presidente y organizó en 1997 la 3ª Convención Nacional de percusión en Madrid. Ha sido durante 5 años coordinador artístico de las series de conciertos “Residencias” organizadas por el Centro para la difusión de la música contemporánea en el museo Reina Sofía de Madrid y actualmente es director artístico de los ciclos de conciertos Ritmo Vital y Konekt@rte Sonoro que se desarrollan en Madrid y cuyas programación incluyen manifestaciones artísticas de diversas artes y tendencias.

Como compositor ha escrito gran cantidad de piezas, la mayoría para percusión y ha recibido encargos de diversas instituciones como Centro de la Difusión de la Música Contemporánea, Institut Valencia de la Música y Festival de Música Religiosa de Cuenca algunas de las cuales son interpretadas asiduamente por diferentes grupos internacionales.

Su actividad pedagógica ha estado centrada durante mucho años en el Centro de Estudios Neopercusión y ha sido profesor en los conservatorios superiores de Palma de Mallorca, Madrid y Zaragoza y ha impartido clases magistrales en innumerables escuelas de prestigio como la Manhattan School of Music de Nueva York, Royal Norther College de Manchester y Royal College y Royal Academie de Londres, conservatorios de Ámsterdam, Ginebra, Basilea, Estrasburgo, Pekín, Seúl.

Juanjo Guillem se formó musicalmente en España (Conservatorios de Madrid, Valencia y Barcelona), Francia (CNR de Strasbourg) e Inglaterra (RNCM Manchester).

Como músico de orquesta, a la edad de 18 años, fue Timbalero y principal percusionista de Orquesta del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Dos años más tarde Principal percusionista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

En la actualidad y desde 1999 es Timbalero y principal percusionista de la Orquesta Nacional de España y profesor-coordinador del departamento de grado superior y del Master de percusión del Centro Superior Katerina Gurska. Juanjo Guillem toca exclusivamente con instrumentos de percusión Zildjian, Mallettech, Novapercusio-Remo, Promusin y JEFF Mallets”³⁴⁴.

³⁴⁴ <http://www.juanjoguillet.com/index.php/bio>, 16-9-2015

De la entrevista que se le hizo con motivo de la elaboración de esta tesis el pasado 16 de septiembre de 2015, se extrae el siguiente testimonio:

“Yo no soy un vibrafonista de jazz, en el sentido estricto de la palabra, pero lo que sí es cierto es que siempre me ha gustado mucho improvisar, aunque no estoy ceñido a ningún estilo jazzístico, como pueda ser el bop, el swing, etc. Lo puedo tocar, pero no es mi especialidad porque me gusta improvisar de manera totalmente libre.

La primera vez que vi un vibráfono fue en en el conservatorio de Valencia cuando yo tenía doce años. Siempre toco con cuatro baquetas y utilizo la técnica de Gary Burton para todos los instrumentos, independientemente de si es la marimba o el vibráfono lo que tengo que tocar.

El pedal es una parte fundamental del vibráfono. Lo utilizo musicalmente siempre que me hace falta porque es un recurso muy importante. Lo utilizo para articular, para hacer notas largas, etc. No obstante, hay que ir con cuidado con él porque, si lo utilizas demasiado, ensucia mucho el sonido y no se entiende nada de lo que estás tocando.

Mi opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat, es que son unos instrumentos que nos pueden servir para muchas cosas, pero nunca para sustituir a un vibráfono. Por tanto, mi opinión sobre todos estos instrumentos es muy positiva porque nos sirven como recursos para poder utilizar cualquier tipo de sonido, por ejemplo para tener sonido de steel-drum si no tenemos este instrumento en un momento determinado.

Aunque estoy abierto a cualquier estilo de jazz lo que más me gusta es tocar libre y el “free-jazz”, ya que está muy relacionado con la música contemporánea. Además, siempre me gusta improvisar estando muy “out” y no soy muy dado a hacer melodías, aunque me gustan mucho, pero intento hacer un estilo poco “romántico” musicalmente y buscando mucho el eclecticismo. No considero que me haya influido ningún vibrafonista porque no copio a nadie y no toco ningún estilo de jazz concreto, aunque para mí el vibrafonista por excelencia es Gary Burton, en gran parte por la técnica tan refinada que tiene.

Por otra lado, Mike Manieri es un gran músico pero no comparto su técnica, aunque me gusta mucho su grupo Steps Ahead, y he adoptado su sistema de amplificación del vibráfono a través de pastillas, el sistema K&K, en uno de mis vibráfonos, concretamente en un Yamaha. Este sistema me permite poner efectos y sonidos muy variados en el vibráfono y hacer muchas cosas.

Dave Samuels, pese a que toca música relativamente sencilla, lo hace de una manera estupenda, aunque no me interesa tanto musicalmente como otros vibrafonistas. Me gustan vibrafonistas de muy diferentes estilos, por ejemplo: Stefon Harris pienso que tiene un lenguaje maravilloso, me gusta Red Norvo, me encanta cómo toca el vibráfono Tito Puente en las bossa-novas y me encanta Bobby Hutcherson por su estilo tan “hot-jazz”. Recuerdo que con 20 años escuchaba a Milt Jackson y me parecía, por aquel entonces, un vibrafonista muy moderno, aunque ahora me parezca un clásico. Es muy difícil decir que un vibrafonista es mejor que otro porque cada uno tiene su estilo tan bien diferenciado de los demás que es prácticamente imposible.

De entre todos los discos que he grabado improvisando con el vibráfono destacaría “Urbethnic”³⁴⁵ (del año 2000) porque es el disco que más se ajustaría a un contenido de alguna manera “jazzístico” o “moderno”, aunque con muchas comillas. En este disco está todo lo que yo hago reflejado en música. Hay un tema que se llama “Desarreglo” que me define a la perfección. Por otra parte, en música contemporánea he improvisado muchísimo.

Posiblemente, el primer vibrafonista en España fuese Salvador Arevalillo (Madrid). El origen del vibráfono en España pienso que sería alrededor de los años 40 o 50. Es importante tener en cuenta que en esta época vibráfono es un sonido nuevo y todo el mundo, me puedo imaginar, querría tenerlo en sus respectivas orquestas.

Javier Benet es un músico excepcional. Es bajista, es pianista, es percusionista, es oboísta y es vibrafonista de jazz. Con él hice mi primera improvisación al llegar a su clase en el conservatorio de Madrid. La primera vez que hice un concierto de jazz fue cuando tenía 18 años, con la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España). En este concierto no toqué el vibráfono por la sencilla razón de que no había vibráfono, y tuve que tocar con una xilomarimba. Fue en la primera vez que toqué estándars. Aún

³⁴⁵ Este disco incluye los siguientes temas: “África Bolongo” (Juanjo Guillem), “Urbethnic” (Juanjo Guillem), “Moro Muzza” (Juanjo Guillem), “Desarreglo” (Juanjo Guillem), “Introducción (Rikhi Hembra), “Soleamar” (Juanjo Guillem), “Pa’ empezó y pa’ terminó” (Juanjo Guillem) y “Tequila” (Chuk Rio/Arreglo: Juanjo Guillem).

conservo una grabación, en cassette, de este concierto, en la que se puede escuchar los diez temas que tocamos, entre ellos “Satin Doll” o “Recordame”. Este concierto, además, fue el primer concierto de jazz que hizo una sección de la JONDE. También recuerdo que estudiando con Emmanuel Séjourné en Francia, nos hacía improvisar mucho en las clases”³⁴⁶.



Figura 830.-

Portada del disco “Urbethnic”(2000) en el Juanjo Guillem improvisa en todos los temas con el vibráfono

Marc Miralta Clusellas



Figura 831.- Marc Miralta Crusellas

Marc Miralta Clusellas nació el 16 de noviembre de 1966 en Barcelona. Actualmente, reside en Sant Esteve de Palautordera, provincia de Barcelona. Es compositor y percusionista, especializado en batería, vibráfono y marimba. Es uno de los baterías y vibrafonistas españoles con más renombre en el panorama jazzístico español. Tanto en su faceta de jazzman tradicional, como en los ámbitos de la fusión del

³⁴⁶ Entrevista realizada a Juanjo Guillem el 16-10-2015

flamenco y el jazz. Ha estudiado percusión clásica, moderna y étnica, tabla hindú y cajón flamenco.

Empieza a tocar la batería a los siete años. A los once empieza a recibir clases del batería Pau Bombardó. Estudió en la Escola de Música Zeleste de Barcelona (1980-1984), en el Taller de Músics de Barcelona (1984-1986), en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona³⁴⁷ (1982-1989), donde estudia con Xavier Joaquim, y en la Berklee College of Music de Boston (Estados Unidos, 1990-1993).



Figura 832.-

Marc Miralta Crusellas en una actuación



Figura 833.- Marc Miralta en una foto artística

Ha actuado en festivales y clubes de jazz de España, USA, Canadá, Australia, México, Argentina, Francia, Italia, Austria, Alemania, Holanda, la antigua Checoslovaquia, Hungría, Portugal, Eslovenia y Bulgaria entre otros, con músicos de la talla de Pat Metheny, Gary Burton, Steve Lacy, Paquito D'Rivera, Tete Montoliu, Art Farmer, George Garzone, Jerry Bergonzi, Mark Turner, Joshua Redman, Perico Sambeat, Chano Domínguez, Gerardo Núñez y Esperanza Fernández, entre otros.

Ha tocado con formaciones de distintos estilos musicales, que incluyen música clásica con la Joven Orquesta Europea del Mercado Común (ECYO), dirigida por Claudio Abbado, la Orquesta Sinfónica del Vallès y la Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Ha sido profesor de batería en el Taller de Músics de Barcelona (1986-1990) y en seminarios en San Sebastián, Cádiz, Sedaví (Valencia), Granollers (Barcelona), Igualada (Barcelona), Rousse (Bulgaria), Langnau (Suiza), Sevilla, etc. Ha grabado una veintena de CDs. También ha grabado programas de televisión para TVE, La 2, TV3, Canal 33 y ETB2.

³⁴⁷ Mientras estudiaba en el conservatorio, tenía de compañeros a Ramon Torramilans y a Toni Meler.

A lo largo de su carrera ha obtenido varios importantes premios, entre los que destacan el Premio al Mejor Grupo del Festival de Jazz de Manresa, con *2x2 Quartet* (1985), Premio al Mejor Solista del Festival de Jazz de Manresa (1985), Segundo Premio del Festival de Jazz de San Sebastián con *Roda de Saxos* (1986), segundo en el Concurso de Big Bands europeas de Berlín (1988), Primer Premio en el Festival de Jazz de Getxo con *Iñaki Salvador Trío* (1989), Premio al Mejor Percusionista en la *Berklee College of Music* (1991), Premio al Músico más activo en la *Berklee College of Music* (1992), Premio al Mejor Solista de base 1999, otorgado por *l'Associació de Músics de Jazz* de Catalunya y Premio al Mejor Grupo con *New York Flamenco Reunion* 1999, otorgado por la misma asociación.



Figura 834.- Marc Miralta con cuatro baquetas de vibráfono

En cualquier caso, Miralta, en su desarrollo musical ha acabado formando una simbiosis mágica que ha dado lugar a grabaciones memorables dentro del jazz fusión de las últimas décadas. Entre ellas son especialmente destacables, las realizadas en 1989 con el trío de Iñaki Salvador “Orian”, con el quinteto de Elizabeth Raspall (Triangles, Fresh Sound New Talent) en 1996 y 1998, las realizadas al año siguiente con Albert Sanz y David Mengual para el sello Satchmo, “Des d'aquí”; su primera colaboración con el OAM trío “Trilingual” (Fresh Sound New Talent, 1999), el disco mas premiado de su carrera y liderado por él “Marc Miralta New York Flamenco Reunion” (Nuevos Medios, 2000) y “Marc Miralta Flamenco Reunion” (Contrabaix-Karonte 2013), la colaboración con Perico Sambeat para Lola Records en el 2001; los tres cds de CMS TRIO con Colina y Sambeat “CMS TRIO” (Contrabaix-Karonte 2007) “Andando” (Universal-Contrabaix 2009) y “Danza Guaná” (Nuba-Tekneultura 2015), su discos “Dreams” para Fresh Sound y finalmente su extraordinaria aportación al OAM trío de

nuevo con el extraordinario álbum “Live in Sevilla” grabado para Lola Records en 2003.

Según su página web, www.marcmiralta.com, “Cuadernos de Jazz” ha escogido “Marc Miralta-New York Flamenco Reunion” como el mejor disco de Jazz del año 2000³⁴⁸.



Figura 835.- Portada del disco “Marc Miralta-New York Flamenco Reunion”

De la entrevista que se le hizo el pasado 12 de septiembre de 2015 con motivo de la elaboración de esta tesis, se extrae el siguiente testimonio:

“Yo empecé en estudiando con trece años en la Escuela de Música Zeleste de Barcelona, que estaba en el piso de arriba de la famosa sala del mismo nombre. En esta escuela estudié cuatro años, pero no estudiaba percusión, pero sí que empecé a estudiar solfeo, armonía, batería, combo, canto coral, etc. Después empecé a estudiar en el Conservatorio Superior de Barcelona, donde hice los cinco años de percusión clásica con el profesor Francesc Xavier Joaquim, hasta segundo de piano y todas las asignaturas complementarias necesarias para obtener el título.

Con diecisiete años, me fui a estudiar al Taller de Músics, donde hacía algún combo con el vibráfono que me había llevado porque no había profesor de este instrumento. Aquí fui a clases de piano jazz para aplicarlo al vibráfono. Después, en 1986, comencé a dar clases de batería. En 1990, fui a estudiar a la Berklee College of Music de Boston en principio para dar clase de batería, pero después de hacer las pruebas de nivel, me pusieron en los combos más avanzados y entonces decidí ir a estas

³⁴⁸ <http://www.marcmiralta.com/biografia.htm>, 12-9-2015

clases con el vibráfono para poder aprender más, porque con la batería seguramente sería de los mejores del combo y no aprendería tanto.

En Berklee obtuve el título de “Performance” de vibráfono. Recibí clases del vibrafonista Ed Saindon y también puede dar algunas clases con Gary Burton. No obstante, allí toqué mucho la batería, con la big band y con diversos grupos y músicos que entonces estaban allí estudiando, Kurt Rosenwinkle, Mark Turner, Seamus Blake, Joshua Redman, Chris Cheek, Bill McHenry, Michael Kanan, Antonio Hart, Aaron Goldberg, etc...

Últimamente, cuando he ido de nuevo a Nueva York, he dado algunas clases con Steve Nelson. También he asistido a clases de Stefon Harris y Jeffrey Davis en Portugal. Con Jeffrey Davis tengo una relación profesional y personal; hemos tocado juntos en varias ocasiones y él me enseña vibráfono y yo le enseñé batería.

Supongo que la primera vez que vi un vibráfono fue en el conservatorio.

Normalmente, toco el vibráfono con cuatro baquetas. De hecho, empecé a estudiar vibráfono para ser un músico más completo de lo que lo podría ser tocando solamente la batería, ya que cuando estás tocando la batería no percibes igual la melodía y la armonía que si estás tocando un instrumento armónico o melódico. De hecho, el vibráfono me sirve para componer y para educar el oído, ya que lo considero más un instrumento armónico que melódico. Por eso, aunque a la hora de hacer solos, tocar con cuatro baquetas es más complicado que tocar con dos, las cuatro baquetas le aportan el sentido armónico que yo busco en el vibráfono.

Aunque utilizo la técnica de Gary Burton, estoy investigando la forma de adaptar el movimiento de la baqueta interior de la mano izquierda para buscar más naturalidad en el golpe. Me gusta utilizar el motor por la calidez del sonido que produce, el problema es que pienso que quita ataque. Si a esto sumamos que el vibráfono es un instrumento sin mucha “pegada”, prefiero prescindir de él, a no ser que esté tocando una tema determinado, como por ejemplo una balada. No obstante, cuando tengo que tocar tiempos medios o rápidos, casi no utilizo motor. Como el vibráfono es un instrumento con algunas limitaciones (registro, voicings, dinámicas, distintas articulaciones, etc.), considero que la utilización del pedal es fundamental.

El primer vibráfono que tuve fue un “Premier” de lámina estrecha, que no me gustaba porque cuando tenía que tocar un vibráfono de lámina ancha no me adaptaba. Posteriormente, en los años 80 me compré el vibráfono que sigo teniendo hoy en día, y con el que estoy muy contento, que es un Musser M-55. Estoy muy contento con este vibráfono. Aunque he ido cambiando de baquetas, últimamente estoy tocando las “Good Vibes” modelo 235.



Figura 836.- Baqueta de vibráfono de la marca “Good Vibes” (modelo 235), utilizada por Marc Miralta

Aunque no he probado los instrumentos electrónicos que intentan emular al vibráfono, tipo Mallet Kat no me atrae la idea de utilizarlos porque, como he dicho antes, dado que el vibráfono ya es un instrumento bastante limitado, no tiene sentido sustituirlo por algo con todavía más limitaciones. Pueden ser útiles para estudiar, para tocar en lugares en los que te haga falta una amplificación óptima, para disparar efectos, etc. pero nunca pueden sustituir al vibráfono. Es como si fueran otro instrumento.

Los estilos jazzísticos con los que me siento más cómodo tocando el vibráfono son jazz clásico (estándars), latin jazz, jazz moderno, jazz brasileño, etc. soy bastante abierto en este sentido, lo realmente importante es tocar buena música con buenos músicos. Entre los vibrafonistas que en más me interesan destacan Milt Jackson (por su lenguaje dentro del jazz clásico lo considero un referente que todo vibrafonista debería estudiar y conocer), Gary Burton por su técnica de cuatro baquetas, Steve Nelson y Bobby Hutcherson.

Entre mis proyectos inmediatos con el vibráfono voy a grabar un disco con un pianista de Barcelona llamado Marcos Mezquida, con quien hace tiempo que estoy tocando. Quedamos en mi casa para improvisar de manera muy abierta, aunque no free jazz, pero sí intentando crear ambientes y colores a través de la armonía y el ritmo. Entre los discos en los que he participado con el vibráfono destacaría un disco de

Miguel Fernández, el disco con Joan Sanmartí “*Quatre Portes de Fes*”³⁴⁹ (2007) y un disco con la cantante Mireia Lara”³⁵⁰.

Respecto a la consolidación del jazz en España Marc Miralta comenta lo siguiente: “Hay muchísimos músicos que tocan jazz, muchos lugares y festivales donde se programa esta música, y también existen numerosas escuelas donde se enseña. No obstante, siempre cabría la posibilidad de que hubiese más actividad jazzística. Hay que tener en cuenta, que con la llegada de las crisis, hubo un bajón muy importante en la programación musical, en general, y en la programación jazzística, en particular”³⁵¹.



Figura 837.- Marcos Mezquida



Figura 838.-
Portada del disco “*Quatre Portes de Fes*” (2007),
en el que Marc Miralta toca el vibráfono



Figura 839.- Mireia Lara

³⁴⁹ El disco “*Quatre Portes de Fes*” de Joan Sanmartí es de estilo “new mood jazz” y en él participan los siguientes músicos: Joan Sanmartí (guitarras y laúd barroco), Marc Miralta (vibráfono), Omer Avital (contrabajo), Jesús Reina (batería), Lito Iglesias (violoncelo), Vicki Romero (voz) y Ensemble Percusions de Barcelona (Robert Armengol, Ferran Armengol, Ignasi Vila, Ramón Torramilans y Sebastià Bel).

³⁵⁰ Entrevista realizada a Marc Miralta el 12-9-2015

³⁵¹ Entrevista realizada a Marc Miralta el 12-9-2015

Pep Soler Galbis*Figura 840.- Pep Soler Galbis.*

Pep Soler Galbis nació el 15 de marzo de 1966 en Albaida (Valencia). Estudió percusión en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, donde obtuvo Premio Fin de Grado Medio en la especialidad de percusión y, posteriormente, el Título de Profesor Superior de Percusión. Con la finalidad de completar su formación, ha realizado un gran número de cursos de distintos ámbitos musicales y Master-Classes, tanto nacionales como internacionales, con diversos profesores en varias disciplinas tales como música de cámara, marimba, percusión orquestal, jazz, percusión latina, percusión árabe, percusión y danza africana, batería, análisis y pedagogía musical, etc. Dichos cursos han influido decisivamente en su formación.

Por lo que se refiere a su faceta pedagógica, ha impartido cursos y master-class en diferentes ciudades de la geografía española, ha sido profesor y director artístico de los cursos de percusión de verano “Ciudad de Albaida” desde su fundación. Además, ha arreglado y compuesto numerosas obras para ensemble de percusión. Ha creado unas baquetas de timbal denominadas “perccato”, destinadas principalmente a sus alumnos de percusión.

perccato



Figura 841.- Baquetas de timbal "perccato" creadas por Pep Soler.

En el ámbito orquestal destacan sus colaboraciones con la Orquesta de Galicia, la Orquesta de Granada, la Joven Orquesta Nacional de España (J.O.N.D.E.), la Orquesta Sinfónica de Asturias y la Orquesta Ciudad de Elche. Ha sido director y fundador de “Maracatú Percussió Cercle” y de los Grupos de Percusión de los Conservatorios de Elda y Ontinyent.

Su pasión por el jazz le ha llevado a crear varios proyectos y colaborar con diferentes grupos, como por ejemplo Jazz`ta Quartet, Classic Jazz Quintet, Jordi Vilà Trío, Manel Salido, Sedajazz Big Band, Latino Blanco, etc. Con el grupo “Feeling” Pep Soler Galbis toca la batería³⁵². El grupo está formado por los trompetistas José Javier Pastor Pastor y Jaume A. Signes Diego, el pianista Adolfo García Baraza y el contrabajista Remigi Roca Fernández



Figura 842.- Grupo “Feeling” Pep Soler Galbis toca la batería.

³⁵² Pep Soler es, en la actualidad, endorser oficial de la marca de percusión “Santafe”.



Figura 843.- Pep Soler, endorser oficial de la marca de percusión "Santafe"

Con su grupo, "Pep Soler Grup", en el que Pep Soler toca el vibráfono, ha realizado varias giras de conciertos. "Pep Soler Grup" es un grupo creado por Pep Soler Galbis para la grabación de su primer disco compacto titulado "Spain". En Julio de 2005 realizaron el primer concierto con formación de trío, aunque posteriormente ampliaron el número de integrantes hasta configurar una formación de quinteto. Desde entonces han realizado varios conciertos en la Comunidad Valenciana, como por ejemplo en la Sala Multiusos d'Ontinyent, el Festival Internacional de Música de Gandía, el Festival de Jazz de Torreveja, el Teatro Castelar, la sala ADOC de Elda, el Ciclo de Conciertos de Verano en Altea, las "Nits al Palau" en Albaida, los Encuentros Internacionales de Percusión en Riba-roja, el Auditori d'Albal, el Volvo Ocean Race, etc. También han realizado conciertos en diversas comunidades autónomas, como por ejemplo Cataluña y Murcia, entre otras.

"Pep Soler Grup" tiene una clarísima influencia del jazz caribeño. Actualmente, su repertorio está integrado por temas del disco que grabaron en 2007 titulado "Collage", versiones de temas pop-rock, soul, funk, latin, temas originales y estándares del jazz arreglados especialmente para el grupo. Ha participado en numerosos festivales de jazz, como por ejemplo "Jazzbaida" y ha grabado dos discos con su propio grupo titulados "Spain" y "Collage". Los componentes del Grupo son: Antonio Prats "Pelao" (batería), Adolfo García (piano), Remigi Roca (bajo), Jordi Rodríguez (percusión latina) y Pep Soler (vibráfono).



Figura 844.-

“Pep Soler Grup” durante una gira por locales de Sénia (Tarragona) y Xàtiva (Valencia)



Figura 845.-

Cartel anunciador del I Festival Jazzbaida en el que actuaron “Pep Soler Grup” junto a Francisco Blanco Latino



Figura 846.-

Cartel anunciador de un concierto en el que se presenta el disco “Collage” de Pep Soler Grup



Figura 847.-

“Pep Soler Grup” en formación de cuarteto, sin percusión latina

Habitualmente ha fusionado su experiencia jazzística con la influencia de metodologías pedagógicas como la de Jos Wuytack, Antonio Molina, Latino Blanco o Dalcroze, para generar la aplicación de técnicas didácticas creativas donde la improvisación, la música moderna y la música étnica juegan un papel imprescindible. Ha estudiado jazz con el saxofonista Francisco Blanco “Latino” y con el guitarrista Joan Soler. En la actualidad es profesor de percusión y conjunto de percusión en el Conservatorio Profesional de Ontinyent, realiza conciertos con su propio grupo (“Pep Soler Grup”) y colabora con otros grupos y solistas de varios estilos, como por ejemplo “Feeling”, “Carrer Major”, “Pep Vila”, etc.

De la entrevista que se le realizó con motivo de la elaboración de esta tesis doctoral se extraen algunas ideas como las siguientes: su interés por el jazz se empezó a dar desde que tenía dieciseis años. Le es indistinto tocar con cuatro o con dos baquetas, aunque prefiere utilizar dos para hacer solos y cuatro para realizar los voings en los “comping”. La técnica que suele utilizar para tocar el vibráfono es la de Gary Burton. Por lo que se refiere a la utilización de baquetas, le gusta ir cambiando aunque la marca

que suele utilizar es “Mike Balter” medio-duras. Por otra parte, le gusta utilizar el pedal con bastante moderación. Su marca de vibráfono preferida es “Musser”, aunque no tiene especial predilección por ningún modelo concreto de este instrumento. Ve conveniente para moverse cómodamente y practicar, la utilización de los instrumentos de láminas electrónicas que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat. Los dos estilos de jazz que suele tocar con el vibráfono son el latin-jazz y el jazz-fusion, aunque también existen otros estilos jazzísticos o relacionados con el jazz que le interesan, como por ejemplo el swing y las big-bands de los años 30, la bossa-nova y el jazz étnico. El músico de jazz internacional que le interesa más es Keith Jarrett. Por otra parte, en el caso de músicos de jazz españoles le gusta mucho Perico Sambeat y Mario Rossy. Sus vibrafonistas internacionales preferidos son Gary Burton, Mike Mainieri, Dave Samuels y Joe Locke. No obstante, también le interesan vibrafonistas como Bill Molenhof y Daved Friedman. Considera que Javier Benet es el pionero del vibráfono jazzístico en España. Aunque al señalar a su vibrafonista español actual preferido se inclina por Arturo Serra³⁵³.



Figura 848.- Joan Soler



*Figura 849.-
“Pep Soler Grup” y Francisco Blanco “Latino”*



*Figura 850.-
Pep Soler y Rafa Pérez
en Berklee College of Music de Valencia
en un clinic de Mike Manieri
(16 de mayo de 2012)*

³⁵³ Información extraída de la entrevista realizada a Pep Soler el 4-11-2014

Arturo Serra Ibáñez

El vibrafonista Arturo Serra nació en Picassent (Valencia) el 8 de abril de 1967. Actualmente vive en Málaga y es músico-profesor de la Orquesta Filarmónica de Málaga desde 1992. Inició su formación en la banda de música de su pueblo natal, Picassent (Valencia), y posteriormente estudió grado medio de música y percusión clásica con el profesor José Morató. José María García Martínez, en su obra “Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España. 1919 – 1996”, comenta lo siguiente sobre Arturo Serra, al hablar del jazz en Valencia: “No faltan los pianistas: Donato Marot, Constantino Gil, McCoy Tino, y Ricardo Belda, de lo mejor del país, con Bover, Chano Domínguez e Iñaki Salvador. Tampoco faltan los bateristas, como Mariano Cubet, Paco Aranda y Felipe Cucciardi, que toca habitualmente con Ximo Tébar, y hasta hay un vibrafonista, además estupendo, Arturo Serra”³⁵⁴.



Figura 851.- Arturo Serra Ibáñez

Posteriormente, estudió en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia con los profesores Joan Cerveró, Manuel Tomás y Jesús Salvador (“Chapi”). Sus inquietudes y su amor por el jazz hicieron que, poco a poco, fuera introduciéndose en esta música del siglo XX, participando en numerosos seminarios internacionales de entre los que destaca el que realizó con el vibrafonista Gary Burton en Madrid en 1989. Así como los realizados con el pianista Hal Galper, el también pianista Kenny Barron, el pianista Graham Jones y un largo etcétera. También podemos destacar su asistencia a un Seminario Internacional de Marimba a cargo de Robert Van Since. Ha participado con diversas formaciones en numerosos festivales de jazz por toda la geografía española. Sirvan de ejemplo Málaga, Ibiza, Estepona, Logroño, etc...

³⁵⁴ GARCIA MARTINEZ, Jose M^a. 1996. *Op. Cit.* Pág. 230

Tal y como nos confesará el propio Arturo Serra en la entrevista que se realizará más adelante, existen tres clubs de Valencia, hoy lamentablemente desaparecidos, que serán muy importantes en su primera aproximación al jazz, nos referimos Café Madrid, Cráter y Perdido Club de Jazz. Además, es de destacar que, aunque su formación jazzística ha sido principalmente autodidacta, piensa que la didáctica de Jerry Bergonzi es la más acertada de todas las que existen para estudiar jazz.

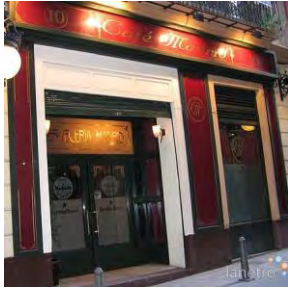


Figura 852.-

“Café Madrid” (Valencia).

Hoy lamentablemente cerrado



Figura 853.-

Cartel del “Perdido” Club de Jazz (Valencia).

Hoy lamentablemente cerrado



Figura 854.- Jerry Bergonzi

En 1993, Arturo Serra se convierte en el primer vibrafonista español en ganar el Primer Premio del Festival de Jazz de Getxo (Vizcaya, País Vasco). Este premio supondrá la edición de un disco con el sexteto ganador del premio.



Figura 855.-

Portada del disco “XVII Festival Internacional de Jazz de Getxo” grabado por Arturo Serra Sextet



Figura 856.-

Modelo de baquetas “Arturo Serra” fabricado por Moran Mallets

El miércoles 14 de marzo de 2012, www.cantondegasteiz.wordpress.com publicaba lo siguiente recordando el XVII Festival Internacional de Jazz de Getxo: *“Corría el año 1993. XVII Festival Internacional de Jazz de Getxo. Allí fue donde conocí por primera vez al que hoy, 19 años más tarde, está considerado como uno – si no el mejor – vibrafonista de jazz de España. Arturo Serra. (...) Es año, un jovencísimo valenciano llamado Arturo Serra, se metía en el bolsillo al respetable, a la crítica y al jurado congregados en la Plaza Biotz Alai de Algorta. Y lo hacía con estándares como el grabado en 1958 por el trompetista Miles Davis, “Milestones”, una versión del tema compuesto en 1937 por Frank Churchill para la película de Walt Disney, “Blancanieves”, “Someday my prince will come” u otros temas como “This I dig of you” o temas propios como “Batida diferente”. Desde 1993 hasta la fecha, Arturo Serra a publicado doce trabajos: “Getxo”, “Confidencial”, “Old folks”, “A moment with you”, “Lindeza”, “Sin bergonzi”, “Holdin hands”, “Seeker”, “Loudzee”, “Standares sesión”, “Songs” y “Standares II”; además, el vibrafonista de Picassent, no ha dejado de tocar en festivales de jazz nacionales e internacionales, clubs, conservatorios, etc. Así mismo, tampoco ha dejado de recorrerse el estado español de norte a sur y de este a oeste impartiendo seminarios, master class, etc. Y siempre en los centros de mayor prestigio del país (conservatorios de grado medio o superiores). (...) Pero volvamos a la figura de nuestro vibrafonista. (...) El próximo martes día 27 de marzo, dentro de los ciclos organizados por la Asociación Musical Jazzargia: “Ondas de Jazz en la Ciudad” – en su sexta edición –, Arturo Serra Quartet, presentará su último trabajo, además de hacer un repaso a su discografía y la historia del vibráfono en el jazz. (...) Arturo Serra contará en esta ocasión con un trío de excepción: Xavi Hinojosa (batería) Juan Galiardo (piano) y Mako Lohikari (contrabajo). (...).”³⁵⁵*

El segundo disco grabado por Arturo Serra fue “Confidencial”. Este trabajo fue grabado por “EGT Records” y en él el vibrafonista valenciano contó con los siguientes músicos: Perico Sambeat (saxofón alto), Benet Palet (trompeta), Albert Bover (piano), Lucho Aguilar (contrabajo) y Juanjo Garcera (batería).

³⁵⁵ <https://cantondegasteiz.wordpress.com/>, 12-5-2014. Esta página ha sido borrada de la red.



Figura 857.- Portada del disco “Confidencial” de Arturo Serra

En 2006 funda “New Steps Records”, sello discográfico dedicado al jazz. Ha intervenido en los principales escenarios y festivales de jazz de la península y es uno de los referentes de pedagogía jazzística de nuestro país, siendo usual encontrarle como profesor en los principales Cursos, Workshops y Seminarios dedicados al Jazz. Ha sido miembro de la Big Band de Sedaví (Valencia) y ganador del Primer Premio del Festival de Jazz de Getxo en 1993.

Ha impartido numerosos cursos de jazz, como por ejemplo el curso de jazz e improvisación celebrado en 2009 en el Conservatorio Profesional de Huesca. Como colofón de este curso actuó en cuarteto con los siguientes músicos: Kontxi Lorente (teclado), Marcelo Escrich (contrabajo) y Tommy Caggiani (batería), en Juan Sebastian Bar de Huesca el 2 de abril de ese mismo año.



Figura 858.-

Arturo Serra (vibráfono), Kontxi Lorente (teclado), Marcelo Escrich (contrabajo) y Tommy Caggiani (batería), en Juan Sebastian Bar de Huesca el 2 de abril de 2009

Otro ejemplo son los “Talleres Formativos de Ahora Jazz-E.M.M.Almendralejo” (2012).



Figura 859.-

“Jam Session” del “II Curso de Iniciación al Jazz con Arturo Serra” de los “Talleres Formativos de Ahora Jazz-E.M.M.Almendralejo” (29 de abril de 2012 en el Salón de Teatros de Almendralejo)



Figura 860.- Cartel del II Curso de Iniciación al Jazz para todos los instrumentos con Arturo Serra



Arturo Serra:
Nacido en Itxassun (Vizcaya), se formó como percusionista en el Conservatorio Superior de Valencia, donde su formación y sus primeras intervenciones enmarcadas en contextos de música clásica. Sus inquietudes y su amor por el jazz hicieron que poco a poco fuera introduciéndose en la música del 5000 participando en numerosos cursos y seminarios, entre los que cabe destacar los realizados junto a Gary Baroni, Hal Galper, Kenny Barron, Jiri Smolens, y Jimmy Bergesen, entre otros. También ha participado en seminarios internacionales de intercambio de ideas junto a Graham Jones y Robert Van Stone.
Con más de una decena de grabaciones como líder, en 2006 fundó "New Steps Records", sello discográfico dedicado al jazz. Ha intervenido en los principales escenarios y festivales de jazz de la península y es uno de los referentes de la escena jazzística de nuestro país, siendo usual encontrarle como profesor en los principales Cursos, Workshops y seminarios dedicados al jazz. Ha sido miembro de la Big Band de Sedavi (Valencia) y ganador del Primer Premio del Festival de Jazz de Getao en 1994. En la actualidad es miembro y profesor de la "Orquesta Filarmónica de Milaga".
<http://www.arturoserra.com>

Talleres Formativos de Ahora Jazz - Escuela y Banda Municipal de Música de Almendralejo (Badajoz), Curso 11/12

Curso gratuito a modo de la regular con componentes y suspenso básico de instrumento y conocimientos musical interesados en introducirse o profundizar en el mundo del jazz.

Una nueva ocasión para

- conocer el trabajo que se viene haciendo desde los "Talleres Formativos de Ahora Jazz - Escuela y Banda Municipal de Música de Almendralejo", inscrito en el presente curso 2011/2012.
- conocer y entrar a formar parte de los siguientes talleres:

Esta actividad se enmarca dentro de los "Talleres de Jazz" (curso 2011/2012) promovidos y organizados por el programa "Ahora jazz" (Escuela Municipal de Música en colaboración con la Escuela y Banda Municipal de Música de Almendralejo) y forma parte de las actividades de celebración del 8º Aniversario del programa radiofónico y del "Día Internacional del Jazz", recientemente declarado por la UNESCO a Puerto Rico como 10 de Abril a partir del año 2012.

Organizan




FINANCIADO POR EL GOBIERNO DE ESPAÑA Y EL GOBIERNO DE BADAJOZ

Colaboran



Mirador Catacalá
Salón de Teatros

Más información en:
<http://www.facebook.com/ahorajazz>
<http://www.ahorajazz.com/ahorajazz>

II CURSO INICIACIÓN AL JAZZ PARA TODOS LOS INSTRUMENTOS CON ARTURO SERRA ALMENDRALEJO (28,29 Y 30 DE ABRIL DE 2012)



Figura 861.-

Folleto del II Curso de Iniciación al Jazz para todos los instrumentos con Arturo Serra (Almendralejo; 28, 29 y 30 de abril de 2012)



Figura 862.-

Folleto (continuación) del II Curso de Iniciación al Jazz para todos los instrumentos con Arturo Serra (Almendralejo; 28, 29 y 30 de abril de 2012)

Ha realizado numerosos tributos a diferentes vibrafonistas, como por ejemplo a Lionel Hampton en el club “Boogaclub” (Groove dance club) de Granada junto al contrabajista Bori Alberero y el batería Sergio Díaz.



Figura 863.- Cartel del concierto “Lionel Hampton, tributo especial” de Arturo Serra.

Es de destacar también su tributo a Bobby Hutcherson en su disco “Bobby!”, en el que toca la marimba y el vibráfono junto a los siguientes músicos: Juan Galiardo (piano), Marko Lohikari (contrabajo) y Xavi Hinojosa (batería) y Enrique Oliver (saxo tenor).



Figura 864.- Portada del disco “Bobby!” (2011) de Arturo Serra

Este disco, que fue grabado en FJR Studios de Granada el 20 y 21 de agosto de 2011 y editado por NewSteps Records, recoge los siguientes temas: “Starting over (Head Start)”, “For you mom and dad”, “Montana”, “Little b’s poem”, “Same shame”, “Isn’t this my music around me”, “8/4 beat”, “Pompeian”, “Til’then”, “Rosemary, Rosemary” y “Imminent treasures”.



Figura 865.-

Cartel de presentación del disco “Bobby!” (2011) de Arturo Serra en el club Jimmy Glass de Valencia

Carlos Lara comenta lo siguiente de este disco: “Con una dilatada carrera en su haber, certificada con más de una docena de discos, este discípulo de Gary Burton rinde tributo a Bobby Hutcherson, uno de los mejores vibrafonistas de la historia del jazz. El reto es importante y en las once composiciones del gran maestro que llenan de contenido Bobby!, es superado con creces, aunque hay que resaltar también el gran mérito en la elección de las piezas. Hutcherson no sólo destacó como instrumentista, sino que sus composiciones rayan a una altura impresionante. Rodeado de un grupo que en nada desmerece la música original, el valenciano Arturo Serra ha realizado un trabajo redondo, siendo una “rara avis” en España con un instrumento como el vibráfono. Todas las piezas presentan un sabor especial y están resueltas con un sentido y una limpieza interpretativa que hará las delicias de los más exquisitos degustadores del vibráfono. La interpretación de Serra le convierte en el más valorado, sin duda, con las mazas. (...)”³⁵⁶.

En 2012 destaca los conciertos realizados en cuarteto, “Arturo Serra Quartet” junto a Juan Galiardo (piano), Marko Loikari (contrabajo) y Xavi Hinojosa (batería).

³⁵⁶ <http://www.tomajazz.com/web/?p=4364>, 15-5-14



Figura 866.-

Arturo Serra Quartet actuando en el club Jazzazza en Aljezares (Murcia) el 29 de septiembre de 2012

Sobre este cuarteto José Antonio García López comentaba lo siguiente: *“Jazzazza inició el pasado sábado 29 de septiembre su temporada de conciertos, con un cuarteto de lujo liderado por el vibrafonista valenciano Arturo Serra. Este actuó acompañado por tres excelentes músicos: el virtuoso pianista gaditano Juan Galiardo, el carismático contrabajista sueco Marko Loikari y otro peso pesado del jazz, el baterista catalán Xavi Hinojosa. Los mismos que han colaborado con él en la grabación del reciente álbum titulado Bobby! (New Steps Records, 2011). Un homenaje a la música de Bobby Hutcherson, un músico que junto a otros compositores y vibrafonistas de la época como Gary Burton, fue el precursor de una forma nueva de integrar el vibráfono en la música de jazz, dándole un enfoque más moderno, haciendo de él un instrumento con nuevas posibilidades armónicas, melódicas, técnicas y sonoras desconocidas hasta entonces en los años 60, dentro del estilo hard bop que surgió y se desarrolló en esos años (...)”*³⁵⁷.

En 2013, funda un nuevo grupo, “Arturo Serra New Quintet”, especializado en hard bop. El quinteto está formado por Arturo Serra (vibráfono), Enrique Oliver (saxo tenor), José Carra (piano), Bori Albergo (contrabajo) y Ramón Prats (batería). Adrián Fernández dirá de este grupo en Aforolibre el 14 de abril de 2013: *“Fabulosa velada la ofrecida por el talentoso valenciano Arturo Serra y su recién formado quinteto en el teatro Echegaray. El vibrafonista y sus nuevos compañeros no desaprovecharon la oportunidad de presentar temas de su nuevo disco para mayor disfrute de los presentes, si bien hay que mencionar que por desgracia quedaron algunas butacas vacías que no*

³⁵⁷ <http://www.tomajazz.com/web/?p=4273>, 15-5-2014

consiguieron afear el fenomenal espectáculo y la entrega de los cinco instrumentistas. Cada una de las notas de los ritmos hard bop interpretados por el New Quintet hizo vibrar al público de forma ostensible, aún en sus asientos, y apuesto que muchos espectadores desearon por un pequeño instante ser parte del quinteto y disfrutar encima del escenario como uno más entre los Arturo Serra, Enrique Oliver, José Carra, Bori Albero y Ramón Prats. (...). Mención especial para Arturo Serra, quien cerró el espectáculo interpretando en solitario una espectacular pieza para vibráfono a cuatro mazas que arrancó el aplauso de todos los asistentes para poner la guinda a una estupenda velada de música.”³⁵⁸

En el disco “Old Folks” Arturo Serra toca el vibráfono y la marimba junto al guitarrista Carlos Pino y al Contrabajista Dimitri Skidanov. En él podemos escuchar los siguientes temas:

- 1.- Strollin' (Horace Silver)
- 2.- I'll Remember April (Don Ray, Gene de paul ,Pat johnson)
- 3.- I Fall In Love To Easily (Jules Styne,Sammy Cahn)
- 4.- Old folks (Willard Robison ,Dedette Lee Hill)
- 5.- There Will Be Never Another You(Harry warren ,Mack Gordon)
- 6.- These foolish things (Jack Strachey,Harry Link)
- 7.- Sweet Georgia Brown (M. Pinkard,B.bernie,K. Casey)
- 8.- Witchcraft (Cy Coleman, Carolin Leigh)
- 9.- Tea For two (Vincent Youmas,Irvin Caesar)
- 10.- Crazeolozzy (Bud Powell)
- 11.- On the Sunny Side Of The Street (Jimmy McHugh, Dorothy fields)



Figura 867.- Portada del disco “Old Folks” de Arturo Serra

³⁵⁸ <http://www.aforolibre.com/musica/jazz/arturo-serra-new-quintet-750>, 15-5-2014

El disco “A momento with you” recoge a la siguiente formación: Arturo Serra (vibráfono y marimba), Pedro Cortejosa (saxofón tenor y soprano), Juan Galiardo (piano), Dimitri Skidanov (contrabajo) y Esteve Pi (batería). En este disco podemos escuchar los siguientes temas:

- 1.- Bossa For Baby (Hank Mobley)
- 2.- Tumult (Arturo Serra)
- 3.- A Moment With You (Arturo Serra)
- 4.- Because I love You (Tom Harrell)
- 5.- You be So NIce To Come Home (Cole Porter)
- 6.- Etiopia (Arturo Serra)
- 7.- Morning Dream (Arturo Serra)
- 8.- Love Came on Stealthy Fingers (Bob Dorough)
- 9.- Trane Trance (Arturo Serra)
- 10.- Double Monk blues (Arturo Serra)
- 11.- United (Wayne Shorter)

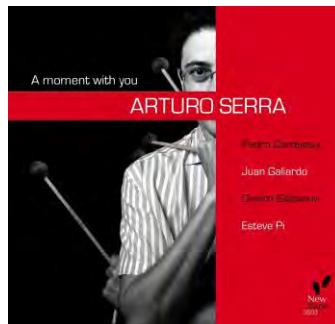


Figura 868.- Portada del disco “A momento with you” de Arturo Serra

El disco “Lindeza” recoge a la siguiente formación: Arturo Serra (vibráfono y marimba), Ernesto Aurignac (saxofón alto), David Pastor (trompeta), Roger Mas (piano), Bori Alberó (contrabajo) y Xavi Hinojosa (batería). En este disco podemos escuchar los siguientes temas:

- 1.- Pelotera (Arturo Serra)
- 2.- Kenny’s Hands (Arturo Serra)
- 3.- Portrait Of Jenny (G.burdge,J.rusell)
- 4.- Jiterburg Waltz (Fat Waller)
- 5.- Advertence (Arturo Serra)
- 6.- Lindeza (Caetano Veloso)

- 7.- My Own Steps (Arturo Serra)
- 8.- Otaner (Arturo Serra)
- 9.- Jerry’s smile (Arturo Serra)
- 10.- Otaner alt. take (Arturo Serra)



Figura 869.- Portada del disco “Lindeza” de Arturo Serra

El disco “Sin Bergonzi” recoge a la siguiente formación: Arturo Serra (vibráfono), Pedro Cortejosa (saxofón tenor), Dee Jay Foster (contrabajo) y Markku Ounaskari (batería). En este disco podemos escuchar los siguientes temas, todos compuestos por Jerry Bergonzi:

- 1.- Gran trine
- 2.- I chin reading
- 3.- Si, señora
- 4.- JAB
- 5.- Before It happens
- 6.- You can tell
- 7.- Invisible lighth
- 8.- Splurge
- 9.- Lunar particles
- 10.- Conclusive evidence
- 11.- Tribute



Figura 870.- Portada del disco “Sin Bergonzi” de Arturo Serra

Desde hace años se ha producido una colaboración permanente entre miembros de esta big band creando otros grupos de menor tamaño como son cuartetos, tríos, etc. La afinidad y gusto por los mismos estilos de jazz han llevado a Miquel Casany y Arturo Serra a coliderar sus grupos principalmente en un formato de cuarteto (en este caso guitarra, vibráfono, contrabajo y batería). Fruto de ello es este primer disco Arturo Serra & Miquel Casany “Holding Hands” editado por New Steps Records. Este disco es un reencuentro de dos amigos, dos niños que crecieron y jugaron juntos, que compartieron estudios musicales en su Valencia natal y a los que las circunstancias alejaron durante años. Su amistad nació como fruto de las innumerables horas que pasaron juntos escuchando los discos de sus músicos favoritos y practicando con sus respectivos instrumentos. La música creó unos fuertes lazos que no se han aflojado, a pesar de que sus derroteros profesionales han hecho que durante años su contacto fuera más esporádico. Y, sin embargo, este disco es más que un encuentro. Es una suma de recuerdos, la constatación de una química creativa recuperada. Una puerta abierta al aprendizaje del alma. La demostración de que, aunque la vida los separe o los vuelva a reunir, siempre estará viva la certeza de saberse conectados por la música. Tanto Arturo Serra (Picassent, 1968) como Miquel Casany (Catarroja, 1962) pertenecen a lo que comúnmente ha sido denominada la segunda generación de músicos de jazz valenciano. Siguiendo la estela de grandes nombres hoy en día considerados la primera generación como son Fabio Miano, Jordi Vila, Carlos Gonzalvez, etc. Sus orígenes, dentro del panorama musical jazzístico, empezaron alrededor de la creación de unas de las primeras big bands en valencia como fue la Sedaví Big Band, hoy conocida como Sedajazz Big Band de la que fueron miembros desde sus inicios.

En este disco podemos escuchar los siguientes temas:

- 1.- Holding Hands (Mulgrew Miller)
- 2.- I Only Have Eyes For You (Harry Warren, Al Dubin)
- 3.- Why Try To Change me now (Cy coleman, J. McCarthy)
- 4.- Sushi (Oscar Peterson)
- 5.- On A Misty Night (Tadd Dameron)
- 6.- Don't Go To Strangers (A. Kent/D. Mason, Redd Evans)
- 7.- Is That So? (Duke Pearson)
- 8.- Nice People (Jimmy Heath)



Figura 871.- Portada del disco “Holding Hands” de Arturo Serra y Miquel Casany

El 19 de marzo de 2014 presentaron el disco en el Magic Club de Granada. En www.granadadigital.es comentaban lo siguiente de esta presentación: “*El Club Magic acoge hoy el avance del nuevo disco de Miquel Casany & Arturo Serra Organ Quartet. El concierto estará protagonizado por Miquel Casany a la guitarra y Arturo Serra al vibráfono, acompañados por Phil Wilkinson al órgano Hammond y José Luis Gómez “Polaco” a la batería. (...) La afinidad y gusto por los mismos estilos de jazz han llevado a Miquel Casany y Arturo Serra a coliderar sus grupos y fruto de ello fue su primer disco: Arturo Serra & Miquel Casany “Holding Hands”, editado por Newstepsrecords, así como el más reciente CD, “Black Narcisus”, editado por Sedajazz records, continuación del anterior ya que la estética jazzística está influenciada por la tradición con toques de hard bop. (...) Esta singular reunión de vibráfono y órgano Hammond, junto con la guitarra y la batería, destaca por ser una poco habitual combinación instrumental que unida al virtuosismo de los músicos que la integran consigue una sonoridad muy característica. (...)*”³⁵⁹

El disco “Seeker” recoge a la siguiente formación: Arturo Serra (vibráfono), Ernesto Aurignac (saxo alto), Idefe perez (trompeta), Dee Jay Foster (contrabajo) y Ramon Prats (batería). En este disco podemos escuchar los siguientes temas:

- 1.- Hey, It’s Me You’re Talkin’to (V. Lewis)
- 2.- Seeker (Oscar Brashear)
- 3.- Love Letters (Victor Young, Edwar Heyman)
- 4.- Autumn Serenade (Peter De Rose, Sammy Galop)
- 5.- Prelude To A Kiss (Duke Ellington, Irvin Gordon)

³⁵⁹ <http://www.granadadigital.es/el-club-magic-acoge-hoy-el-avance-del-nuevo-disco-de-miquel-casany-arturo-serra-organ-quartet/>, 16-1-2015

- 6.- Dodo's Waltz (Dodo Goya)
- 7.- Fee-Fi-Fo-Fum (Wayne Shorter)
- 8.- Peace (Horace Silver)
- 9.- Very Early (Bill Evans)
- 10.- Prelude To A Kiss alt.take (Duke Ellington, Irvin Gordon)

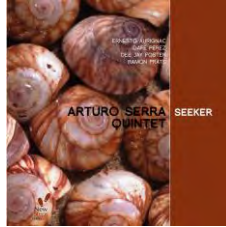


Figura 872.- Portada del disco "Seeker" de Arturo Serra Quintet

El disco "Loud-Zee" recoge a la siguiente formación: Arturo Serra (vibráfono), Virxilio Da Silva (guitarra), Antonio Miguel (contrabajo) y Iago Fernández (batería). En este disco podemos escuchar los siguientes temas:

- 1.- Loud-zee (Jerry Bergonzi)
- 2.- Goodbye pork pie hat (Charles Mingus)
- 3.- Summer's end (Ralph Towner)
- 4.- Retorno (Carlos Pino)
- 5.- Cerebellem (Jerry Bergonzi)
- 6.- Johnny's Progress (Jerry Bergonzi)
- 7.- Time remembered (Bill Evans)
- 8.- Omi (Nick Bockrath)
- 9.- Windows (Chick Corea)
- 10.- Ambrosia (Kenny Barron)
- 11.- Retorno alternate take (Carlos Pino)



Figura 873.- Portada del disco "Loud – Zee" de Arturo Serra

El disco “Standars Session” recoge a la siguiente formación: Arturo Serra (vibráfono), Juan Galiardo (piano), Dave Santoro (contrabajo) y Andrea Michelutti (batería).

En este disco podemos escuchar los siguientes temas:

- 1.- All of You (Cole Porter)
- 2.- Recordame (Joe henderson)
- 3.- Lover (Richard Rodgers Lorenz Hart)
- 4.- Never let me go (Raymond Evans and Jay Livingston)
- 5.- On Green Dolphin Street (Kaper, Washington)
- 6.- Ugly beauty (Thelonius Monk)
- 7.- Witchcraft (Cy Coleman, Carolyn Leigh)
- 8.- The Night Has a Thousand Eyes (Jerome Brainin , Buddy Bernier)
- 9.- All of You (Cole Porter) (alternate take)



Figura 874.- Portada del disco “Standars Session” de Arturo Serra

El disco “Songs” recoge a la siguiente formación: Arturo Serra (vibráfono), José Carra (piano) y un cuarteto de cuerda.

En este disco podemos escuchar las siguientes obras:

- 1.- “Children songs” (de la 1 a la 20) de Chick Corea
- 2.- “Suite without words” de Ferd Hersch (aria, ballad, tango, duet, the moons lullaby y waltz)
- 3.- “Aivil Song” de Jose Carra

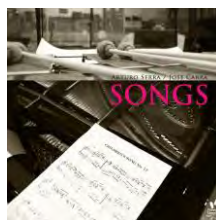


Figura 875.- Portada del disco “Songs” de Arturo Serra y José Carra

El disco “Standars Session II” recoge a la siguiente formación: Arturo Serra (vibráfono), Juan Galiardo (piano), Dave Santoro (contrabajo) y Andrea Michelutti (batería).

En este disco podemos escuchar los siguientes temas:

- 1.- Star Eyes (Gene DePaul, Don Raye)
- 2.- In a mellow tone (Duke Ellington)
- 3.- It's You Or No One (S.Cahn,J. Styne)
- 4.- Sophisticated Lady (Duke Ellington, Irving Mills, Mitchell Parish)
- 5.- East of the sun (Brooks Bowman)
- 6.- Tenderly (Walter Gross, Jack Lawrence)
- 7.- Like someone in love (Jimmy Van Heusen)
- 8.- Shiny Stockings (Frank Foster)
- 9.- Who Can I Turn To? (Anthony Newley, Leslie Bricusse)



Figura 876.- Portada del disco “Standars Session II” de Arturo Serra

El 28 de agosto de 2013, Arturo Serra (vibráfono) y José Carra (piano) grabaron en los FJR de Granada el disco “Tramonto” con el ingeniero Fernando J. Romero.

En este disco podemos escuchar los siguientes temas:

- 1.- So tender (Keith Jarret)
- 2.- D & D (Polo Orti)
- 3.- Tramonto (Ralph Towner)
- 4.- To be good To be thruth (Arturo Serra)
- 5.- Elm (Richie Beirach)
- 6.- Dream to remember (David Lenker)
- 7.- Song to sing (Jose Carra)
- 8.- Lenore (Chick Corea)
- 9.- Fable (Bebo Ferra)
- 10.- Waltz for debby (Bill Evans)



Figura 877.- Portada del disco “Tramonto” (2013) de Arturo Serra y José Carra

En 2009 Arturo Serra (vibráfono) y Miquel Casany (Guitarra), presentan su segundo trabajo juntos, “Black Narcissus”. En este caso, la banda es completada con Kontxi Lorente (Fender Rhodes), Jose López (Contrabajo) y Esteve Pi (Batería). Este disco fue uno de los dos únicos trabajos de jazz patrocinados por el Instituto Valenciano de la Música en su campaña 2009. En este nuevo proyecto amplían el grupo a quinteto con la incorporación de un genial instrumento como es el Fender Rhodes muy utilizado actualmente.



Figura 878.- Fender Rhodes

Este nuevo proyecto es una continuación del anterior ya que la estética jazzística está influenciado por la tradición con toques de hard bop. La web www.sedajazz.es comenta lo siguiente de este disco: “*El repertorio en este caso está compuesto por originales y estándares, un repertorio escogido que gira entorno a las referencias que han tenido tanto Miquel como Arturo a lo largo de su vida como oyentes de jazz. Obviamente su predilección está fijada principalmente en el hard-bop, por eso podemos encontrar en este disco un pequeño homenaje a los grandes saxofonistas tenores de este estilo (Golson, Heath, Mobley, Henderson), tanto en su faceta como improvisadores como en su gran labor como compositores, creando grandes temas que se han convertido en un referente para cualquier músico que interprete este estilo. Un swingante medio tempo de Benny Golson "Little Karin" seguido de unos de los temas más conocidos del gran Jimmy Heath "Sound For A Sore*

Ears" alternando latin con swing feel, otro tema emblemático de Jimmy Heath "Funk In Deep Freeze" de inspiración "bluesy" y por último un gran tributo al gran Joe Henderson con su tema "Black Narcissus" originalmente en 3/4 pero aquí en una versión fast en 4/4. En un plano más íntimo están las dos baladas. Una de ellas perteneciente a la fantástica película "Chinatown" y la otra, "Detour Ahead", encumbrada por el genial Bill Evans. También hay una referencia a uno de los grandes pianistas que emergió en esta época, McKoy Tyner, y continuó evolucionando de una manera notable dejándonos joyas como "Effendi". El disco incluye una mirada al siempre genial Cole Porter con su "Everything I Love" y, para cerrar el repertorio, dos originales de la mano de Arturo Serra; "En Un Rato" con una forma estándar medium up tempo y una bossa abierta "Baby Steps" basada en el famoso tema de Coltrane "Giant Steps".”³⁶⁰

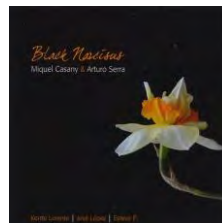


Figura 879.-

Portada del disco “Black Narcissus”(2009) de Arturo Serra (vibráfono) y Miquel Casany (Guitarra)

El penúltimo trabajo discográfico de Arturo Serra es “Gershwin songs”³⁶¹, grabado en 2014, por Arturo Serra y Celia Mur, acompañados de Juan Galiardo al piano, Reuben Rogers al contrabajo y Gregory Hutchinson a la batería.



Figura 880.-

Portada del disco “Gershwin Songs”, grabado en 2014 por Arturo Serra (vibráfono) y Celia Mur (voz)

³⁶⁰ http://www.sedajazz.es/tienda_sedajazz_discos_detalle.php?disco=123, 15-5-2014

³⁶¹ El disco incluye los siguientes temas: “They All Laughed”, “How long has this been going on?”, “But not for me”, “Isn't It A Pity”, “Fascinating Rhythm”, “Oh! lady be good”, “Our love is here to stay”, “Someone to Watch Over Me”, “A foggy day” y “They Can't Take That Away from Me”

El último disco grabado por Arturo Serra al vibráfono es “Nebulosa”³⁶² (2015), en el que participan los músicos Julian Sanchez (trompeta), Enrique Oliver (saxofón tenor), Juan Galiardo (piano), Marko lohikari (contrabajo) y Xavi Hinojosa (batería).



Figura 881.- Portada del disco “Nebulosa” (2015) de Arturo Serra

Actualmente es profesor de la Orquesta Filarmónica de Málaga.

En lo referente a sus músicos favoritos aclara: *“mi primera influencia fue Gary Burton a través de los Seminarios de Jazz y las Escuelas. Después cuando he ido entrando en el mundo del jazz, me han interesado mucho Red Norvo y Milt Jackson. Me gusta el tiempo y el fraseo de Jackson. También Bobby Hutcherson por su fuerza y porque es un poco más moderno. Así mismo escucho gentes de la nueva generación, como Steve Nelson o Joe Locke. Aparte de vibrafonistas me encanta Dexter Gordon por su sello único y Chet Backer por su romanticismo y lirismo. Finalmente estoy fascinado por los Messengers de Blakey por el trabajo en equipo y la presentación de una gran banda con el mínimo de componentes”*³⁶³.

³⁶² Este disco incluye los siguientes temas: “Reminder blues” (A.Serra), “Rain steps” (A.Serra), “Nebulosa” (A.Serra), “Cifu” (A.Serra), “The sealer” (Milt Jackson), “Small confussion” (A.Serra), “A point in the desert” (A.Serra), “Body” (Perico Sambeat), “Bobby and Shiva” (A.Serra), “Harrelism” (A.Serra), “Slam” (Gene Kee), “Garden city” (A.Serra), “Saint bull” (A.Serra) y “Rain steps” (alternate take).

³⁶³ Entrevista realizada a Arturo Serra el 3-7-2015

Arturo Serra ha tocado con el saxofonista Perico Sambeat, el pianista Albert Bober, el trompetista Benet Palet, el organista Phil Wilkinson, la cantante Celia Mur, el contrabajista Lucho Aguilar, el batería Juanjo Garcerá, y un largísimo etcétera. Es un vibrafonista que ha mostrado un lúcido equilibrio entre sus dotes como compositor y su expresión como solista, la inteligencia para escoger a los intérpretes más adecuados, concretizando sus ideas en un grupo homogéneo que hace un jazz atractivo y actual.

Arturo Serra ha colaborado en numerosos discos, como por ejemplo los siguientes: “Numen”³⁶⁴ de Pedro Cortejosa³⁶⁵, “Little B”³⁶⁶ de Sonia Cabrita, “Play Guitar” (2002) de Marcelo Sáenz y “Wes Montgomery Revisited”³⁶⁷ (2005) de Miquel Casany, en el que participan los siguientes músicos: Miquel Casany (Guitarra), Abe Rabade (Piano), Paco Charlín (Contrabajo), Perico Sambeat (Saxo Alto), Francisco Blanco “Latino” (Saxo Barítono), Arturo Serra (Vibráfono), Felipe Santandreu (Batería), David Pastor (Trompeta), Vicente Macian (Saxo Tenor), Toni Belenguer (Trombón), Santi Navalón (Piano), Luis Llarío (Contrabajo) y Felipe Cucciardi (Batería). Los temas que podemos escuchar en el disco “Wes Montgomery Revisited” son los siguientes: “SOS”, “Bock to bock”, “Four on six”, “Polkadots & Moonbeams”, “Double Deal” (que es donde aparece la participación de Arturo Serra), “Full House” y “Leila”.

³⁶⁴ En este disco podemos escuchar los siguientes temas: “El Origen de Todo”, “Oscuro y Humedo”, “Pasajes de una Vida Ordenada”, “Numen 1”, “Otra Luz (A Lucia)”, “Lluvia de Enero”, “Siempre Amanece”, “Ritual”, “Numen 2” y “Sueno que Soy Acorde”.

³⁶⁵ Según la página web www.apoloybaco.com: “Pedro Cortejosa, saxofonista y compositor, comienza a interesarse por el estudio del saxofon de forma autodidacta tras haber sido guitarrista de algunas bandas de blues y acompañante de cantautores. Muy pronto alternaría su labor musical (Los trapezistas; Blues band de Granada; Nota in blues) con la formación académica en distintos conservatorios hasta obtener el grado profesional en la especialidad de Saxofón.”.

(http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1435&Itemid=269,15-6-2015)

³⁶⁶ Algunas de las cosas que se han escrito sobre este disco han sido las siguientes: “En la historia del jazz en Portugal son discos raros quemados por las mujeres. De hecho, si quitamos lo inevitable, pero las voces clásicas, se cuentan con los dedos de una mano y, con ese fin, vamos a necesitar sólo dos: uno a nombre de la pianista Paula Sousa (*Waltz for Terri*, 2008; *Nirvanix*, 2010) y otro para el trompetista Susana Santos Silva (*vestido del diablo*, 2011)”. (Véase anexo VII.7)

³⁶⁷ “Wes Montgomery Revisited” es un disco grabado en julio de 2005 en estudios Tabalet de Alboraiá (Valencia). Es una producción discográfica de Sedajazz Records. En la página web www.sedajazz.es se dice: “La propuesta del guitarrista valenciano es un reconocimiento a Wes Montgomery cuya música e interpretación situaron definitivamente la guitarra dentro del Jazz moderno. Todos los temas que se incluyen en la grabación excepto Polkadots & Moonbeams son de W. Montgomery. La propuesta de Miquel Casany septet se basa en arreglos originales de la música de Wes Montgomery”.

(http://www.sedajazz.es/tienda_sedajazz_discos_detalle.php?disco=49&CSRF_TOKEN=ece7cf6c0d4150429c6bd0e4791837f270ce8017,15-6-2015)

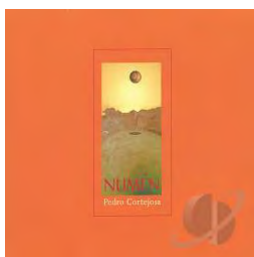


Figura 882.-
Portada del disco “Numen”
de Pedro Cortejosa, con la
colaboración de Arturo Serra



Figura 883.-
Portada del disco “Little B”
de Sonia Cabrita, con la
colaboración de Arturo Serra



Figura 884.-
Portada del disco “Play Guitar”
de Marcelo Sáenz,
con la colaboración de Arturo Serra



Figura 885.-
Portada del disco “Wes Montgomery
Revisited” (2005) de Miquel Casany
con la colaboración de Arturo Serra



Figura 886.-
Contraportada del disco
“Wes Montgomery Revisited” (2005) de Miquel Casany
con la colaboración de Arturo Serra (tema 5)

Véase el siguiente esquema de la discografía de Arturo Serra:



Como resumen de su trayectoria podríamos citar los siguientes eventos: Segundo Seminario Internacional de Jazz de Bancaja (1992), Tercer Seminario Internacional de Jazz de Bancaja (1993), Miembro Orquesta Joven del Conservatorio de Valencia (1989), Colaborador de la Escola Coral “Petits Cantors” de Valencia (1989) y miembro

“Grupo de Percusión” del Conservatorio de Valencia (1991). Desde de 1997, además de impartir cursillos de Jazz e Improvisación, ha actuado en el panorama jazzístico español y sobre todo en el andaluz con su propio grupo o como sideman, así como invitado a participar en los festivales de jazz: Málaga, Córdoba, Logroño, Ibiza, Getxo, Estepona, San Pedro de Alcántara, Galicia, Alicante, etc. Además cabe citar las siguientes actividades profesionales

1991 - Colaborador “Percusión de Valencia”.

1991 - Colaborador “Orquesta Municipal de Valencia”.

1992 - Colaborador “Orfeón Navarro Reverter”.

1992 - Miembro “Big Band” de Sedaví.

1992 - Colaborador “Orquesta de las Baleares” Palma de Mallorca.

1992 - Colaborador “Orquesta Ciudad de Granada”.

1992 - Colaborador “Orquesta Ciudad de Málaga”.

1993 - Profesor - Músico “Orquesta Ciudad de Málaga”.

1990/93 - Actuaciones en: “Perdido” Club de Jazz Valencia; “Café del Mar” Club de Jazz (Homenaje a Lionel Hampton). Castellón; “Brillante”. Valencia. Café “La Habana” (Valencia).

1994 – “El cielo”. Fuengirola, chuby cheeck. Jaén “Georgia” Almería ,etc.

1996 - Profesor de percusión en la Orquesta Joven de Andalucía (O.J.A).

1997 - Profesor de vibráfono de jazz en P.A. S (Percusive Ars Society American) en Madrid.

2001 - Profesor de percusión en la Orquesta Joven de Andalucía (O.J.A).

2002 - Profesor de percusión en la Orquesta Joven de Andalucía (O.J.A).

2004 - Miembro y fundador del grupo de percusión Andalucía (Semana Ciclo de Música Comtemporánea de la Orquesta Filarmónica de Málaga).

2004 - Profesor en el cursillo impartido en Conservatorio Superior de Salamanca.

2005 - Profesor en el cursillo impartido en Conservatorio Superior de Almendralejo (Badajoz).

2005 - Profesor en el cursillo de música moderna y jazz (Alhaurín de la Torre).

2006 - Profesor en el cursillo de música moderna y jazz (Alhaurín de la Torre).

2006 - Profesor en el seminario de jazz (Cádiz).

2006 - Profesor en el cursillo jazz impartido en Conservatorio Trigueros (Huelva).

2007 - Profesor en el cursillo jazz impartido en Conservatorio Córdoba.

2007 - Profesor en el cursillo jazz impartido en Conservatorio A Coruña.

2007 - Profesor en el seminario de jazz (Cádiz).

2008 - Profesor en el seminario de jazz (Cádiz).

2008 - Profesor en el seminario permanente Improvisación de Pontevedra (Galicia).

2008 - Profesor en el 1º seminario Improvisación Ciudad de Badajoz.

2008 - Profesor seminario de vibráfono Conservatorio Superior de Valencia.

2009 - Profesor en el 1º seminario Improvisación Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria.

A todo lo anterior habría que añadir un larguísimo etcétera, ya que abordar la trayectoria profesional de Arturo Serra sería motivo suficiente para redactar una tesis.



Figura 887.-

Arturo Serra y Rafael Pérez el 3 de marzo de 2015 en el estudio del guitarrista Miquel Casany ubicado en Catarroja (Valencia)

De la entrevista que se le hizo el 3 de julio de 2015 con motivo de la redacción de esta tesis, se extrae el siguiente testimonio:

“Comencé a estudiar percusión en la banda de mi pueblo, Picassent (Valencia). Posteriormente, hice la carrera de percusión en el conservatorio de Valencia, estudiando primero con José Morató, y después con Joan Cerveró, Manuel Tomás Gil y Jesús Salvador “Chapi”. Además, seguí dando clases de percusión particulares con José Morató en Picassent. Tengo el Título de Profesor Superior de Percusión.

Durante la mayor parte de mi vida jazzística he sido autodidacta, aunque también he asistido a diferentes cursos de jazz en los que he recibido clases de profesores como Jerry Bergonzi, Cedar Walton, Hal Galper, Bobby Watson, Ralph Moore, Kenny Barron, Dave Santoro, etc. También hice un curso con Gary Burton en Madrid. Mi interés por el jazz surgió, aproximadamente, cuando me encontraba a mitad de la carrera de percusión, es decir, alrededor de 1986. Mi primera aproximación al jazz fue en Valencia visitando los clubes jazzísticos que habían en los años ochenta en esta ciudad (por ejemplo “Café Madrid”, “Perdido Club”, “Cráter”, etc.) y, sobretodo, al empezar a tocar con la antigua big-band de Sedaví, llamada “Sedaví Big Band”, que más tarde pasaría a llamarse “Sedajazz Big Band”, hizo que por primera vez tocase jazz con una agrupación semiprofesional. Supongo que el entorno de las amistades que tenía en mi juventud y que escuchaban y/o tocaban esta música hizo que me aficionase. Desde entonces, a pesar de que mi formación es clásica y que soy percusionista de orquesta sinfónica, ya hace muchos años que puedo afirmar que dentro de la percusión mi especialidad es el vibráfono jazzístico.

La primera vez que vi tocar un vibráfono fue a Gary Burton en televisión, aunque en esta época escuchaba también a Dave Samuels con el grupo “Spyro Gyra” en discos. No recuerdo cuándo fue la primera vez que toqué un vibráfono, pero supongo que sería en los primeros ensayos con la big band Sedaví. Mi metodología de aprendizaje de jazz ha sido principalmente autodidacta. Creo que para aprender jazz, los mejores libros de aprendizaje son los discos en sí, es así de simple, pero tengo que destacar la pedagogía de Jerry Bergonzi porque me parece la más acertada y es la que seguí para canalizar lo que había aprendido por mi cuenta antes de conocerla.

Me es indiferente tocar con cuatro o con dos baquetas, aunque normalmente toco con cuatro, ya que acompaño a muchos músicos y me da la posibilidad de tocar acordes acordes y utilizar el vibráfono como instrumento acompañante a modo de piano, pero si hay que tocar como un instrumento de viento, tocando melodías y solos, va bien tocar con dos baquetas exclusivamente, ya que es mucho más cómodo. Parece que desde que pareció Gary Burton todo el mundo tocábamos con cuatro baquetas porque era lo que nos enseñaba en el conservatorio. No obstante, actualmente, tocar con cuatro baquetas o tocar con dos depende de la situación jazzística en la que te encuentres. Son dos vertientes diferentes del instrumento.

Es muy importante tener la versatilidad de poder tocar con dos o con cuatro baquetas para poder adaptarte a cada momento y a cada formación. Recuerdo que tocar con cuatro baquetas era una cuestión de necesidad al principio, ya que cuando formamos combos más pequeños a partir de la Big Band de Sedaví muchas ocasiones no habían instrumentos armónicos y tenía que acompañar a los demás. Más tarde, me han llamado muchísimas veces para acompañar a otros instrumentistas y, por eso, era imprescindible que supiese hacerlo y utilizase las cuatro baquetas. Actualmente, la situación ha cambiado porque ahora hay instrumentistas de todo tipo. Por eso, en muchas ocasiones, si estoy tocando con un grupo en el que hay piano o guitarra utilizo solamente dos baquetas durante todo el concierto, para no tener que cargar con el peso de las cuatro innecesariamente. Cuando toco con cuatro baquetas utilizo la técnica de Gary Burton. Esta técnica me la enseñó en el conservatorio Joan Cerveró.

La utilización del motor es algo que depende de lo que toque. A veces lo utilizo y a veces no. Me gusta utilizarlo motor para tocar estilos jazzísticos más tradicionales, por ejemplo la música de Milt Jackson o Bobby Hutcherson. para hacer solos, al tocar en un cuarteto con piano si vas de líder, al tocar con órgano y para tocar melodías. Por el contrario, prefiero no utilizar el motor si tengo que acompañar a un saxo por

ejemplo, si tengo que tocar con un grupo de una onda más moderna, en formaciones menos usuales o si estoy tocando junto a una guitarra con efectos.

La cuestión el pedal no es si te gusta mucho o poco, la cuestión es que hay que saber utilizarlo cuando la situación lo requiere, pero en términos generales un medio pedal funciona en todos los estilos. Me gusta utilizar mucho el pedal porque me sirve para expresarme, por ese motivo quizá lo utilice demasiado. Me he fijado que ahora hay mucha gente que casi no utiliza el pedal.

Mi marca de vibráfono preferida es Musser. Concretamente me gustan los modelos M-55 y el M-48. Por otra parte, siempre me gusta utilizar las mismas baquetas. Tengo una predilección especial por las baquetas de dureza media. Estoy en contacto con Morgan Mallets para diseñar unas baquetas modelo “Milt Jackson” con materiales buenos. Actualmente, tengo registrado mi propio modelo de baquetas con la empresa Morgan Mallets. Este modelo está fabricado con bola esférica de dureza media, la cual proporciona un ataque redondo y definido. Además cuenta con fibra sintética de alta tenacidad para una mayor resistencia. Otras de las características del modelo de baquetas de Arturo Serra son las siguientes: el mango es de ratán de 38 cm y diámetro de Ø 8’5, el diámetro de bola: Ø 36, cada baqueta pesa entre 33gr y 36gr y so de color azul.

Los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat, me parecen una buena opción en un momento dado, pero yo soy de tocar instrumentos acústicos. No obstante, creo que para un grupo moderno amplificado puede tener mejor cabida, pero mis preferencias son acústicas.

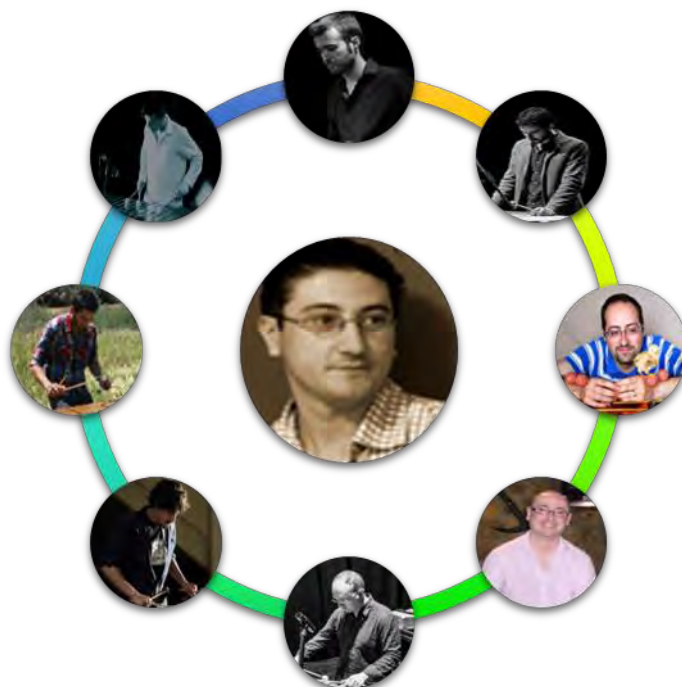
Suelo tocar muchos estilos jazzísticos con el vibráfono, pero me siento muy a gusto tocando tradición, hard-bop, be-bop, neo-bop y mainstream. Me gustan tantos músicos de jazz que sería imposible elegir solo a unos pocos. Aunque destacaría a los maestros más representativos de cada estilo. No obstante, al hablar de vibrafonistas me inclino claramente por los siguientes: Gary Burton, Bobby Hutcherson, Milt Jackson, Steve Nelson, Joe Locke y Warren Wolf.

Pienso que todos los proyectos que he realizado son producto de las influencias que he recibido, pero sería realmente complicado decidir cuál me gusta más. Lo más interesante es grabar todas las cosas que tiene uno en la cabeza para tener constancia de cada proceso de tu vida. Aunque lo que más me gusta es el hard-bop no me cierro a tocar otras cosas. El verdadero proyecto de un músico debe ser tener las ganas de

hacer los discos. Soy partidario de grabar todos los proyectos que haces para saber qué estabas haciendo en cada momento.

Pienso que el jazz está plenamente consolidado en nuestro país, lo que no se ha consolidado es que los festivales de jazz españoles llamen a los músicos españoles para sus programaciones porque los músicos que tienen más tirón en teoría son los músicos extranjeros. Históricamente, en los años ochenta, es cuándo pienso que surgió el vibráfono jazzístico en España, concretamente en Barcelona porque siempre ha sido la cuna del jazz en nuestro país. Aquí surgieron Ángel Pereira y Geni Barry, y posteriormente Oriol Bordas. Los percusionistas catalanes de hace treinta años estaban más acostumbrados a otras músicas, aparte de la clásica, porque tenían un bagaje cultural dentro del jazz del que carecían otras ciudades españolas. Pienso que en diez años calculo que van a haber unos quince vibrafonistas jazzísticos españoles en activo y que ya están empezando a formarse o interesarse en estos momentos por el jazz”³⁶⁸.

No podemos concluir sin recordar la gran labor didáctica que ha desarrollado Arturo Serra con las generaciones de vibrafonistas jazzísticos más jóvenes de España. Véase el siguiente esquema de algunos de sus alumnos:



³⁶⁸ Entrevista realizada a Arturo Serra el 3-7-2015

IV.3.6.- Vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos en la década de los años 70.

VIBRAFONISTAS NACIDOS EN LOS AÑOS 70 (I)			
			
Pere Sanz Alcover (31-12- 1974)	Samuel Parejo Codina (11-5-1975)	Rafael Pérez Vigo (31-5-1975)	Salvador Tarazona Cabezón (14-12-1976)

Tabla 32.- Vibrafonistas nacidos en los años 70 (I)

VIBRAFONISTAS NACIDOS EN LOS AÑOS 70 (II)			
			
Joan Vilalta Arango (15-10-1977)	Daniel Torres Beltrán (29-7-1978)	Roberto Carlos Bravo Correas (7-10-1979)	Ton Risco (25-10-1979)

Tabla 33.- Vibrafonistas nacidos en los años 70 (II)

Pere Sanz Alcover

Pere Sanz Alcover nació el 31 de diciembre de 1974 en Valencia. Es Profesor Superior de Percusión, título que obtuvo en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia de mano de los profesores Jesús Salvador, Joan Cerveró y Manuel Tomás. Posteriormente, realizó Estudios de Postgrado en la academia Neopercusión de Madrid con los profesores Juanjo Guillem, Juanjo Rubio, Francisco

Díaz y Javier Benet. También ha realizado estudios de dirección y composición con Ferrer Ferrán. En este sentido, destaca por sus premios de composición, como por ejemplo el primer premio obtenido con la obra “Providencia” en el IV Concurso Nacional de Marchas Procesionales de San Pedro del Pinatar, donde compitió con cerca de medio centenar de composiciones de autores de toda España.



Figura 888.- Pere Sanz Alcover



Figura 889.- Pere Sanz Alcover dirigiendo



Figura 890.- Ferrer Ferrán



*Figura 891.-
Diploma del Primer Premio obtenido por Pere Sanz con la obra
“Providencia” en el IV Concurso Nacional de Marchas
Procesionales de San Pedro del Pinatar*

Su interés por el jazz surgió cuando empezó sus estudios de grado profesional. Su profesor de jazz ha sido Jesús Salvador “Chapi”. Al preguntarle ¿cuándo, dónde, por qué y cómo fue su aproximación al mundo del jazz?, responde lo siguiente: “*Después de escuchar un concierto de “Percussions de Valencia”, quedé impresionado y*

*apareció mi curiosidad por este lenguaje. Después creé mi propio grupo de percusión junto a otros compañeros y ahí empezó todo*³⁶⁹.



*Figura 892.-
Pere Sanz Alcover y Rafael Pérez Vigo
en un concierto en Villargordo del Cabriel (Valencia) el 28 de marzo de 2015*

Aunque no puede afirmar que, dentro de la percusión, su especialidad sea el vibráfono jazzístico, éste sí que es una más de sus facetas como percusionista. La primera vez que vio y tocó un vibráfono fue en un curso de verano en Liria (Valencia). Por lo que se refiere a su metodología de aprendizaje de jazz, se ha basado en libros y en clases, pero sobre todo se considera autodidacta. En cuanto a su técnica, prefiere tocar con cuatro baquetas técnica Gary Burton. Además, es partidario de tocar el vibráfono con motor si la música lo requiere o el autor lo precisa como un recurso puntual. Quizá por eso, le gusta utilizar el pedal lo justo. Su marca de vibráfono preferida es “Yamaha”, aunque no tiene una especial predilección por ningún modelo concreto de vibráfono, siempre que sea de lámina ancha. Le gusta utilizar siempre las mismas baquetas, salvo que la música o el autor pidan otra cosa. Le gustan las baquetas medias-duras. Concretamente, la marca de baquetas que suele utilizar es “Malletech”, modelo “Dave Samuels”.



Figura 893.- Baquetas marca “Malletech”, modelo “Dave Samuels”

³⁶⁹ Entrevista realizada a Pere Sanz el 12-4-2015

Sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat opina que son geniales como recurso al servicio de la música. Además, piensa que con ellos se pueden obtener resultados diferentes y perfectamente aprovechables.

Pere Sanz afirma no estar encasillado en un estilo concreto de jazz con el que toca el vibráfono. No obstante, los vibrafonistas internacionales que más le interesan y que más suele escuchar son Cal Tjader, Gary Burton, Dave Samuels, Milt Jackson y Tito Puente. También le parecen interesantes “The Green Brothers” (George Hamilton Green y Joe Green), así como vibrafonistas como Lionel Hampton, Red Norvo, Victor Feldman, Mike Manieri, Bobby Hutcherson, Bill Molenbof y David Friedman. Aunque incide en que los vibrafonistas que más le han influido han sido Cal Tjader, Dave Samuels, Gary Burton, Tito Puente y Milt Jackson.

Al preguntarle en una escala de 1 a 5, desde poco a mucho, señala sus intereses por los siguientes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz, responde lo siguiente:

	1	2	3	4	5
RAG-TIME	x				
BLUES				x	
ESTILO NEW ORLEANS	X				
DIXIELAND	X				
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO	X				
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS		X			
BE BOP		X			
COOL			X		
HARD BOP	X				
BUGALÚ DE NEW YORK	X				
JAZZ MODAL			x		
FREE JAZZ	X				
JAZZ FUSSION				X	
SMOOTH JAZZ		X			
ACID JAZZ					X
JAZZ LATINO					X
BOSSA NOVA				X	
FUNKY					X
JAZZ ÉTNICO			x		

Algunos de sus proyectos pasados relacionados con el vibráfono jazzístico han sido los grupos Maula Percussió, Marakatú, Stamina Percussio³⁷⁰, Stamina Duo (guitarra-vibráfono), Trio Maula³⁷¹ (Tuba, percusiones, vibráfono).



Figura 894.- Trio Maula, en el que Pere Sanz tocaba el vibráfono

Ha grabado varias maquetas y conciertos en directo tocando jazz con el vibráfono. Aunque, actualmente, no tiene ningún proyecto o grupo estable donde toque jazz con el vibráfono, ya que está más centrado en la dirección y la composición. Pere Sanz considera que el jazz es un estilo de música consolidado en España, ya que ha adquirido una gran trascendencia e influencia musical en nuestro país, y por la aparición de escuelas e intérpretes de un alto nivel. Según su opinión, Javier Benet y Joan Iborra fueron los primeros músicos que incorporaron el vibráfono al panorama jazzístico nacional. Sin embargo, al hablar de músicos españoles pioneros del vibráfono jazzístico en España, añade los nombres de Jesús Salvador “Chapi” y de Arturo Serra. Por otra parte, considera que los contextos en los que se fue utilizando el vibráfono en nuestro país fueron por este orden: desde las bandas de música a los conservatorios y desde ahí a los grupos de jazz, pasando por las orquestas.

Sus vibrafonistas españoles preferidos son Arturo Serra y Jesús Salvador “Chapi”. Por lo que se refiere a músicos de jazz españoles que suele escuchar y que le interesan más, destaca a Joan Soler, Kiko Berenguer y David Pastor. En cuanto a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la

³⁷⁰ En este grupo participaba también otro vibrafonista valenciano llamado Natxo Molins, natural de Montcada (Valencia) y, en la actualidad, residente en Londres.

³⁷¹ Sobre el Trío Maula el periódico “La Voz de Galicia” escribía lo siguiente el 15 de febrero de 2003: “(...)El jazz forma parte de la aristocracia de la música contemporánea, y llegar a su perfecta comprensión es una tarea de años de educación musical. Tantas aristas al oído no iniciado provocan un rechazo inicial del oyente, pero hay caminos medios. Por ellos se maneja el Trío Maula, un grupo de profesionales que ofrecen jazz asequible, divertido y entretenido, con el que buscan precisamente iniciar al público en este estilo de música. (...)” (Véase anexo VII.7I)

elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Pere Sanz afirma estar completamente de acuerdo con todos ellos.

Samuel Parejo Codina



Figura 895.- Samuel Parejo Codina

Samuel Parejo Codina nació el 11 de mayo de 1975 en Castellón de la Plana. Ha estudiado percusión, batería, percusión latina, vibráfono, piano, armonía y composición. Posee el de Profesor Superior de Percusión. Entre sus profesores destacan Salvador Pelejero y Joan Iborra en el ámbito clásico, Víctor Mendoza en vibráfono jazzístico, Daniel Flors, Ricardo Belda, Ángel Chang y Miguel Berro, entre otros. Aunque, dentro de la percusión, su especialidad no sea el vibráfono jazzístico, es algo que le ha gustado siempre. La primera vez que vio un vibráfono fue en clase de percusión.

Su metodología en el aprendizaje de la música jazz ha sido, al principio, autodidacta y copiando, y luego recibiendo clases particulares. Prefiere tocar con cuatro baquetas en vez de con dos porque comenta “*con cuatro me siento más cómodo y puedo resolver igual que con dos*”. La técnica que suele utilizar para tocar el vibráfono es la de Gary Burton. Es partidario de tocar el vibráfono con motor siempre y con un efecto de “chorus”.

Al preguntarle cuánto diría que le gusta utilizar el pedal responde: “*poco y dependiendo del momento. En piezas rápidas lo utilizo llevando el tempo con el pie y en*

los lentos para rellenar espacios vacíos”³⁷². No tiene preferencias de marcas o modelos de vibráfonos, siempre que sea un instrumento de calidad. No obstante, las marcas de baquetas suele utilizar son “Malletech” y “Vic Firth”. Al respecto comenta lo siguiente: *“utilizo Malletech medias duras para conseguir un ataque "acampanado" y las Vic Firth medias blandas pero con un poco de ataque”*.

Al preguntarle su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat, responde lo siguiente: *“te dan recursos para poder recrear otro tipo de instrumentos y así no utilizar siempre el timbre del vibráfono, en caso de no quererlo. Me parecen buenos instrumentos pero no como vibráfonos, sino como sintetizadores para un percusionista que no toca el piano es un gran instrumento”*.

Afirma sentirse cómodo tocando cualquier estilo de jazz con el vibráfono. Los vibrafonistas que considera que más le han influido son Milt Jackson, Tommy Vig, Tito Puente, Gary Burton, Mike Manieri, Bobby Hutcherson, Dave Samuels, Bill Molenbof y David Friedman. Por otra parte, en una escala de 1 a 5, desde poco a mucho, señala su interés por los siguientes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz en la siguiente tabla:

	1	2	3	4	5
RAG-TIME		x			
BLUES			x		
ESTILO NEW ORLEANS		x			
DIXIELAND		x			
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO		x			
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS		x			
BE BOP			x		
COOL					
HARD BOP				x	
BUGALÚ DE NEW YORK					
JAZZ MODAL		x			
FREE JAZZ	x				

³⁷² Entrevista realizada a Samuel Parejo el 11-4-2015

JAZZ FUSSION				X	
SMOOTH JAZZ				X	
ACID JAZZ				X	
JAZZ LATINO					X
BOSSA NOVA					X
FUNKY					X
JAZZ ÉTNICO		X			

Entre sus proyectos pasados relacionados con el vibráfono jazzístico destaca un trío con cantante y pianista, un grupo música folk valenciana y un grupo relacionado con el teatro. Samuel Parejo considera que el jazz es un estilo de música consolidado en España porque *“hay un circuito para el jazz y para muestra los grandes festivales que hay y que son de referencia a nivel mundial”*³⁷³. Por otra parte, piensa que *“el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país fue en las orquestas y de ahí pasó a los conservatorios”*. Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Samuel Parejo afirma lo siguiente:

TEXTO 1.- *“Estoy de acuerdo”*

TEXTO 2.- *“Estoy de acuerdo”*

TEXTO 3.- *“Estoy de acuerdo”*

HIPÓTESIS 1.- *“Durante el régimen franquista se intentó ensalzar el “producto nacional”, coplas, pasodobles, etc...esto nos lleva a que la mayor parte de la gente desconocía ese género y como consecuencia no se desarrolló como en otros países europeos. Totalmente de acuerdo con la afirmación, pero no como enemigo del régimen, sino por desconocimiento y por intentar dar valor a nuestra música”*.

HIPÓTESIS 2.- *“También cabe destacar que no existe una bibliografía única para este instrumento, ya que se puede observar en todos los instrumentos, excepto el piano y la guitarra, por ser instrumentos que pueden ser solistas o acompañantes, una metodología similar a la hora de plantear la interpretación de una canción. Todos los que hemos estudiado un poco este instrumento hemos tenido que copiar y escuchar a otros vibrafonistas para entender el lenguaje en nuestro instrumento, por lo que sí hemos tenido referentes. De acuerdo con la afirmación”*.

³⁷³ Entrevista realizada a Samuel Parejo el 11-4-2015



Figura 896.- Samuel y Rafael Pérez Vigo en el XI Seminario Internacional de Jazz y Música Latina (Palau de la Música de Valencia, julio de 2009)

Rafael Pérez Vigo

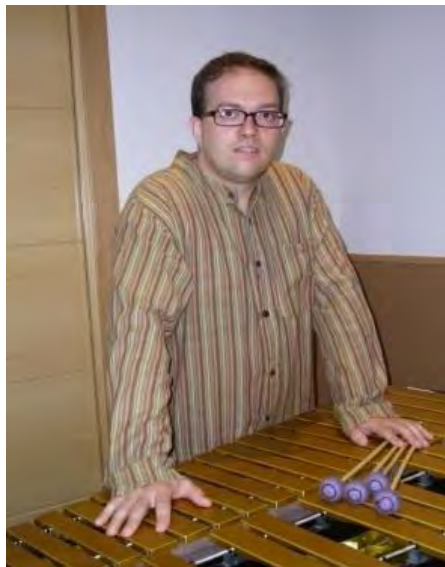


Figura 897.- Rafael Pérez Vigo

Nace en Valencia el 31 de mayo de 1975. Obtiene el título de Profesor de Percusión en el Conservatorio “José Iturbi” de Valencia con el profesor Salvador Pelejero. Posteriormente, obtiene el título de profesor Superior de Percusión en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, donde estudió con los profesores Manuel Tomás, Jesús Salvador y Joan Cerveró. Ha estudiado Psicología en la Universidad de Valencia. Está en posesión del “Máster Universitario en Profesor de Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas” otorgado por la Junta de Comunidades de Castilla-la Mancha. Ha realizado

numerosos cursos de pedagogía, historia y estética de la música, armonía, análisis, formas musicales, etc

Ha asistido a un gran número de cursos de perfeccionamiento de percusión con profesores de reconocimiento internacional como Herman Rieken, Richard Jansen, Ali N'Diaye Rose, Nick Woud, Kevin Hathway, Graham Johns... En el campo de la orquesta sinfónica ha formado parte, entre otras, de la Banda y Orquesta Sinfónica del Conservatorio “José Iturbi”, Orquesta “Mare Nostrum”, Orquesta “Santa Cecilia” de València, Orquesta “Júpiter Sinfonietta” y Orquesta Filharmónica de la Universitat de Valencia.

Ha colaborado con “Amores”, “Kontakte”, “Per-Q-A3”, “Deserts Percussió”, “Grup Instrumental” de Valencia... Ha sido profesor de percusión en las bandas de Castellar, Benimàmet, Mislata, Paterna, Barrio del Cristo, Minglanilla... Así mismo ha impartido cursos de perfeccionamiento de percusión en Sinarcas, La Font de la Figuera, Camporrobles... Desde 2002 es profesor fundador de “Percufest”, donde ha realizado conciertos con Sazed Ul Alam, Ruud Wiener, Serguei Sapricheff, Samuel Takyi, Joel Páez.... En la actualidad es Artista Endorsor Oficial de Nova Persussió Drums.

Ha recibido clases de dirección de Cristóbal Soler, Adam Ferrero y José Rafael Pascual Vilaplana. Ha sido director titular, entre otras, de las bandas de música de Camporrobles y Villargordo del Cabriel. Durante 2006 es nombrado Director asistente de Henry Adams en la Banda de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana. Como director invitado la Asociación Musical “Inmaculada Concepción” de Motilla del Palancar(Cuenca), la Agrupación Musical “Santo Rostro” de Honrubia (Cuenca), la Banda de Música de Casa de la Comunidad Valenciana en Navarra (Pamplona) y la Asociación Musical Barrio del Cristo. Ha realizado, entre otras, las siguientes grabaciones: “Obertura 1997”, “Cinc Segles de Música Valenciana”, “Història del Soldat” de Igor Strawinsky, “Translations”, “Retazos Musicales”, etc. De su producción para banda, destacan “Camporrobles”, “Diego”, “Al-Batha”, “Dulzaina del Cabriel”, “Santa Águeda”, “San Isidro”, etc....

Inicia sus estudios jazzísticos con José Luís Granell y Donato Marot. Más tarde, asiste a cursos con Emmanuel Séjornèe, Idris Muhammad, Sam Yahel, Manel Camp, Alfons Carrascosa, Horacio Fumero, Joan Marcet, Joan Monné y Jordi Ruíz. Ha

formado parte de los grupos Gurumburi Jazz Quartet, Jazz Nouveau³⁷⁴, Adónde Bigband Jazz, Jazz Daniels, Corcovado, Rythm and Sax... y ha tocado en los combos de Ximo Tébar, Marc Miralta y Benny Golson en los cursos de jazz Igualada (Barcelona).



*Figura 898.-
Rafa Pérez con Jazz Daniels en un concierto en
Utiel en agosto de 2010*



*Figura 899.-
Rafa Pérez con Jazz Daniels en un concierto*

Ha tocado en Jam sessions en clubs de jazz de Igualada (Barcelona), Belfort (Francia) y Valencia (Matisse, Black-Note, Cráter).



*Figura 900.- Carátulas de los discos “Alma Llanera” (2008) y “MapaMundi” (2014)
del grupo Jazz Nouveau con el que colabora Rafael Pérez*

En 2003 crea y dirige la Chica-jazz-Band de Camporrobles. De 2005 a 2008 colabora en el Seminario de Jazz de Motilla del Palancar, tocando el vibráfono bajo la dirección de Francisco Blanco “Latino”. Desde 2005 forma parte de la organización del Festival de Jazz de Motilla del Palancar (Cuenca). En 2007 crea y dirige la Vi-jazz-Gordo Band de Villargordo del Cabriel (Valencia). En 2008 imparte como profesor el I Curso de Jazz de Iniesta (Cuenca), en el que crea y dirige la “Iniesta Big Band”.

En 2009 asiste como alumno al XI Seminario Internacional de Jazz y Música

³⁷⁴ Jazz Nouveau es un grupo de jazz nacido en Valencia en 1999 a partir de músicos procedentes de Adónde Bigband Jazz, entre ellos Rafael Pérez (vibráfono). (Véase anexo VII.7)

Latina celebrado en Valencia.



Figura 901.-

*Rafael Pérez Vigo con algunos vibrafonistas jazzísticos españoles
en el XI Seminario Internacional de Jazz y Música Latina (Palau de la Música de Valencia, julio ' 2009)*

Actualmente, forma parte del grupo Modal Steps, que basa su música en el jazz modal. “Modal Steps” es un grupo de jazz fusion que nació en 2012 en la comarca “Tierra del Vino”, en el interior de Valencia, con la intención de difundir y disfrutar de una música creativa impregnada por el jazz y las sonoridades modales a través de un particular prisma tímbrico proporcionado por los instrumentos de la formación y la interpretación de temas propios.

El cuarteto está compuesto por Manu Vicente (bajo, Utiel), Rafa Pérez (vibráfono y mallet kat, Camporrobles), Pepe Andrés (saxo alto y teclados, Utiel) y Javi Olivera (batería, Villargordo del Cabriel). Todos ellos tienen un amplio bagaje musical en ámbitos muy diversos, como por ejemplo la pedagogía, la dirección, la composición, la interpretación... así como en diferentes estilos con numerosos proyectos y formaciones. Esto ofrece al grupo un crisol de riqueza musical que se refleja en sus actuaciones a través de una sonoridad característica y genuina.



*Figura 902.- Javi Olivera,
batería de Modal Steps*



*Figura 903.- Manu Vicente,
bajista de Modal Steps*



*Figura 904.- Pepe Andrés,
saxofonista de Modal Steps*

La presentación de Modal Steps fue el 2 de marzo de 2012 en el Pub Camarote de Utiel, local al que el grupo está íntimamente ligado desde sus inicios y al que debe un apoyo incondicional en todo momento. Posteriormente, tras una pequeña variación en la plantilla original, la sustitución a la batería de Migue Hernández por Javi Olivera, el grupo empezó a ensayar asiduamente en el local de la Unión Musical “Mar-Chica” de Camporrobles, entidad a la que el grupo debe su mecenazgo. A partir de ese momento, el grupo ha realizado diversas entrevistas para radios locales y actuaciones en distintas salas, entre las que destacan Pub Camarote (14 de julio de 2013), Sala Acyr de Camporrobles (24 de julio de 2013), Sala Veider de Villargordo del Cabriel (6 de diciembre de 2013), etc. En todas estas actuaciones, “Modal Steps” ha recibido el apoyo técnico del Grupo Diamond.



Figura 905.- Carteles de diferentes actuaciones del grupo Modal Steps.



Figura 906.- Concierto de Modal Steps el 14 de julio de 2013 en el pub Camarote de Utiel (Valencia).

Entre los temas propios que integran su repertorio, podemos citar de Pepe Andrés “Strawberry Collector”, “Quarters Flyin’”, “Aline Below”, “Bunol’s Rythm”, “Modal Steps”, “Fantasía”, “Pop Eye”, “Pan’s Blues”, “Cleopatra”, “Jazzandalus” y “Quiet Mode”, y de Rafa Pérez “Grey Funk” y “Hemiolando”. Entre sus influencias podemos citar a Weather Report, Jaco Pastorius o Frank Zappa, entre otros muchos. Pero su gran inspiración mana de la etapa eléctrica de Miles Davis.



Figura 907.-

Rafael Pérez realizando la grabación de un video promocional con Modal Steps el 14 de febrero de 2014

El 28 de junio de 2014 el grupo actuó en el auditorio de la Unión Musical Sta. Cecilia de Onda dentro del ciclo de conciertos del II Festival “Vibraonda” de Onda (Castellón), festival dedicado a grupos en los que aparece el vibráfono.



Figura 908.-

Foto de grupos participantes en el II Festival VibraOnda: “JazzApp” (Rafa Navarro, vibráfono), Chema Peñalver Trío (Dani Catalán, vibráfono) y Modal Steps (Rafael Pérez, Vibráfono).
Onda (Castellón) 28 de julio de 2014

Actualmente, el grupo está inmerso en la realización del Taller de Jazz de Villargordo del Cabriel (Valencia), que se realiza mensualmente con clases diurnas de armonía, combo e historia del jazz, y jam-session por la noche. Rafael Pérez, en la actualidad, está escribiendo el libro “Ejercicios técnicos para el vibráfono jazzístico”, del que se recoge un extracto en esta tesis. Pertenece, por oposición, al Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria de la Junta de Comunidades de Castilla - La

Mancha, imparte clases de percusión en la escuela municipal de música de Motilla del Palancar, dirige la batucada “Manricada”, recibe clases de vibráfono jazzístico de Arturo Serra y es el director titular de la Banda de Música “Santa Cecilia” de Aliaguilla (Cuenca). Es el administrador de la cuenta de Facebook “vibrafonojazzistico” y del blog <http://vibrafonojazzistico.blogspot.com/>.



*Figura 909.-
Portada del libro
“Ejercicios técnicos
para el vibráfono jazzístico”*



*Figura 910.-
Rafael Pérez con Jazz Nouveau en una prueba acústica
el 30 de enero de 2015 en Albacete*



Figura 911.- Jazz Nouveau con Rafael Pérez en enero de 2015 en la Sala Saramago de Albacete

Salvador Tarazona Cabezón

Nace 14 de diciembre de 1979 en Picassent (Valencia). Realiza sus estudios de percusión en el conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Posteriormente perfecciona sus estudios en la academia de percusión “Neopercusión” (Madrid). Ha colaborado con diferentes orquestas españolas como por ejemplo: Orquesta sinfónica del mediterráneo, Orquesta Cervera Lloret, Orquesta Montserrat Caballé, Orquesta sinfónica del Vallés, Orquesta de Valencia, Orquesta Sinfónica de Navarra y un

larguísimo etcétera. Ha sido profesor desde 2004-08 de los Conservatorios Superiores de Alicante y Valencia. Actualmente es profesor de percusión en el Conservatorio Superior de Música de Navarra.



Figura 912.- Salvador Tarazona (vibráfono) y Rafael Pérez (mallet kat) en una actuación julio de 2012



Figura 913.-

*Salvador Tarazona y Rafael Pérez el 1 de marzo de 2014 en el Pub “Ancla” de Picassent (Valencia)
tras una actuación de What Brown*

“What Brown” es la formación en la que Salvador Tarazona ha tocado más años. Está formada por los siguientes músicos valencianos que han acompañado a Salvador en su periplo musical: Manolo Valls (saxo tenor), Pascual Monleón (batería) y Óscar Cuchillo (contrabajo).



Figura 914.-

Actuación del grupo “What Brown” en el pub Ancla de Picassent (Valencia) el 1 de marzo de 2014 celebrando el XV Aniversario de su nacimiento en el mismo lugar que se presentaron



Figura 915.-

Cartel anunciador de la actuación del grupo “What Brown” en el pub Ancla de Picassent (Valencia) el 1 de marzo de 2014



Figura 916.- Pascual Monleón, batería de What Brown en una actuación en 2014



Figura 917.- Manolo Valls, saxo tenor de What Brown en una actuación en 2014



Figura 918.- Óscar Cuchillo, contrabajo de What Brown en una actuación en 2014

Cuando preguntamos a Salvador Tarazona sobre su formación afirma lo siguiente: “mi formación desde los inicios, fue como en casi todos los casos, en la escuela del música del pueblo. En este caso en la escuela de la banda de música de Picassent (Valencia) con el profesor José Morató, Arturo Serra y Rubén Morató. Más tarde ingresé en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia,

donde terminé los estudios superiores de la mano de los profesores Manuel Tomás, Joan Cerveró y Jesús Salvador, para después continuar con estudios de Post-grado en la academia de estudios “Neopercusión” (Madrid) con Juanjo Guillem. En el año 2007 obtengo los títulos de excelencia y perfeccionamiento en el Conservatorio de Perpignan (Francia) con el profesor Phillipe Spiesser”³⁷⁵.

Entre sus profesores de jazz destaca a Jose Luís Granell, Donato Marot y Arturo Serra, quien al igual que Salvador, también es de Picassent. Salvador Tarazona recuerda con nitidez que su afición al jazz surgió a la edad de 18 años cuando un compañero de su pueblo, Arturo Serra, lo inició en el mundo jazzístico durante un concierto de su banda. Arturo Serra es actualmente uno de los más destacados profesionales del vibráfono jazzístico en España. Salvador Tarazona afirma que, al menos de momento, el vibráfono jazzístico es un Hoobie para él, por lo que no puede decir con rotundidad que sea su especialidad.

La primera vez que vió y tocó un vibráfono fue con doce años. Aunque ha asistido a cursos de jazz y se ha ayudado de diversa bibliografía específica, se considera, sobretodo, autodidacta. Por lo que se refiere a su técnica en el vibráfono mayoritariamente prefiere tocar con cuatro baquetas cuando utiliza el instrumento como acompañamiento, pero dependiendo del repertorio utiliza exclusivamente dos. La técnica que suele utilizar para tocar el vibráfono es la de Gary Burton. Se muestra partidario de tocar el vibráfono con motor dependiendo del repertorio en cuestión, por ejemplo en temas lentos y bosanovas, aunque siempre sin abusar de él.

Cuando le preguntamos “¿cuánto dirías que te gusta utilizar el pedal; mucho, lo justo o poco?” nos responde: “*me gusta poco, pero los que me escuchan dicen que lo utilizo demasiado*”³⁷⁶. Su marca de vibráfono preferida “Musser”, aunque no tiene especial predilección por ningún modelo concreto de vibráfono. Sin embargo, por lo que se refiere a marcas y modelos de baquetas que le gusta utilizar no lo duda: David Friedman (Mallettech), Gary Burton (Good vibes), Arturo Serra (Morgan). Además afirma que le gusta utilizar siempre las mismas baquetas casi siempre. Al preguntarle por qué baquetas prefiere, duras, medias o blandas, muestra predilección por las

³⁷⁵ Entrevista realizada a Salvador Tarazona el 2-6-2015

³⁷⁶ Entrevista realizada a Salvador Tarazona el 2-6-2015

baquetas de una dureza media. Al preguntarle por su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat, reconoce que *“son buenos instrumentos para ocasiones especiales, pero opino que siempre es mejor tocar con el instrumento tradicional, ya que la sensibilidad y el tacto son incomparables”*.

Entre los estilos de jazz en los que suele utilizar el vibráfono destacan el swing, la bossa, la samba y el funky. Los músicos de jazz internacionales quemás le interesan más son The Brecker Brothers y Gary Burton, entre otros. Sus vibrafonistas internacionales preferidos son Cal Tjader, Tito Puente, Gary Burton, Dave Samuel y David Friedman. Otros vibrafonistas que considera interesantes son Eddie Costa, Loui Ramírez y Joe Locke. sin embargo, al hablar de los vibrafonista que claramente le han influido nombra a los siguientes: Lionel Hampton, Milt Jackson, Tito Puente, Gary Burton, Cal Tjader, Mike Manieri, Bobby Hutcherson, Dave Samuels, Bill Molenhof, David Friedman. Por lo que se refiere a su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz nos comenta sus diferentes preferencias en el siguiente cuadro:

	poco	algo	bastante	mucho
RAG-TIME		X		
BLUES			X	
ESTILO NEW ORLEANS	X			
DIXIELAND	X			
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO	X			
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS			X	
BE BOP		X		
COOL	X			
HARD BOP	X			
BUGALÚ DE NEW YORK	X			
JAZZ MODAL	X			
FREE JAZZ	X			
JAZZ FUSSION			X	
SMOOTH JAZZ			X	
ACID JAZZ		X		
JAZZ LATINO				X
BOSSA NOVA				X
FUNKY				X
JAZZ ÉTNICO		X		

Pese a no haber grabado ningún disco con vibráfono, ha formado parte de numerosos grupos de jazz entre los que destacan “What Brown”, la Big-band del Conservatorio Superior de Navarra, “Jazz’tamos aquí” y “The Beginners Group”, que es

su actual formación, con la que tiene pensado la grabación de un disco basado en temas de Cole Porter. “Jazz’tamos aquí” es uno de los actuales proyectos en los que Salvador Tarazona toca el vibráfono. Es un cuarteto que combina músicos valencianos residentes en Navarra, como Xavi Folch (contrabajo) o el propio Salvador Tarazona, con músicos riojanos como Ulrich Calvo (guitarra) y músicos navarros Javier Zarraluqui (batería).



Figura 919.-

Cuarteto “Jazz’tamos aquí” integrado por Salvador Tarazona (vibráfono), Xavi Folch (contrabajo), Ulrich Calvo (guitarra) y Javier Zarraluqui (batería)

El otro proyecto actual de Salvador Tarazona es “The Beginners Group” (“Tribute to Cole Porter), en el que se produce una ligera modificación en la plantilla de “Jazz’tamos aquí”, sustituyendo la batería por una voz femenina que otorga a esta formación una sonoridad completamente diferente al anterior grupo. Por tanto, la plantilla de “The Beginners Group” (“Tribute to Cole Porter”) queda así: Salvador Tarazona (vibráfono), Xavi Folch (contrabajo), Ulrich Calvo (guitarra) y Teresa Luján (voz).



Figura 920.- Teresa Luján, vocalista de “The Beginners Group” (“Tribute to Cole Porter”)

Salvador Tarazona considera que el jazz es un estilo de música consolidado en España porque hace años que nuestro país tiene muy buenos profesionales en la materia

debido a los estudios que han realizado fuera de nuestras fronteras. Entre los músicos que considera como los pioneros del actual vibráfono jazzístico en España destaca a Marc Miralta y Arturo Serra. Sus vibrafonistas españoles preferidos son Arturo serra y Ton Risco. Por otra parte, los músicos de jazz españoles que suele escuchar son Celia Mur y la formación Sedajazz Big-band. Entre los vibrafonistas españoles que conoce que toquen actualmente o que hayan tocado jazz en algún momento de su vida destaca a Ángel Pereira, Arturo Serra, Jesús Salvador “Chapi”, Marc Miralta, Ton Risco y Rafael Pérez. Piensa que las metodologías que se emplean en España para estudiar el lenguaje jazzístico aplicado al vibráfono son inexistentes y que lo que suele ocurrir es que las metodologías utilizadas en otros instrumentos se adaptan al vibráfono. Piensa que el jazz en España es un campo que está avanzando mucho en estos momentos, ya que *“nos encontramos actualmente con generaciones de muy buenos músicos en nuestro país”*. Aunque es de la opinión de que *“es necesario que se instaure la asignatura dentro de los conservatorios, ya que actualmente hay gente demandando los estudios, pero no tiene la posibilidad de realizarlos”*³⁷⁷.

Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Salvador Tarazona afirma lo siguiente:

TEXTO 1: *“Estoy totalmente de acuerdo”*.

TEXTO 2: *“También estoy de acuerdo, aunque pienso que la metodología de los conservatorios se basa en repertorio más clásico, dejando el jazz de lado”*.

TEXTO 3: *“Estoy totalmente de acuerdo así que también animo a intentar montar un foro o algo parecido para compartir vivencias,entre otras cosas”*.

HIPÓTESIS 1: *“Estoy totalmente de acuerdo”*.

HIPÓTESIS 2: *“Estoy totalmente de acuerdo”*.

³⁷⁷ Entrevista realizada a Salvador Tarazona el 2-6-2015

Joan Vilalta Arango

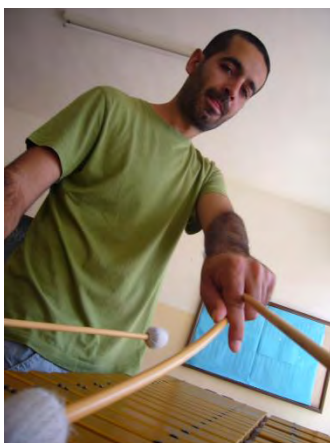


Figura 921.- Joan Vilalta Arango

Joan Vilalta Arango nació en Granollers (Barcelona) el 15 de octubre de 1977. A los nueve años comienza a estudiar batería, en la escuela de música de su pueblo³⁷⁸, con Ritu Andreu³⁷⁹ y, posteriormente, con Marc Miralta. Más tarde, tras cumplir los quince años, conocerá el vibráfono porque la Escuela Pública de Música Municipal de les Franqueses del Vallés comprará uno. En ese momento, verá por primera vez a alguien tocar un vibráfono; Marc Miralta tocando clásico. En este momento, estudiaba ya con el profesor de percusión Ramón Torramilans, a quien Joan Vilalta afirma deberle muchísimo en su formación.



Figura 922.- Ramón Torramilans

En esta primera etapa de su vida musical tocará muchísimo la batería con infinidad de grupos de rock. De hecho, según el propio Joan Vilalta, cuando decidió

³⁷⁸ La escuela de música en la que Joan Vilalta empezó a realizar sus estudios musicales se denomina “Escuela Pública de Música Municipal de les Franqueses del Vallés”.

³⁷⁹ Ritu Andreu. Además de ser su primer profesor, le regalará su primera caja y su primer pedal de bombo.

dejar el rock y pasar a estudiar música clásica se armó un gran revuelo en Granollers porque muchos opinaban que era una grandísima pérdida para el rock local.

En 2000 obtiene el título de Profesor Superior de Percusión en el Conservatori Superior del Liceu de Barcelona, tras estudiar con el profesor Ramón Torramilans³⁸⁰, obteniendo el Premio de Honor de Grado Medio de Percusión. Aunque afirma que nunca ha estudiado vibráfono jazzístico académicamente, en 2001 accederá a la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña) donde estudiará piano con Joan Monné y Elisabet Raspall, batería con Jo Krause y David Xirgu, y arreglos con Lluís Vergés. A partir de entonces, adaptará los conocimientos adquiridos en la ESMUC referentes a armonía moderna, comping, voicing, jazz, etc. al vibráfono jazzístico.



Figura 923.- Joan Monné



Figura 924.- Elisabet Raspall

También será en la ESMUC donde participará en los primeros combos de jazz con el vibráfono, tocando con los contrabajistas Bori Albero y Chris Higgins, los baterías Guillem Arnedo, Aldo Caviglia y Joe Smith, el pianista Roger Mas, el guitarrista Jaume Llambart, etc. Posteriormente, será becado por la Generalitat de Catalunya para hacer un Post-grado en Nueva York con los baterías Mark Ferber y Jeff Ballard y los compositores Reid Anderson y Guillermo Klein. Además, asiste a clases magistrales de batería con Jorge Rossy, Elvin Jones y Jimmy Cobb, y de percusión con Maarten van der Valk, Mark Lutz, Miquel Bernat y Eric Samut.

Empezará a tocar en infinidad de clubs de jazz, como por ejemplo Jamboree en Barcelona. De hecho, su experiencia como intérprete es muy extensa. De hecho, ha tocado la batería con los músicos Alfred Artigas, Jaume Llombart, Marc Cuevas, Victor

³⁸⁰ Según la página web www.esmuc.cat, Ramón Torramilans “estudia percusión con el profesor Xavier Joaquín. Percusionista free-lance, ha sido miembro de los principales grupos de música contemporánea del país, “*Quiere ad Libitum*”, “*Barcelona 216*”, “*Compañía Carles Santos*”, con los que ha realizado diversas grabaciones discográficas y giras de conciertos”. (Véase anexo VII.7) (<http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Departamentos/Musica-clasica-y-contemporanea/Profesorado/Area-de-instrumentos-orquestales/Percusion/Ramon-Torramilans,12-6-2015>)

Correa, Pascual Morente, Jordi Berni, David González, Albert Cirera, Sergi Felipe, Luismo Valladares, Ernesto Aurignac, Paco Weth, Raül Reverter, Jordi Farrés, Javier Galiana, Pere Loewe, Reinald Colom y Rai Paz, entre otros.

Por otra parte, ha tocado el vibráfono y la marimba con los músicos Aldo Caviglia, Roger Mas, Àlex Florez, Chris Higgins, Bori Alberó, Toni Vaquer, Antonio Córdoba, Toni Lledó, Joe Smith y Dimitri Skidanov, entre otros. Ha grabado como batería y percusionista con Javier Galiana-Sipce Berberechos, Carles Santos, Roger Mas-Joan Vilalta Quartet, Metamorfós, Andreu Zaragoza, Raül Reverter y Raimon. Joan Vilalta es un músico muy polifacético. De hecho combina perfectamente su faceta como músico de jazz con su vertiente clásica, formando parte como percusionista *tutti* de varias orquestas sinfónicas a lo largo de su trayectoria profesional. Por ejemplo, ha sido miembro de la Jove Orquestra Nacional de Catalunya (JONC) entre los años 1996 y 2000, de la Orquestra de Cambra de Granollers entre los años 1997 y 2001, de la Interregional Youth Symphony Orchestra en 2000, de la Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya entre los años 2000 y 2004, de la Orquestra de Cambra del Teatre Lliure en 2003 y 2004, la GIO Orquestra en 2015, etc.



Figura 925.- Joan Vilalta tocando con la GIO Orquestra en 2015

También ha sido miembro del grupo Percussions de Barcelona desde 1998 y ha actuado, como percusionista, en los musicales “Mals d’amor d’una gata francesa”, “Little Night Music”, “El temps de Plank”, “La bella Helena”, “Dr. Jeckyll i Mr. Hide” y “La Generala i L’òpera de tres Rals”.

Ha actuado en los festivales de Portaferrada, Grec, Peralada, Jazz Terrassa, Ibercamara, Internacional de Percussió de Catalunya, Festival de Bobigny, Festival de Flamenc de Ciutat Vella, Mas i Mas Jazz Festival, Festival de Jazz de Barcelona, etc. Como arreglista ha colaborado en la grabación de “Oliver Nelson Project” y como

compositor en el D.O. New Generation Project de Víctor Correa. También su experiencia docente es muy amplia, ha sido profesor de batería y percusión en la Escola de Música “Joan Valls” desde 2001 hasta 2006, de la Escola de Música de la Vall del Tenes desde 2002 hasta 2007 y de la Escola de Música de l’Eixample de 2007 a 2011.

Ha sido director de la big band de “Les Colònies Musicals Xanascot” en 2011. De 2009 a 2014 es el coordinador del programa musical, director de las Big Bands y profesor de batería y percusión en la Escola de la Concepció de Barcelona. Además de todo lo anterior, desde 2009 es el presidente de la Associació Regeneració3, y en 2011 es cocreador del programa musical de marching bands “Musikelis” en la Escola Elisenda de Montcada, con la que graban el siguiente documental “www.youtube.com/user/R3pedagogia”. Joan Vilalta ha sido profesor titular del Curso Internacional de Percusión Percufest³⁸¹ en las ediciones de 2008 y 2009, celebrado en Camporrobles (Valencia).



Figura 926.- Joan Vilalta rodeado de algunos de sus alumnos



Figura 927.- Joan Vilalta y Rafael Pérez Vigo en el VIII Percufest (Camporrobles, Valencia, agosto de 2009)



Figura 928.- Joan Vilalta y Rafael Pérez Vigo (Camporrobles, agosto de 2011)



Figura 929.- Los vibrafonistas Joan Vilalta y Salvador Tarazona con Rafael Pérez en Camporrobles (Valencia) en agosto de 2015

³⁸¹ PercuFest es un curso de percusión con un amplio bagaje (en 2015 ha cumplido su XIV edición), con un gran reconocimiento internacional y en el que destaca la calidad de su profesorado. Su director es Hilari Josep Mari Cabo. (Véase anexo VII.7)

Joan Vilalta se considera un percusionista más de “baquetas” que de “hand-drumming” y un percusionista más de “láminas” que un “vibrafonista”. Su metodología para estudiar vibráfono jazzístico ha sido una combinación de la técnica Burton de sus estudios de vibráfono clásico, con sus estudios de “piano jazzístico” y sus estudios superiores de armonía, jazz, etc.



*Figura 930.-
Joan Vilalta Arango explicando su filosofía
sobre el jazz y el vibráfono
en agosto de 2015 en Camporrobles (Valencia)*

Por lo que se refiere a su técnica, toca al 50 % con dos y con cuatro baquetas. No obstante, cuando toca con cuatro baquetas siempre utiliza la técnica de Gary Burton, pero con una peculiaridad respecto al maestro; utiliza las baquetas interiores (2 y 3) para solear, debido a que mientras estaba estudiando en la ESMUC sufrió una tendinitis aguda al utilizar demasiado la baqueta 1 para solear. Desde entonces, decidió utilizar las mencionadas baquetas interiores para hacer solos³⁸². A Joan Vilalta le encanta la utilización del motor en el vibráfono, ya que considera que puede servir para utilizar muchos recursos, por ejemplo como expresión, para realizar subdivisiones, para llevar un tempo en tresillos de blacas en un cuatro por cuatro, etc... Por lo que se refiere al pedal de expresión del vibráfono, Joan Vilalta lo considera de máxima importancia, por eso piensa que se debe utilizar todo lo que sea necesario, aunque sin abusar. Como curiosidad, comenta que él utiliza el pedal también con el pie izquierdo para evitar el peligro de sufrir ciática³⁸³ por el prolongado uso del pedal con el pie derecho exclusivamente.

³⁸² Recordemos que la técnica de Gary Burton incide en la utilización de las baquetas 1 y 3 para realizar los solos, a la vez que la baqueta 2 es “escondida” hacia detrás.

³⁸³ La ciática es un trastorno nervioso que causa dolor en la parte baja de la espalda y las piernas. Es debido a la inflamación del nervio ciático, que es el más largo y ancho del cuerpo, característica que lo hace muy vulnerable a la presión continuada o a los movimientos repetitivos.



Figura 931.- Tresillo de blancas



Figura 932.-

Nervio ciático y zonas de dolor provocados por la ciática

En cuanto a su marca de vibráfono preferida, se inclina con rotundidad por Deagan. Ciñéndonos a las baquetas de vibráfono, le gustan medias-duras, dependiendo del momento; cuando toca en algún lugar es habitual que el batería toque fuerte o que haya mala sonorización y eso hace que el vibráfono no se escuche bien y que requiera unas baquetas más duras. Por ese motivo, le gusta las baquetas “Mike Balter” modelo pro-Vibe cordón azul y las baquetas modelo Arturo Serra de Morgan Mallets. No obstante, se queja de que las baquetas de Arturo Serra son demasiado blandas para tocar un concierto por los motivos explicados anteriormente, lo que hace que para esas ocasiones se incline por las baquetas modelo “Gary Burton” de Vic Firth.




BAQUETA			
MARCA	“Mike Balter”	“Morgan Mallets”	“Vic Firth”
MODELO	pro-Vibe cordón azul	Arturo Serra	Gary Burton

Tabla 34.- Marcas y modelos de baquetas preferidos por Joan Vilalta Arango

Su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat, tiene diferentes opiniones sobre cada uno de ellos. Por ejemplo, el mallet kat no le gusta en absoluto, aunque sí le gustaría probar el xylosynth. Lo que tiene muy claro es que este tipo de instrumental son herramientas musicales que jamás pueden sustituir a un vibráfono acústico.

Le gustan todos los estilos jazzísticos, aunque centrándose en los vibrafonistas con los que se siente más cómodo destaca, por este orden, a los siguientes: Bobby

Hutcherson, Milt Jackson, Gary Burton y Steve Nelson. Por otra parte, le parecen interesantes The Green Brothers (George Hamilton Green y Joe Green) y Lionel Hampton. Además, considera que le han influido vibrafonistas como Stefon Harris, Steve Nelson, Tom Wolf, Mike Manieri, Dave Samuels, Roy Ayers y David Friedman. De Bill Molenhof piensa que es un gran compositor. No obstante, se muestra más crítico con otros vibrafonistas, como por ejemplo Red Norvo le cansa, Victor Feldman no le gusta, a Tito Puente no lo considera un vibrafonista y piensa que no le ha aportado nada a nivel musical, Cal Tjader le produce risa, y Joe Locke hace demasiadas notas en los solos para su gusto. Su compositor preferido es Igor Strawinsky y la cantante de jazz que más le gusta es Ella Fitzgerald.

Joan Vilalta considera que el excesivo academicismo va en contra de lo que un vibrafonista de jazz debe llegar a ser, por eso afirma con rotundidad que *“si no rompes con la escuela no serás vibrafonista”*, refiriéndose que hay que formarse rompiendo las reglas y las normas escolásticas y tocando todo lo que puedas por ahí, escuchando muchos estilos de música diferentes, no solo jazz, y “empapándote” de todas las influencias posibles que te puedan aportar los músicos con los que te relacionas tanto en el escenario como fuera de él. Joan Vilalta piensa que *“primero tienes que tocar en tu casa y te tiene que gustar lo que estás haciendo. Después tienes que gustar a tu familia. Esto es lo más importante, antes que tocar para el público”*³⁸⁴.

Joan Vilalta se muestra muy crítico con la metodología utilizada en nuestro país para el aprendizaje del jazz, y siente la imperiosa necesidad de abrir, cuanto antes, un gran debate en todos los ámbitos del jazz que traten el tema de la posible relación entre academicismo y/o “ostracismo”³⁸⁵.

Muestra mucho interés por estilos muy dispares de música, como por ejemplo la jota, el pasodoble, el bolero, el tango, el pop, la música clásica, etc. Por lo que se refiere a su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz nos comenta sus diferentes preferencias en el siguiente cuadro:

³⁸⁴ Entrevista realizada a Joan Vilalta el 3-8-2015

³⁸⁵ Según la página web www.definicion.de: *“el ostracismo consiste en no participar, ya sea por decisión propia o por una imposición externa, de la vida pública. El concepto procede de la lengua griega, cuando el ostracismo era un castigo político que consistía en desterrar a un individuo de su comunidad una votación en asamblea”*. (<http://definicion.de/ostracismo/>, 3-8-2015)

	ALGO	BASTANTE	MUCHO
RAG-TIME			X
BLUES			X
ESTILO NEW ORLEANS			X
DIXIELAND			X
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO		X	
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS			X
BE BOP			X
COOL			X
HARD BOP			X
BUGALÚ DE NEW YORK			X
JAZZ MODAL			X
FREE JAZZ			X
JAZZ FUSSION			X
SMOOTH JAZZ	X		
ACID JAZZ	X		
JAZZ LATINO			X
BOSSA NOVA			X
FUNKY			X
JAZZ ÉTNICO			X

Aunque actualmente, no tiene ningún grupo estable donde toque jazz con el vibráfono, entre los proyectos pasados más recientes relacionados con el vibráfono jazzístico destaca su participación en el grupo “Metamorfós” en 2005, con el que iniciará su carrera como compositor. Desde ese momento, en el que tiene un repertorio propio, ha creado grupos con un formato cada vez más pequeño, pasando de septeto a sexteto, cuarteto, trío y dúo. Esta dinámica lo llevará a realizar en 2013 su primer concierto “a solo” y, en 2015, grabar su primer disco como solista (“La Dutxa”³⁸⁶). Entre sus proyectos actuales, destaca el hacer grupos con diferentes músicos e ir aumentando la plantilla de manera inversa a lo ocurrido con anterioridad en su bagaje musical.

“La Dutxa” es un disco en el que solo aparecen tres instrumentos: el vibráfono, la marimba y el xilofón. Todos ellos son tocados por Joan Vilalta en diferentes en pistas. Los temas son del propio Vilalta y hay un tema homenaje a Bobby Hutcherson. El disco describe el agua de una ducha, “*la ducha de los pobres al quedarse sin gas porque no tienen gas natural*”, etc. Es un disco con predominio de ritmos “rotos” y fluctuantes, compases de amalgama, ostinatos y una rica variedad armónica modal y

³⁸⁶ Este disco lo empezó a componer en el alojamiento rural “La Casona” de Camporrobles (Valencia) años antes, durante una de sus estancias allí con motivo de una de las ediciones de Percufest en las que fue profesor.

tonal que nos recuerdan a Mike Manieri y David Friedman. Joan Vilalta dice sin pudor que “mi disco lo va a petar, si es que llego a publicarlo”.



Figura 933.-
“Metamorfós”,
grupo en el tocaba el vibráfono Joan Vilalta

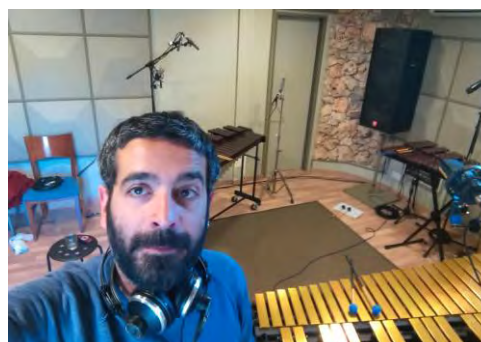


Figura 934.-
Joan Vilalta Arango en el estudio
grabando su disco “La Dutxa” (2015)

Joan Vilalta considera que el jazz no es un estilo de música consolidado en España debido, sobretudo, a la ausencia de público. Además, piensa que los jazzistas no toman en serio a los vibrafonistas precisamente por el instrumento que tocan, al que consideran poco práctico y, sobretudo “poco sexi”. De hecho, Joan cree que hasta que no haya un vibrafonista que sea percibido por el público como un músico que hace una música “sexí” y que “provoque una audición que sea un orgasmo para los oídos”, el vibráfono no terminará de estar de moda en nuestro país, dado que “muchas veces jazz y sexo han ido y van de la mano”. Afirma que “hace falta un tío que lleve el vibráfono a donde se merece en nuestro país, ya que no ha existido aún un vibrafonista que marque la diferencia y al que los grandes jazzistas inviten a sus proyectos, aunque sí hay buenos vibrafonistas con proyectos propios. Por eso, hace falta un vibrafonista que ponga cachonda a la gente, mientras tanto, seguiremos siendo unos mindundi³⁸⁷”³⁸⁸.

Los primeros contextos en los que piensa que se utilizó el vibráfono en nuestro país fueron las grabaciones de pachangas, en las que cualquiera tocaba el vibráfono como un color tímbrico para hacer efectos, también las orquestas sinfónicas clásicas y los conservatorios. También piensa que el vibráfono se integrará primero en el repertorio de baile y de aquí al jazz. Cree que en un principio no había especialistas en

³⁸⁷ A Joan Vilalta le gusta utilizar la palabra “mindundi” para referirse a los músicos como personas insignificantes o de poca categoría para la sociedad.

³⁸⁸ Entrevista realizada a Joan Vilalta el 3-8-2015

el vibráfono, sino gente que tocaba otra cosa y, puntualmente, tocaba el instrumento, como por ejemplo el director y pianista de jazz Manolo Gas, entre otros muchos.

Joan Vilalta considera a Saki Guillem³⁸⁹ uno de los principales músicos españoles pioneros del vibráfono jazzístico en España. De este vibrafonista comenta que fue telonero de Chick Corea tocando el vibráfono, la marimba y diversos sintetizadores principios de los años 90. Aunque no conoce a vibrafonistas que toquen jazz que tengan nacionalidad extranjera y residan en España, recuerda un vibrafonista inglés en Vilanova de Gertru que tenía un vibráfono “Deagan”. Sus dos vibrafonistas españoles preferidos son, posiblemente, Arturo Serra y Andreu Vilar Juanola. Entre los músicos de jazz españoles suele escuchar o le interesan más destaca a Perico Sambeat (saxofón), Albert Sanz (piano), Jaume Lombart (guitarra) y Ernest Auriñac (saxo alto).

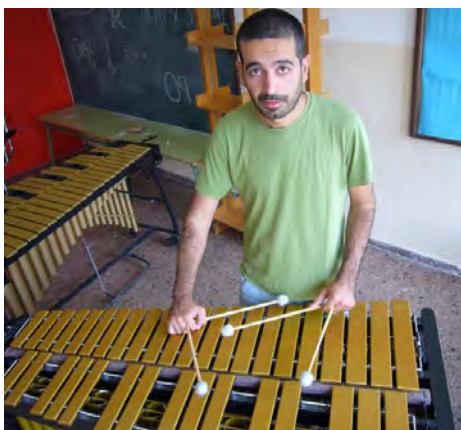


Figura 935.- Joan Vilalta tocando el vibráfono en 2011

Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Joan Vilalta afirma estar de acuerdo con todos ellos, no obstante puntualiza lo siguiente: *“las orquestas de jazz españolas de los años 50 y 60 seguían siendo muy importantes, a nivel internacional, y Franco no pudo parar esta situación en la que numerosos músicos españoles eran contratados por orquestas para tocar en otros países, por ejemplo”*³⁹⁰.

³⁸⁹ Sobre el vibrafonista Saki Guillem ha sido imposible conseguir información para ser aportada a esta tesis doctoral.

³⁹⁰ Entrevista realizada a Joan Vilalta el 3-8-2015

Daniel Torres Beltrán

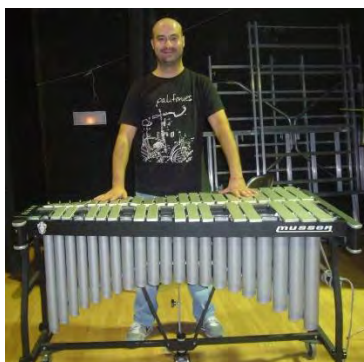


Figura 936.- Daniel Torres Beltrán

Daniel Torres Beltrán nació en Puçol (Valencia) el 29 de julio de 1978. En el año 2000 obtiene Premio de Honor de final de Grado Medio. Posteriormente, en 2001, obtiene el Título del Curso de Adaptación Pedagógica por la Universidad Politécnica de Barcelona³⁹¹. En 2002 obtendrá el Título de Profesor Superior³⁹² en la especialidad de Percusión en Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia.

Por lo que se refiere a su formación complementaria, ha realizado numerosos cursos de perfeccionamiento y ha asistido a diversas clases magistrales. En este sentido destacan: “Curso de Iniciación de Jazz” (1999) con Ramón Ferrando, clase magistral impartida por Emmanuel Sejourne (1999), clase magistral impartida por Graham Jones (1999), VII Curso Internacional de Percusión impartido por Juanjo Guillem, L.H. Stevens, etc. (en 2000), Curso de Didáctica de la percusión impartido por Belén López Berrio (2001), Taller de Percusión de 60 horas lectivas dentro del II Encuentro de la Joven Orquesta de la Generalitat Valencian impartido por Gabriel Bouchet (2001), y en 2002 inicia sus estudios de percusión en el Centro de Estudios “Neopercusión” con Juanjo Guillem, Juanjo Rubio y Rafa Gálvez, y asiste a clases magistrales con Marinus Komst, Timothy Adams y Jean Geoffroy. Además de lo anterior, en 2004 y 2005 realiza el “Curso de Interpretación” impartido por Juanjo Guillem en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares. En 2011 asiste al “Curso de combo jazz” impartido por Albert Palau, profesores con el que ampliará estudios de jazz, a partir de 2013, en el colectivo de músicos Sedajazz.

³⁹¹ Además, obtendrá el Título de Grau Mitjà de Valencià en 2002.

³⁹² Con el Plan de Estudios de 1966.

En su faceta de intérprete destaca que entre los años 2001 y 2002 forma parte de la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana durante el II Encuentro de Segorbe y en el I Encuentro de Requena bajo la dirección de Manuel Galduf. Pertenece al grupo de Percusión y Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Valencia en el año 2001. Dirige el grupo de percusión “No passa res”. Es miembro del grupo de Percusión “Neopercusión” con el que participa en diversos festivales de Música Contemporánea por todo el territorio español (Madrid, Almería, Toledo, etc.).

Realiza actuaciones como solista en diversos actos de relevancia política y social. Pertenece a la Banda “FSMVCV” (Banda Federal de las Comunidad Valenciana) en el año 2001. Colabora con la compañía de Danza Isabel Mortes en el Festival a favor de UNICEF. Participa en el Festival Internacional de Percusión de Perpignan, con el grupo de percusión Neopercusión. Realiza una gira por toda España con el grupo “Les Luthiers” y participa en diversos montajes operísticos por todo el territorio español.

Ha trabajado con directores como Alberto Zeda, Sebastián Weigle, Alexander Anissimov, Guerassim Voronkov, José Ramón Encinar, Jose Cervera, entre otros, y acompañado a Monserrat Caballé, y diferentes solistas internacionales. Ha tocado en el Teatro Real de Madrid, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Palau de la Música Catalana, Auditorio Nacional, etc.

En cuanto a su experiencia docente, cabe destacar que ha sido profesor de batería en la Asociación de Músicos “L’Ampli de Puçol” durante el curso 1999-2000, y durante el curso 2000-2001 ha sido profesor de percusión en la “Escola de Música de la Baronia” d’Algimia d’Alfara y en la Agrupación Musical de Alfara del Patriarca. Además, durante el curso 2003 y 2004 ha sido profesor de percusión de la Escuela Municipal de Música y Danza de Cuenca y durante el curso 2005-2006, hasta la actualidad, es el Director de la Escuela de Música de Puçol (Valencia). En el curso 2011-2012 ha sido profesor del Conservatorio Profesional de Música “Josep Climent” de Oliva.

Por otra parte, ha colaborado profesionalmente con la Banda Municipal de Madrid, con la Fundación Orquesta de Extremadura, con la Orquesta Sinfónica de Madrid y con la Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM). A esto hay que sumar que ha pertenecido a la Academia de Orquesta del Gran Teatre del Liceu de

Barcelona como timbalero solista durante los años 2004-2005. En la actualidad imparte clases en las Escuelas Elementales de Música de Puçol, Godella y Benaguacil, así como en los conservatorios de Benaguacil y de Godella.

Al preguntarle cuándo surgió su interés por el jazz responde *“mi interés e inquietud por el jazz empezó escuchando el programa de jazz que hacía Juan Claudio Cifuentes hace muchos años, pero dar el paso de estudiarlo lo di hace tres años. No obstante, no puedo decir que dentro de la percusión mi especialidad sea el vibráfono jazzístico porque mi experiencia profesional va mucho más allá del vibráfono exclusivamente”*³⁹³. Su metodología de aprendizaje de la música jazz ha sido una mezcla entre libros, autodidacta y, en la actualidad, dando clases. A este respecto comenta lo siguiente: *“llevo dos años estudiando con Albert Palau (pianista) y tres años de combo con Francisco Blanco”*.



Figura 937.-

*Dani Torres tocando en un combo de latin-jazz con Francisco Blanco "Latino",
Barrio del Cristo (Valencia), 6 de noviembre de 2014*

Por lo que se refiere a su técnica, prefiere tocar con cuatro baquetas y técnica Gary Burton. Además, no es partidario de utilizar el vibráfono con motor en todas las ocasiones, de hecho afirma: *“de momento no lo utilizo, pero para temas lentos sí me gusta utilizarlo”*³⁹⁴. En cuanto a cuánto le gusta utilizar el pedal, comenta que lo justo y cuando el contexto musical lo requiere. No tiene una especial predilección por un modelo de vibráfono concreto ni tampoco una marca preferida, aunque en la actualidad tiene un vibráfono “Musser M-55”.

³⁹³ Entrevista realizadas a Dani Torres el 4-4-2015

³⁹⁴ Entrevista realizadas a Dani Torres el 4-4-2015



Figura 938.- Dani Torres tocando su vibráfono “Musser M-55” en un concierto en 2014

Tampoco tiene una marca o modelo de baquetas que suele utilizar. A este respecto comenta lo siguiente: *“Me es indiferente. Lo que miro es la dureza y el sonido que saco del instrumento. Además, me gusta utilizar siempre las mismas baquetas hasta que se deshilachan. No obstante, tengo preferencia por las baquetas lo más bien duras”*³⁹⁵. No le gustan los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat.

Los dos estilos de jazz que suele tocar con el vibráfono son latin-jazz y flamenco. Los músicos de jazz internacionales que suele escuchar o le interesan más son Bill Evans, Miles Davis, Perico Sambeat y “Cannonball” Adderley. Sus tres vibrafonistas internacionales preferidos son Milt Jackson, Bobby Hutcherson y Lionel Hapton. Aunque, también le interesan vibrafonistas como William “Billy” Gladstone, Terry Gibbs, Eddie Costa, Dave Samuels, David Friedman y Gunter Hampel, y piensa que le han influido Gary Burton, Cal Tjader y Joe Locke.

Los estilos de jazz o relacionados con el jazz que le interesan con más o menos intensidad son los que se recogen en la siguiente tabla:

³⁹⁵ Entrevista realizadas a Dani Torres el 4-4-2015

	POCO	ALGO	BASTANTE	MUCHO
BLUES			X	
ESTILO NEW ORLEANS	X			
DIXIELAND			X	
BE BOP				X
COOL				X
HARD BOP				X
JAZZ MODAL				X
FREE JAZZ				X
JAZZ FUSSION		X		
JAZZ LATINO			X	
BOSSA NOVA		X		
FUNKY		X		

Dani Torres ha grabado algún que otro CD tocando jazz con el vibráfono.

Actualmente tiene varios proyectos en los que toca jazz con el vibráfono e intenta crear su propio estilo. Entre ellos cabe destacar “Piazzo Quartet” (integrado por David Romero al clarinete bajo y clarinete, Bernardo Porta al trombón, José Antonio Oriola al contrabajo y Daniel Torres al vibráfono) y “Dani Torres Flamenc Jazz Sextet”, en el que junto a Dani Torres (vibráfono) participan músicos como Francisco Blanco “Latino” (saxo soprano), Alexey León (saxo alto), Sergio García (trompeta), José Reillo (batería) y José Luís Porras (contrabajo).



Figura 939.- “Dani Torres Flamenc Jazz Sextet”, grupo en el que Dani Torres toca el vibráfono



Figura 940.-

Cuarteto “Piazzo Cuartet”, en este caso con los siguientes componentes: Javi Martos (bombardino), David Romero (clarinete), José Antonio Oriola (contrabajo) y Daniel Torres (vibráfono)

Considera que el jazz es un estilo de música consolidado en España “*porque hay músicos con una carrera consolidada de muchos años*”. Piensa que el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país fueron las orquestas sinfónicas. A este respecto comenta lo siguiente hablando del vibráfono: “*pasó de músicos de formación clásica conocedores de la técnica y el instrumento a hacer incursiones en el jazz de forma esporádica*”. Su vibrafonista español preferido es Arturo Serra y los músicos de jazz españoles que suele escuchar o le interesan más son Perico Sambeat y Chano Domínguez,



Figura 941.- Dani Torres y Rafa Pérez en el Barrio del Cristo (Valencia) el 6 de noviembre de 2014

Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contempladas en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Daniel Torres afirma lo siguiente:

- TEXTO 1.- *“Mi grado de acuerdo es medio, ya que el tema de la represión fue para todos por igual. No creo que el vibráfono fuera especial”.*
- TEXTO 2.- *“mi grado de acuerdo es medio, ya que la percusión es una familia joven, con respecto a otros instrumentos, y su estudio también. Es a partir de los años 80, momento en el que nuestros profesores se estaban formando, cuando la percusión, no solo el vibráfono, se potencia y se estudia a través del repertorio contemporáneo de Boulez, Cage, Steve Reich, etc”.*
- TEXTO 3.- *“De acuerdo totalmente. Vivimos en una sociedad individualista y, además, en España solo se han preocupado de la percusión y su difusión unos pocos, aunque no con mucho éxito y, por otra parte, sin el apoyo institucional adecuado”.*
- HIPÓTESIS 1.- *“No creo que haya ha sido un factor determinante, pero como he dicho antes, no solo ha ido con retraso el vibráfono sino todo la cuestión cultural”.*
- HIPÓTESIS 2.- *“La ausencia de vibrafonistas creo que se debe a un sistema educativo obsoleto desde hace muchos años, en el cual la formación de músicos en los conservatorios ha sido enfocada para formar músicos de orquesta sinfónicos. Además, está el tema de los percusionistas que no podían entrar a dar clase a los conservatorios, situación que considero un error de falta de miras al futuro y de abrir puertas en lugar de cerrarlas”.*

Roberto Carlos Bravo Correas



Figura 942.- Roberto Carlos Bravo Correas

Roberto Carlos Bravo Correas nació el 7 de octubre de 1979 en Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Posee los siguientes títulos: Grado Medio en el Real Conservatorio de Música y Danza de Albacete con los profesores José Alberto Marquina y Miguel Ángel Alemán Pino, Grado Superior en la especialidad de percusión en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con el catedrático José Luis Alcain Lombraña y Magisterio Musical en la Universidad de Catilla la Mancha.

Cuando se le pregunta por sus profesores de jazz afirma: *“estuve un año en la Escuela Creativa dando clases de piano, pero aparte de eso, soy autodidacta en el aprendizaje del jazz. Desde siempre me han interesado otras músicas que se apartaran del repertorio estrictamente “clásico” que enseñan en los conservatorios, y de ahí me viene mi interés por el jazz”*³⁹⁶.

Aunque no se considera un profesional del jazz y se considera un mero aficionado, es habitual que forme parte de diversos grupos, que participe en jam-sessions y que colabore con diferentes big-bands. Su primera aproximación al jazz fue como pianista con un grupo de dixieland junto a algunos profesores del Conservatorio de Grado Medio, en Albacete. Pese a no afirmar que, dentro de la percusión, su especialidad sea el vibráfono jazzístico, sostiene que es verdad que como más disfruta es improvisando en el vibráfono o en la marimba, en vez de interpretando partituras y composiciones específicas para percusión. La primera vez que vio y tocó un vibráfono fue en un festival de Bandas de música. Según Roberto; *“yo era un crío, y nuestra banda no tenía vibráfono. Entonces el director le pidió a la otra Banda que nos lo dejara para nuestro concierto. Y ahí me vi con 12 añitos, defendiendo un papel que había ensayado en un xilófono y ¡sin saber usar ni el pedal!!...me encantó el sonido, quedé fascinado desde entonces”*.

Los libros de técnica de vibráfono que ha utilizado en su formación han sido los siguientes: “19 Estudios musicales de Vibráfono” de E. Sejourne, “Vibraphone Technique” de D.Friedman, “Musical approach to four mallets” de D. Samuels, “Soolobook for vibraphone” (vol 1 y 2) de W. Schluter y “L’indépendance” de E.

³⁹⁶ Entrevista a Roberto Carlos Bravo el 5-5-2015

Sejourne. Por lo que se refiere a ámbito jazzístico, es autodidacta, pero suele citar dos fuentes bibliográficas que le han ayudado mucho; “Jazz Mallets” (in session) de Arthur Lipner y todos los libros de James Aebersold.

En lo que concierne a sus preferencias, es partidario de tocar el vibráfono con dos baquetas, ya que así se consigue mucha más rapidez y soltura para desplazarse por todo el teclado. Concretamente comenta lo siguiente: *“para improvisar prefiero tocar con dos baquetas, pero para acompañar utilizo cuatro. Además, según el estilo utilizo cuatro baquetas (por ejemplo para las balada, los bolero o haciendo una introducción) o dos (por ejemplo para tocar latin, swing, funk o fusion). No obstante, siempre utilizo la técnica de Gary Burton porque pienso que Stevens es mejor para tocar la marimba. Tocando el vibráfono nunca necesitaremos aperturas muy grandes para usar “Stevens” y, por otra parte, creo que la técnica de Gary Burton es una técnica que permite mayor fuerza, Stevens es una técnica más blanda”*³⁹⁷.

A Roberto Carlos le encanta utilizar el motor del vibráfono, aunque puntualiza lo siguiente: *“también depende del estilo. En balada y en fusión o funk creo que queda bien. El motor puede agregar “dulzura” (a velocidad muy lenta) y puede crear “psicodelia” (a velocidad muy alta). De lo que se trata es de analizar el tema a interpretar y darle un “toque de variedad/novedad tímbrica” a gusto del ejecutante. Algo similar ocurre con la utilización del pedal; también depende del estilo. Para baladas y tempos lentos sí pongo mucho pedal, sin embargo para latin, funk etc... no. El pedal es una herramienta para alargar el sonido, no es obligatorio usarlo a no ser que se quiera crear un ambiente específico. Pienso que, sobretodo, el error es “mezclar la armonía”. Mientras no se superpongan acordes, el pedal está bien puesto”*³⁹⁸.



Figura 943.- Roberto Carlos Bravo Correas en una actuación en 2008

³⁹⁷ Entrevista a Roberto Carlos Bravo el 5-5-2015

³⁹⁸ Entrevista a Roberto Carlos Bravo el 5-5-2015

Sus marcas de vibráfono preferidas son “Musser” y “Yamaha”, aunque en sus modelos superiores, pese a que insiste en que *“lo importante es el vibrafonista más que el vibráfono”*. Al preguntarle por los modelos de baquetas que suele utilizar responde: *“mi modelo preferido es Mike Balter con mango de caña (rattan). Dentro de las baquetas Mike Balter utilizo blandas y medias-duras, según el estilo y la cantidad de músicos de la banda con la que estoy tocando. El vibráfono no es un instrumento muy potente y para sobresalir con una big-band, por ejemplo, pienso que es necesario tocar con baquetas más duras de lo normal, a no ser que el vibráfono esté amplificado. Por eso, me gusta utilizar baquetas blandas para tocar solo o en pequeños combos o para tocar estilos de música lenta como bossanova o baladas, baquetas medias para tocar con el vibráfono amplificado y para estudiar, y baquetas duras para tocar al aire libre en big band o banda de música y para estilos fuertes como funk, bebop, etc...”*³⁹⁹.

Su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat es que *“son muy interesantes para hacer música de fusión e investigar nuevos sonidos electrónicos. Lo que sería una tontería es ponerle a un aparato de estos un sonido de vibráfono normal en el módulo. Siempre he querido tener uno y quizá algún día me lo compraré”*.



Figura 944.- Roberto Carlos Bravo Correas en una actuación en 2009

El estilo de jazz es el que sueles tocar con el vibráfono es latin porque es el que más le gusta, aunque también le gusta mucho el funk y la fusión. Los músicos de jazz internacionales suele escuchar o le interesan más destaca Chick corea, Michel Camilo, Victor Wooten, Paquito de Riviera, Horacio el negro, Chucho Valdes, Luis Salinas,

³⁹⁹ Entrevista a Roberto Carlos Bravo el 5-5-2015

Richard Bona, Bobby Mc Ferrin, Dave Weckl y grupos de Fusion como Yellow Jackets y Spyro Gyra. Sus músicos de jazz españoles preferidos son Horacio Icasto, Carlos Carli, Pepe Rivero, Ximo Tebar, Carlos Benavent, Tomatito, Jorge Pardo, Ismael Serrano, etc...

Sus vibrafonistas internacionales preferidos son Dave Samuels, Arthur Lipner, Mike Manieri y Bobby Hutcherson. También le resultan interesantes otros vibrafonistas como The Green Brothers (George Hamilton Green y Joe Green), Lionel Hampton, Red Norvo, Milt Jackson, Terry Gibbs, Eddie Costa, Cal Tjader, Walt Dickerson, Paquito Hechevarría y Joe Locke. Además, piensa que le han influido Tito Puente, Bill Molenbof y David Friedman. Su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz varían según la siguiente tabla:

RAG-TIME		X		
BLUES			X	
ESTILO NEW ORLEANS			X	
DIXIELAND			X	
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO	X			
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS			X	
BE BOP		X		
COOL		X		
HARD BOP	X			
BUGALÚ DE NEW YORK	X			
JAZZ MODAL	X			
FREE JAZZ		X		
JAZZ FUSSION				X
SMOOTH JAZZ		X		
ACID JAZZ		X		
JAZZ LATINO				X
BOSSA NOVA				X
FUNKY				X
JAZZ ÉTNICO		X		

Al comentar sus proyectos pasados relacionados con el vibráfono jazzístico dice lo siguiente: *“en todo lo que he participado o colaborado han sido con grupos amateurs y con alumnos principiantes, así como big-bands de la comarca donde vivo sin mucho nombre ni ambiciones. Lo que sí me gustaría mencionar, y me encantaría que se reflejara en tu tesis y en tu publicación posterior, es que en el año 2008, se estrenó en el Auditorio Nacional de Madrid una obra mía Titulada: “Concierto Moderno para un Percusionista Hiperactivo” que no es de carácter jazzístico en su totalidad, sino más bien clásico, pero que tiene en partes de su composición dos movimientos de música, funky y mambo/latin, que quise fusionar con el carácter clásico (al más puro estilo de Bernstein) y que contiene unas partes de vibráfono muy interesantes que sí son de carácter jazzístico. Se puede escuchar en youtube poniendo el título que escribí anteriormente. Los dos movimientos en cuestión son el 3º y el 6º. El único cd en el que he participado tocando algo parecido a jazz, es el que grabamos con el grupo de percusión de Albacete llamado “N’Cayman” con el grupo “N’Cayman Percussion”⁴⁰⁰. Los componentes de este grupo en 2004 eramos David García, Víctor M. Martínez, Juan Sáez, Pedro A. Tercero, Luis Jaén, Estanislao Martin, Miguel Ángel Alemán Pino y yo”*.



Figura 945.- Grupo de Percusión “N’Cayman Percussion” en 2004

Al plantearle la cuestión de si el jazz es un estilo de música consolidado en España, Roberto Carlos responde: *“muy poco porque nuestra sociedad sólo demanda pop, rap, bacalao, tecno y demás músicas populares, sencillas, ridículas, de fácil composición, de fácil difusión, y que dan más dinero que el verdadero arte musical se merece”*. Roberto Carlos supone que los conservatorios serían el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país. Por lo que se refiere a los textos e hipótesis

⁴⁰⁰ “N’Cayman Percussion” es el Grupo de Percusión del Real Conservatorio Profesional de Música y Danza de Albacete. (Véase anexo VII.7)

contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Roberto Carlos Bravo afirma estar de acuerdo con todo lo planteado, así como con las dos hipótesis.

Antonio Eduardo Martínez-Risco Ulloa, “Ton Risco”



Figura 946.- Ton Risco

Ton Risco nació en Ourense 25 de octubre de 1979. Aunque siempre ha sido batería y percusionista, lleva años centrado en el vibráfono jazzístico. De hecho al preguntarle desde cuándo surgió su interés por el jazz, responde: *“desde el principio de la adolescencia, aún como batería, por hermanos mayores que siempre me abrieron los ojos musicalmente”*⁴⁰¹. A esto se puede añadir que al plantearle cuándo, dónde, por qué y cómo fue su aproximación al mundo del jazz, añade: *“Como digo, por hermanos mayores que son músicos también, desde muy joven. Recuerdo que me impactó la primera vez que vi a alguien tocar una marimba con cuatro baquetas y después de aquello, al venir de músicas donde solía improvisar con la batería, quise improvisar en las láminas, especialmente, después de saber de la existencia de Gary Burton”*.

Inicia sus estudios musicales con Fernando Risco a los cinco años de edad. Más tarde, a los trece años, recibe formación en percusión clásica y batería en distintos

⁴⁰¹ Entrevista realizada a Ton Risco el 6-5-2015

conservatorios de Galicia con profesores como Marcos Vázquez, Federico Elías, Ángel Celada o Pedro López.

Con diecinueve años se irá a estudiar al Real Conservatorio de La Haya con Wim Vos, Luuk Naagtegal, Fedor Teunisse, Hans Zonderop, Ali N'Diaye Rose, Frits Landesbergen y Erik Ineke, profesores de percusión clásica, africana y jazz (vibráfono y batería), respectivamente, y numerosos profesores de combo y asignaturas teóricas, tal y como queda recogido en su página web, www.tonrisco.com: *“En 1999 se traslada a Holanda para estudiar en el Real Conservatorio de La Haya, donde se licencia en percusión clásica y vibráfono jazz, con las más altas calificaciones y mención especial, en los años 2004 y 2006, respectivamente. Allí estudia con el vibrafonista Frits Landesbergen, con el percusionista senegalés Ali N'Diaye Rose y con percusionistas de música contemporánea como Wim Vos, trabajando directamente con compositores y directores como Steve Reich, György Kurtág o Reinbert de Leeuw”*⁴⁰².

En Amsterdam obtendrá el título “Bachelor in Music” de percusión clásica y también de vibráfono jazz. En 2013 recibe clases del vibrafonista Joe Locke en Nueva York, así como de Dave Samuels y Tony Miceli⁴⁰³ en la Delaware University (New Jersey) y de David Friedman en Berlín. Por otra parte, también ha asistido a masterclasses con Dave Samuels, Behn Gillece, Mike Mainieri y Christos Rafalides.

Ton Risco nos remite a su página web, www.tonrisco.com, en la que se afirma lo siguiente: *“Formado en música clásica y jazz, su carácter ecléctico lo lleva a colaborar con una gran variedad de artistas entre los que destacan la Metropole Orkest (Amsterdam), Vince Mendoza, Kenny Werner, Asko Ensemble (Amsterdam), Paul Hillier and Theatre of Voices, Orquesta de Jazz de Galicia, Orquesta Sinfónica de Galicia, Cristina Pato, X. Manuel Budiño, Nova Galega de Danza, Cornelius, Roberto Somoza, Paco Charlín, Víctor Prieto Trío, LAR Legido, Marcos Pin Factor E-Reset, Jacobo de Miguel, entre otros. Participa en festivales como Zeltsman Marimba Festival (Wisconsin, USA), Holland Festival, Steve Reich Festival o Tai Pei International Percussion Convention (TIPC) en Taiwán. En los últimos años, centra su actividad en la música improvisada, como vibrafonista y batería, en numerosas formaciones,*

⁴⁰² http://www.tonrisco.com/?page_id=142, 3-4-2015

⁴⁰³ De Tony Miceli recibirá clases particulares y workshops.

compaginando su faceta de músico freelance con la docencia, como profesor de percusión en el Conservatorio Profesional de Santiago de Compostela”⁴⁰⁴.



Figura 947.- Ton Risco Quintet en el Filloa de A Coruña

Ton Risco afirma, sin dudar, que dentro de la percusión su especialidad es el vibráfono jazzístico, seguido por la batería. Los recuerdos que tienen Ton Risco sobre la primera vez que vio y tocó un vibráfono son los siguientes: *“Mi hermano tenía un Premier de lámina estrecha que había comprado cuando empezó el grado medio (de aquellas). Tenía unas baquetas de goma y al estar en su casa, recuerdo jugar con aquel instrumento, pero yo estaba en grado elemental y las láminas todavía eran algo entre fascinante e imposible de dominar. En el conservatorio solamente había marimba y el vibráfono era del profesor, pero todavía me parecía algo menor, con respecto a la marimba, que era el instrumento de láminas por antonomasia”⁴⁰⁵.*

Al preguntarle cuál ha sido su metodología de aprendizaje de jazz nos comenta lo siguiente: *“Mayoritariamente autodidacta, de una manera muy desordenada, porque en el momento que cursé estudios superiores de vibráfono de jazz en Holanda, todavía era muy percusionista y no dedicaba el tiempo necesario a tocar con gente y descubrir, porque eso es lo que te hace conocer el lenguaje, el hecho de preguntarte cosas”.*

Por lo que se refiere a su técnica, Ton Risco siempre prefiere tocar el vibráfono con cuatro baquetas, especialmente en su faceta de improvisador, a excepción de si toca algo escrito que requiere dos baquetas. Pese haber estudiado muchísimas horas la técnica de cuatro baquetas de Leigh Howard Stevens, prefiere utilizar esta técnica

⁴⁰⁴ http://www.tonrisco.com/?page_id=142, 3-4-2015

⁴⁰⁵ Entrevista realizada a Ton Risco el 6-5-2015

exclusivamente en la marimba, ya que para el vibráfono lo toca con la técnica de Gary Burton, pese a que en Holanda se utiliza la técnica de Leigh Howard Stevens para tocar el vibráfono.

No es partidario de tocar el vibráfono con motor, ya que afirma que *“es un recurso muy delicado y ensucia mucho, pero bien usado puede ser delicioso. en un principio lo usé mucho, pero quitaba mucha claridad a lo que tocaba...o igual era yo”*. Al hacerle reflexionar sobre cuánto diría que le gusta utilizar el pedal; mucho, lo justo o poco, afirma que *“poco, porque he aprendido que menos es más. creo que es un defecto de muchos vibrafonistas el usar mucho pedal, como si fuese un piano, pero creo que usando poco pedal se puede conseguir un efecto de legato mejor que usando mucho pedal. igualmente, si quiero sostener una nota o un acorde, obviamente, piso el pedal lo que haga falta”*.

En cuanto a su marca de vibráfono preferida comenta lo siguiente: *“creo que por defecto Musser, pero tuve el placer de asistir a Joe Locke en la fábrica de Mallettech en New Jersey cuando estaba trabajando junto a Leigh Howard Stevens en el diseño final del modelo “Omega” (hay un vídeo en youtube sobre esto: <https://www.youtube.com/watch?v=arsmlnvybha>) y creo que ahora mismo es de lo mejor que hay en el mercado, pero aún no he tenido el dinero para tener un segundo instrumento y tengo un M-55 G”*. Posiblemente como consecuencia de lo anterior, tiene especial predilección por los modelos de vibráfono “Mallettech Omega” y “Musser M-48”.



Figura 948.-

Vibráfono de la marca Mallettech, modelo “Omega”



Figura 949.-

Vibráfono de la marca Musser, modelo “M48”

Por lo que se refiere a la marca y modelo de baquetas que suele utilizar podemos citar “Morgan Mallets” y “Mike Balter”, modelo Tony Miceli. Aunque no le gusta utilizar siempre las mismas baquetas y las cambia de vez en cuando. En este sentido expresa su deseo de encontrar un luthier que le fabricase su propio modelo de baquetas. Por lo que muestra claramente predilección es por las baquetas de dureza media.



Figura 950.- Baquetas modelo Tony Miceli de la marca “Mike Balter”

Su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat es la siguiente: *“si pudiera compraría un malletkat porque puede ser muy útil para determinadas cosas, con un ensayo breve, una sesión...y también como una manera de usar otros sonidos si te atrae, como es mi caso. pero nunca para sustituir completamente al vibráfono en mi caso, solamente para sumar y como versión portátil del instrumento, para cargar menos peso y ocupar menos espacio”*.

El repertorio que suele tocar con el vibráfono son composiciones propias, que van desde el jazz contemporáneo al jazz clásico de los años 30 o 40, además de los propios standards, entre los que prefiere, en general, los más antiguos frente a los más modernos. Este puede ser el motivo por el que los músicos de jazz internacionales que suele escuchar y le interesan más son, sobre todo, clásicos como Miles Davis, John Coltrane, Hank Mobley, Sonny Rollings, Dexter Gordon, Clifford Brown, Bill Evans, Brad Meldhau, Chick Corea, Terence Blanchard, Winton Marsallis, Dave Douglar, etc.

Si nos centramos en sus vibrafonistas internacionales preferidos destacan Tony Miceli, Joe Locke, Mike Mainieri, Steve Nelson y Victor Feldman. También le interesan Bill Molenbof y Tito Puente. A esta lista añade vibrafonistas que piensa que le han influido, como por ejemplo The Green Brothers (George Hamilton Green y Joe Green), Lionel Hampton, Red Norvo, Milt Jackson, Terry Gibbs, Teddy Charles, Eddie

Costa, Gary Burton, Cal Tjader, Bobby Hutcherson, Dave Pike, Dave samuels, Jay Haggard, David Friedman. Por lo que se refiere a su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz nos comenta sus diferentes preferencias en el siguiente cuadro:

	POCO	ALGO	BASTANTE	MUCHO
RAG-TIME		X		
BLUES			X	
ESTILO NEW ORLEANS		X		
DIXIELAND		X		
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO		X		
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS				X
BE BOP				X
COOL				X
HARD BOP				X
BUGALÚ DE NEW YORK		X		
JAZZ MODAL		X		
FREE JAZZ		X		
JAZZ FUSSION		X		
SMOOTH JAZZ		X		
ACID JAZZ			X	
JAZZ LATINO		X		
BOSSA NOVA				X
FUNKY		X		
JAZZ ÉTNICO		X		

Al comentar sus proyectos pasados y presentes relacionados con el vibráfono jazzístico nos comenta lo siguiente: *“toqué con grupos sin demasiada transcendencia en mis años de estudiante en el extranjero, entre el 2000 y el 2006. A partir del 2006, ya de vuelta en España, toqué con Il Dolce Farniente (Barcelona, 2006); tengo un dúo estable con el pianista asturiano Jacobo de Miguel, desde 2006. He tocado con el tenteto de Marcos Pin Factor E-Reset y grabado un disco, además de numerosos conciertos. He formado mi propio quinteto, con el que grabé un disco y en la actualidad estoy activo con mi propio trío, con el que acabo de grabar nuestro primer cd. He participado en conciertos y la grabación del primer cd de la Orquesta de Jazz de Galicia. Aparte de esto, he colaborado en conciertos puntuales con músicos como Roberto Somoza, Paco Charlín, Joel Moreno, Alfonso Morán, Abe Rábade, LAR Legido, etc. Con varios de los proyectos nombrados he participado en festivales como*

*Festival 1906, Imaxinasóns, Ibero jazz, Festival de jazz de Ávila, Festival de jazz de Monforte, Festival Arte en la Calle (Gijón), Festival de Jazz de Breda (Bélgica)”*⁴⁰⁶.

Los discos que ha grabado Ton Risco tocando jazz con el vibráfono son los siguientes:

“Dúo”⁴⁰⁷ (Free Code, 2007). Ton Risco y Jacobo de Miguel. Este disco fue grabado por los músicos Jacobo de Miguel (piano) y Ton Risco (vibráfono) en el Conservatorio Profesional de Música de Vigo los días 20 y 21 de septiembre de 2007 y editado por el sello discográfico Free Code Jazz Records. El disco recoge las siguientes composiciones: “J. Blues” (Jacobo de Miguel), “Gris Carioca” (Ton Martínez-Risco), “Trío nº 2” (Jacobo de Miguel), “Aindo Non” (Ton Martínez-Risco), “Mel” (Ton Martínez-Risco), “Solar” (Miles Davis), “Correa de Ventilador” (Jacobo de Miguel), “Ritmo Toliviano” (Jacobo de Miguel), “Trío Nº 1” (Jacobo de Miguel) y “Up Jumped Spring” (Freddie Hubbard).

“Barbanza” (FreeCode, 2012) de Factor E-Reset⁴⁰⁸. Factor E-Reset no es una big band pese a ser una formación compuesta por diez músicos, aunque las composiciones y arreglos del disco de presentación “Barbanza” da esa sensación. La formación está integrada por diez de los mejores músicos de jazz del panorama gallego: Javier Pereiro (trompeta y fliscorno), José Luis Miranda (trombón y bombardino), Pablo Castaño (saxo alto y flauta), Xosé Lois Miguelez (Saxo tenor), Toño Otero (saxo tenor y barítono), Marcos Pin (guitarra), Manolo Gutiérrez (piano), Xacobe Martínez (contrabajo), Max Gómez (batería) y Ton Risco (vibráfono).

Ton Risco Quinteto⁴⁰⁹, “Impronunciable”⁴¹⁰ (FreeCode, 2013). Algunas cosas más interesantes que se han dicho sobre este disco son las críticas de la página web www.sincopagrafiado.wordpress, publicadas el 2 de diciembre de 2013. En esta página web se comenta por ejemplo: “*el primer disco de Ton risco con su quinteto, nos trae*

⁴⁰⁶ Entrevista realizada a Ton Risco el 6-5-2015

⁴⁰⁷ Véase anexo VII.7

⁴⁰⁸ Véase anexo VII.7

⁴⁰⁹ Ton Risco Quinteto es una formación integrada por Ton Risco (vibráfono), Marcos Pin (guitarra), Javier Pereiro (trompeta y fliscorno), Juan Cañada (contrabajo) y Max Gómez (batería). Además en su primer disco, “Impronunciable”, cuenta con la colaboración del saxofonista Pablo Castaño en dos de los temas, “Fuco’s Blues” e “Impronunciable”.

⁴¹⁰ El disco “Impronunciable del vibrafonista Ton Risco está integrado por los siguientes temas: “Fuco’s blues”, “Windows”, “Yeckcim Esuom”, “Tan Datzan”, “Impronunciable”, “Gris Carioca”, “Fa-ti-me-tu”, “Alone Together”, “Hide & Seek”.

nueve temas del mejor jazz, cinco de los cuales son composiciones propias de T. Risco (...). El resto de los temas son composiciones de otros artistas como Chick Corea (Windows), Arthur Schwartz (Alone Together), Joshua Redman (Hide & Seek) y el contrabajista del mismo quinteto Juan Cañada (Yeckim Esuom) Sin tampoco querer desmiguar la música que se puede escuchar en el disco podríamos decir que estamos ante un trabajo musical con una gran variedad de colores, ideas, temas y estilos pero destaca la familiaridad de lo que se escucha aun siendo composiciones originales: mas que impronunciable es tarareable. Por ejemplo, ya con el primer corte (escuchar Fuco's Blues) es difícil no caer en la tentación de tararear el tema principal después de escucharlo un par de veces. (...) Otro de los aspectos del disco que me parece destacable es la sonoridad que tiene. Y es que ya de por si el vibrafono es un instrumento que tiene cierto timbre especial y que no es muy habitual por lo que crea espacios sonoros muy interesante y alejados de los mas comunes. Ton Risco suena con un golpeo ritmico, brillante y cargado de swing. Pero es que ademas tenemos la sonoridad Javi Gdjazz que hace un gran trabajo en todo el disco tocando muy profundo y con una delicadeza exquisita, transmitiendo en muchos casos cierta melancolia. Ton crea un colchon musical mullido con su vibrafono y Gdjazz lo va rellenando de sentimiento con su trompeta. (...)"⁴¹¹

“Duology” (2013), de Marcos Pin⁴¹² (guitarra) y Ton Risco (vibráfono).

Ton Risco Trío, ARS (FreeCode, 2015). Orquesta de Jazz de Galicia (2015). La Orquesta de Jazz de Galicia es una formación que incluye perfiles diferentes algunos de músicos gallegos más importantes del ámbito jazzístico, del ámbito sinfónico y de la música folklórica y tradicional. Esto es debido a que intenta fusionar la música improvisada contemporánea con la música tradicional gallega. De ahí que sea una formación con una instrumentación muy característica. Los músicos y los instrumentos que integran esta agrupación son: a la zanfoña Anxo Pintos, a la gaita, saxo soprano y

⁴¹¹ <https://sincopagrafiado.wordpress.com/tag/ton-risco/>, 5-5-2015

⁴¹² La página web www.apoloybaco.com comenta lo siguiente sobre Marcos Pin: “Nacido en Lugo en 1974 comienza a tocar la guitarra a la temprana edad de 8 años en la escuela local lucense Aulos. Tras completar sus estudios en esta es alumno del guitarrista Alberto Penoucos con el que estudia durante seis años. Compagina este periodo con la escuela santiaguesa Estudio Escola de Música donde estudia composición y arreglos con el pianista Abe Rábade. (...)Actualmente Marcos Pin trabaja como profesor de guitarra en Estudio Escola de Música. (http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1494&Itemid=273, 6-5-2015)

barítono Pedro Lamas, a las flautas Adrián Silva, al saxo alto Pablo Añón, al saxo tenor Toño Otero, al fagot Steve Harriswangler, al clarinete bajo y clarinete Xocas Meijide, a las trompetas Nicolau Rodríguez, Javier Pereiro y José Somoza, a la trompa Alfredo Varela, a los trombones Carlos Figueira y José Luis Miranda, al trombón bajo Faustino Núñez, a la tuba: Ignacio López, al teclado Sergio Delgado, al vibráfono Ton Risco, al piano Jacobo de Miguel, a la guitarra Carlos Calviño, al contrabajo Alfonso Morán, a la percusión Xosé Lois Romero y a la batería Aleix Tobías. Todos ellos bajo la dirección de Roberto Somoza, que además es quien realiza los arreglos y las instrumentaciones de los temas.

En 2015 graba “Ginger, Lemon and Honey” con Ton Risco Trio para el sello Free Code Jazz. Véase carátula de este disco y formación de Ton Risco Trio a continuación:





Figura 951.-
Jacobo de Miguel, pianista con quien toca regularmente el vibrafonista Ton Risco



Figura 952.-
Carátula del disco "Díuo" (FreeCode, 2007) del vibrafonista Ton Risco y el pianista Jacobo de Miguel



Figura 953.-
Carátula del disco "Barbanza" (FreeCode, 2012) de la formación Factor E-Reset, en la que Ton Risco toca el vibráfono



Figura 954.-
Marcos Pin y Factor E-Reset, formación en la que Ton Risco toca el vibráfono



Figura 955.-
Carátula del disco "Impronunciable" (FreeCode, 2013) del quinteto del vibrafonista Ton Risco



Figura 956.-
Sesión de grabación del disco "Impronunciable" en el teatro de Arteixo (A Coruña) el 20 de marzo de 2013



Figura 957.-
Sesión de grabación del disco "Impronunciable" en el teatro de Arteixo



Figura 958.-
Ton Risco Quinteto en la presentación de "Impronunciable", celebrada en Zona C

(A Coruña) el 20 de marzo de 2013



Figura 959.-
Marcos Pin, guitarrista que toca a dúo con el
vibrafonista Ton Risco

de Santiago de Compostela
el 13 de noviembre de 2013



Figura 960.-
Marcos Pin y el vibrafonista Ton Risco



Figura 961.- Orquesta de Jazz de Galicia con el vibrafonista Ton Risco a la derecha

Actualmente, los proyectos y grupos estables donde Ton Risco toca jazz con el vibráfono son un dúo con piano, un trío con órgano y batería, aparte de colaboraciones como “freelance”⁴¹³ con diferentes artistas del panorama gallego y nacional. Por lo que se refiere a los proyectos de futuro relacionados con el jazz y el vibráfono Ton Risco dice lo siguiente: “Tengo un proyecto a dúo con un guitarrista flamenco que no ha podido ver la luz por malas coincidencias del destino relacionadas con la salud, pero está en la recámara. También tengo intención de formar un quinteto de música latina con el vibráfono como único instrumento armónico. Aparte de eso, tengo pensado en un futuro a medio plazo hacer un concierto a vibráfono solo en el que combine elementos

⁴¹³ Un músico “freelance” es un músico que es contratado para tocar con una determinada formación o solo.

*del clásico y el contemporáneo de los cuales, en algún modo procedo, y elementos del jazz*⁴¹⁴.

Al preguntarle sobre el grado de consolidación del jazz en España responde lo siguiente: *“La respuesta depende en gran medida de lo que consideremos por “consolidado”. Creo que está en el buen camino, pero lejos de estar consolidado, porque en países tan cercanos como Portugal, el jazz está siendo enseñado en los institutos de secundaria como parte del bachillerato artístico, cosa que en España solamente se contempla en las enseñanzas de clásico. Aparte de eso, pienso que el jazz sigue estando en desventaja comparada con la música clásica en cuanto al apoyo institucional que hay para la música”*.

Ton Risco piensa que el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país serían, posiblemente, las orquestas de clásico, aunque sabe, por músicos de Ourense, *“que ya conocían y tenían un vibráfono en su grupo (tocando música de baile, eso sí) en los años 70, además de que eran gente que llegó a tocar en la Persia de aquellos años”*.

Los músicos españoles que Ton Risco considera como los pioneros del vibráfono jazzístico en España son Geni Barri (Barcelona), que tocó con Tete Montoliú y, según Risco, debió de ser el primero y de los activos de más edad, Arturo Serra (Valencia), Carlos Castro (Vigo), Marc Miralta (Barcelona) y, más actualmente, Jordi Rossy (Barcelona). Ton Risco considera que el mejor vibrafonista español es Arturo Serra. Aunque otros vibrafonistas españoles que puede destacar son Geni Barri, Marc Miralta, Carlos Castro, Israel Arranz, Jordi Arocha, Jordi Rossy, Afonso Traficante, Lucas Martínez Suárez de Centi, Fernán Mejuto y Marcel Pascual.

Sobre el el vibráfono jazzístico en España, Ton Risco comenta *“que se debería incluir en los pocos conservatorios de jazz que tenemos porque puedo ver (de manera clara en Galicia, pero en todo el país) que el instrumento está ganando adeptos y ello contribuye a que todos mejoremos, pero no hay sitios donde estudiar”*. Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contempladas en la entrevista que le fue realizada con el

⁴¹⁴ Entrevista realizada a Ton Risco el 6-5-2015

motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Ton Risco afirma lo siguiente de cada uno de ellos:

TEXTO 1. *“El vibráfono es un instrumento de minorías, incluso en USA, pero supongo que cuanto más tarda un instrumento en ser mostrado al público, más difícil es que se haga popular, tanto entre los músicos como entre la audiencia. Lo desconozco, pero me imagino que los músicos tenderían a tocar lo que pudiese traerles más trabajo”.*

TEXTO 2. *“Soy profesor de conservatorio y creo que en este sentido, el vibráfono va en grupo con el resto de las láminas en cuanto a ser infravalorado. Sí es cierto que se le da más importancia a la marimba que al vibráfono, cosa que hablando con mi profesor y colega Tony Miceli, llegábamos a la conclusión de que era muy equivocado ya que casi nadie llega a ser solista de marimba, pero tampoco se plantea mover su marimba para tocar en bares o en auditorios. Aparte de eso, pienso que el vibráfono ofrece muchas más posibilidades que la marimba, a todos los niveles y que es un instrumento que va a vivir su época dorada en este siglo XXI”.*

TEXTO 3.- *“No puedo decir que no sea cierto, pero sí puedo decir que muchos de los vibrafonistas que existimos en España estamos incluidos en la página www.vibesworkshop.com que sí ha conseguido juntar a los vibrafonistas de todo el mundo. Y ello me lleva a pensar que por eso no hay un blog o foro que haga este trabajo, porque puede que a nivel global tenga más sentido y ventajas para tod@s”.*

HIPÓTESIS 1. *“La maldita dictadura de Franco, desde luego que fue un atraso cultural que aún hoy padecemos, aparte de otras muchísimas lacras que nos dejó”.*

HIPÓTESIS 2. *“Es un instrumento que aún no ha cumplido cien años y, por lo tanto, su historia, bibliografía, el estilo de música al que pertenece y muchas otras cosas, todavía están en construcción, como quien dice, pero creo que en las próximas décadas, vamos a ver un auge del vibráfono en muchos campos, tanto en la enseñanza como en la música en general”.*

IV.3.7.- Vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos en la década de los años 80.

VIBRAFONISTAS NACIDOS EN LOS AÑOS 80 (I)				
				
Rafa Navarro Cabo (25-3-1981)	Lucía Martínez Alonso (15-3-1982)	Jorge Luís Durán Rodríguez (28-11-1982)	Andreu Vilar Juanola (19-5-1984)	Javier Navas Fernández (11-12-1984)

Tabla 35.- Vibrafonistas nacidos en los años 80 (I)

VIBRAFONISTAS NACIDOS EN LOS AÑOS 80 (II)			
			
Marcel Pascual Royo (30-10-1985)	Israel Arranz Carreño (22-11-1985)	Daniel Catalán Dávila (12-1-1989)	Pablo Carmona Bono (17-12-1989)

Tabla 36.- Vibrafonistas nacidos en los años 80 (II)

Rafa Navarro Cabo



Figura 962.- Rafa Navarro con su vibráfono Deagan

Rafael Navarro Cabo nace en Valencia el 25 de marzo de 1981. Desde muy pequeño fue calificado de “niño prodigio” de la música. Él mismo nos remite a su página web oficial, www.rafanavarropercusion.com, para conocerlo mejor. En esta web se comentan cosas como las siguientes:

“un percusionista más que versátil, ampliamente capaz de expresarse con elegancia en lenguajes tan diversos como el jazz, clásico, étnico, contemporáneo, corporal, creativo, pedagógico... Poseedor de un estilo ecléctico forjado a partir de sus ricas y numerosas vivencias, nos encontramos ante un músico apasionante e innovador dentro del panorama musical actual.

Nacido en el seno de una familia de arraigada tradición musical, comienza su formación a la temprana edad de 7 años, llegando a ser considerado como "niño prodigio" de la percusión. Fruto de ello, consigue el título superior a los 20 años, con las máximas calificaciones. Cursa sus estudios reglados en el C. E. M. Moncada, C. S. M. "Joaquín Rodrigo" de Valencia y amplía su formación asistiendo a numerosas clases magistrales y cursos de perfeccionamiento musical de diversas disciplinas. Destacamos a los profesores: Manuel Ramada, Jesús Salvador "Chápi", Leigh Howard Stevens, She-e Wu, Éric Sammut, Peter Sadlo, R. Seegers, W. Moersch, V. Hemsy y A. Zezé, entre muchos otros.

Avalan su formación diversos premios otorgados en diferentes certámenes y concursos así como una gran trayectoria como concertista. Formado ampliamente en la percusión brasileña, después de colaborar con diferentes músicos de "escolas de samba" de Rio de Janeiro (Viradouro y Mangueira) y Salvador da Bahia (Olodum, Ile Aiyê,...), también en la percusión africana, pues está en contacto con artistas de cultura wolof, mandinka y djola, formando parte de un programa de ayuda para una escuela de música en Ziguinchor (Senegal). Colabora con la O.N.G. Save the Children, Unicef y B.U.S.F.

Su faceta docente da comienzo a los 15 años como profesor de percusión en la Sociedad Musical de Massarrojos y prosigue en Rocafort, Alfara del Patriarca, Moncada (Valencia) y en la Mancomunidad Alto Palancia (Castellón). En 2001 se traslada a las Islas Canarias para ejercer como profesor de percusión y de música moderna en la Escuela de Música del Cabildo Insular de La Palma, etapa que sin duda constituye un importante punto de partida en la búsqueda y exploración de nuevos horizontes.

Desde 2008 hasta la actualidad es profesor de percusión en el Conservatorio Profesional de Danza de Valencia. Paralelamente a su faceta

pedagógica, como compositor e intérprete, forma parte de los grupos: Zen110, Ziriab, Huellas, Jazzúcar, RaKaTú... donde comparte escenario con grandes músicos como, por ejemplo, C. Benavent, Y. Thierry, V. Mendoza, M. Horn, J. Pardo, A. Malikian, É. Sammut, Dave Samuels⁴¹⁵, M. Baker, E. Daimo, P. Sadlo, E. Massaly, Y. Páez, J. Ballard, D. Figueiredo, E. Sejourné, J.L "Changuito", Y. Yang, L. Paniagua... que han supuesto abarcar un amplio espectro de experiencias adquiridas para nutrir su talento.

Ha participando en varios sellos discográficos, radio y televisión de difusión nacional y europea. Ha actuando en escenarios en toda la geografía europea, México, USA, Senegal, Gambia, Bali, etc... Como compositor y apasionado por la creación, no cesan sus nuevos proyectos, fusionando artes como la edición de partituras, el mundo audiovisual, la danza, la pintura...

En la actualidad, es director del festival multicultural "Perfushion", así como profesor invitado en diversos cursos de perfeccionamiento y clases magistrales para alumnado del Festival Internacional PercuFest, Conservatorio Superior de Música de Valencia, "Proeso", Festival Internacional de Portimao (Portugal), Musikene, CEFIRE, Conservatorio Superior de Gante (Bélgica), Conservatorio de Torino (Italia), ESMUVI, TEDx y una larga lista de conservatorios, escuelas y academias... todo esto compaginado con una fructífera vida artístico-musical"⁴¹⁶.

En 2011 firma como "artist endorser" con la marca de baquetas "Liverpool" (Brazil) con su propio modelo "signature Rafa Navarro".



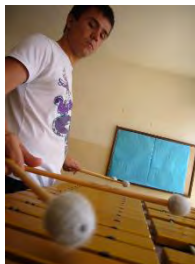
*Figura 963.-
Rafa Navarro y Rafa Pérez en el VIII Percufest
(Camporrobles, agosto de 2009)*



*Figura 964.-
Rafa Navarro dirige la Batucada Brasileira del
Alumnado PercuFest 2013*

⁴¹⁵ Rafa Navarro ha realizado grabaciones y giras con el mítico Dave Samuels.

⁴¹⁶ <http://www.rafanavarropercusion.com/#!/biografia/cadp>, 6-7-2015



*Figura 965.-
Rafa Navarro estudiando vibráfono en
Camporrobles (Valencia) en agosto de 2009*



*Figura 966.-
Rafa Navarro mostrando unas baquetas de la
marca de baquetas “Liverpool” (Brazil)
con su propio modelo “signature Rafa Navarro”*

Entusiasta del mundo de las láminas y el jazz, se caracteriza por un lenguaje musical fresco y rítmico. Partiendo de una fusión de estilos aprehendidos en sus múltiples experiencias como músico de grupos de música moderna. Utiliza la marimba y el vibráfono en estilos como el funky, latin, étnico, chill-out y flamenco⁴¹⁷. Lidera un grupo de música fusión “ZEN 110” en el que toca la marimba y el vibráfono.



Figura 967.- El vibrafonista Rafa Navarro en una actuación con su grupo Zen 110



*Figura 968.-
El vibrafonista Rafa Navarro en una actuación con su grupo Zen 110
en el que se puede apreciar la fusión de música y pintura (graffiti)*

Centrándonos en su formación jazzística, entre sus numerosos profesores podemos destacar a Dave Samuels, Josep Sanz, Alexander Sputh, Arturo Serra y Kike

⁴¹⁷ Rafa Navarro, dentro del estilo flamenco, ha realizado grabaciones y giras con grandes maestros como Jorge Pardo, Juan Diego y Carles Benavent, entre otros.

Perdomo. No obstante, sería interminable nombrar al gran número de músicos con los que ha intercambiado experiencias, tanto dentro de los escenarios como fuera.



Figura 969.-

Rafa Navarro realizando una grabación con vibráfono



Figura 970.-

Certificado de "Jazz Improvisation" obtenido por Rafa Navarro en la Berklee College of Music con el profesor Gary Burton

Según el propio Rafa Navarro; *“mi interés por el jazz surgió desde la infancia con la necesidad de hablar, crear y expresarme con el instrumento. Esta circunstancia me acercó al mundo de la improvisación y, por tanto, conocí el jazz. Mi primera aproximación al jazz fue cuando, con nueve o diez años, Rafa Pérez me enseñó la escala de “Do Blues” en un ensayo, en el musical de Montcada, con un grupo de percusión en el que tocábamos junto a otros compañeros y amigos, como Hilari Mari, llamado “Rim-shock Percussion. El conocimiento de aquella sencilla escala me abrió todo un mundo”*⁴¹⁸. Aunque no puede afirmar que, dentro de la percusión, su especialidad sea el vibráfono jazzístico esto se debe a que tiene varios *“campos de acción, entre los que uno muy importante es el vibráfono y marimba dentro de un lenguaje moderno en el que está incluido el jazz”*.

Rafa Navarro recuerda lo siguiente: *“la primera vez que vi un vibráfono fue en el musical de Montcada (Valencia). No obstante, como yo era muy pequeño y estaba empezando en la percusión sólo me dejaban tocar el xilófono y, por ese motivo, la primera vez que toqué un vibráfono fue a escondidas para que nadie me riñera”*.

Referente a cuál ha sido su metodología de aprendizaje de jazz, Rafa Navarro comenta lo siguiente: *“mi forma de aprender jazz ha sido tocando muchísimos estándares y temas clásicos del jazz, escuchando mucho a importantes vibrafonistas (como Milt Jackson, Lionel Hampton o Gary Burton), improvisando encima de las*

⁴¹⁸ Entrevista realizada a Rafa Navarro el 23-4-2015

bases de los audio libros de James Aebersold, asistiendo a cursos, máster-classes, utilizando el oído, haciendo transcripciones, estudiando con numerosos métodos tanto de vibráfono (como los de David Friedman, Gary Burton, Arthur Lipner o Dick Sisto), como métodos de jazz específicos de otros instrumentos (como, por ejemplo, de guitarra y o de piano). Además, lo más importante es tocar en bolos, bolos y más bolos, porque en el directo es donde tienes que resolver la papeleta, y estudiar muchísimas horas, horas, horas y más horas...”⁴¹⁹

Por lo general, prefiere tocar con cuatro baquetas porque se encuentra muy cómodo con ellas, a no ser que el pasaje requiera de mucha velocidad melódica y sea más conveniente utilizar solo dos baquetas. Por otra parte, en cuanto a la utilización del pedal y el motor del vibráfono comenta lo siguiente: *“aunque utilizo poco el motor, me gusta mucho en algunos momentos como, por ejemplo, para realizar comping o acordes casi siempre utilizo el motor y, además, para destacar algunos efectos es un recurso genial. Para lo que me gusta prescindir del motor es para tocar melodías y el consiguiente fraseo. En cuanto a la utilización que hago del pedal, depende del estilo, del momento y del carácter de la música. Lo uso de manera bastante similar a como lo utilizo en el piano”*.

Sus marcas de vibráfono preferidas son Musser, Deagan y Mallettech. Además comenta que tiene un “vibraharp” de la marca Deagan que le encanta y que restauró él mismo. Aunque no le gusta utilizar siempre las mismas baquetas, las baquetas más apreciadas por Rafa Navarro para tocar el vibráfono son de la marca Mallettech (modelos David Friedman y Dave Samuels) y, en ocasiones, de la marca Good Vibes (modelo Mike Manieri). No obstante, la dureza de las baquetas que utiliza depende del estilo y del momento musical concreto.

Su opinión de los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat, es que *“como complemento musical, para efectos concretos, para búsqueda de nuevos sonidos en diferentes contextos son geniales, pero para sustituir un vibráfono no me gustan nada”*.

⁴¹⁹ Entrevista realizada a Rafa Navarro el 6-7-2015

Los tres estilos de jazz que con más asiduidad suele tocar con el vibráfono son fusión, latin y flamenco. Quizá por ello, los músicos de jazz internacionales que suele escuchar o le interesan más son Dizzy Gillespie, Mike Stern, Path Metheny, Richard Bona, Marcus Miller y Spyro Gyra, a los que habría que añadir diferentes artistas de música étnica.

Sus cuatro vibrafonistas internacionales preferidos son Milt Jackson, Gary Burton, Lionel Hampton y Cal Tjader. No obstante, a éstos habría que añadir otros vibrafonistas que también le parecen interesantes, como por ejemplo Red Norvo, Terry Gibbs, Eddie Costa, Tito Puente, Bill Molenhof, David Friedman y Joe Locke. Además, considera que vibrafonistas como Mike Manieri, Dave Samuels o Bobby Hutcherson le han influido notablemente. Por lo que se refiere a su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz nos comenta sus diferentes preferencias en el siguiente cuadro:

	ALGO	BASTANTE	MUCHO
RAG-TIME		X	
BLUES	X		
ESTILO NEW ORLEANS		X	
DIXIELAND	X		
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO	X		
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS		X	
BE BOP		X	
COOL		X	
HARD BOP	X		
BUGALÚ DE NEW YORK			X
JAZZ MODAL		X	
FREE JAZZ	X		
JAZZ FUSSION			X
SMOOTH JAZZ			X
ACID JAZZ			X
JAZZ LATINO			X
BOSSA NOVA			X
FUNKY			X
JAZZ ÉTNICO			X

Al preguntarle si puede comentar sus proyectos pasados relacionados con el vibráfono jazzístico (grupos, colaboraciones, espectáculos, participaciones en festivales...) responde *“desde bien pequeño me ha gustado hacer conciertos, vivir la experiencia de tocar en grupo me fascinó. Por otra parte, el mundo clásico y de banda*

sinfónica me gustaba, pero no me llenaba completamente mi pasión por tocar, crear e inventar”.

Rafa Navarro ha grabado varios discos tocando jazz con el vibráfono. Concretamente ha grabado dos discos con su proyecto de fusión “ZEN 110”, a los que hay que sumar varias grabaciones con la marimba con varias formaciones y artistas como Carles Benavent, Jorge Pardo, Jeff Ballard, etc. Actualmente, entre sus proyectos y grupos estables donde toca jazz con el vibráfono cabe citar “Ziriab” (flamenco fusion), “Huellas” (flamenco jazz), “Zen 110” (fusion), “Jazzucar” (latin jazz) y “JazzApp” (jazz clásico). Con algunos de estos grupos ha realizado diversas grabaciones.



Figura 971.-

Portada del disco “En directo” del grupo Ziriab en el que Rafa Navarro toca el vibráfono



Figura 972.-

Portada de uno de los discos del grupo Zen 110 en el que Rafa Navarro toca el vibráfono y otros instrumentos de percusión



Figura 973.-

Portada del disco “Inspiración” de Rafa Navarro



Figura 974.-

Portada de uno de los discos del grupo “Huellas” en el que Rafa Navarro toca el vibráfono

Al hablar de futuro, Rafa Navarro dice estar inmerso en varios proyectos donde aunque el jazz no es el elemento principal sí reciben flagrantes influencias de este estilo. Además, está grabando con el vibráfono en varios proyectos de música flamenco, fusión, chill-out y con estos estilos realiza actuaciones. Sin duda, el grupo más estable

en el que toca el vibráfono jazzístico Rafa Navarro en la actualidad es “JazzApp”, una formación integrada por los siguientes músicos Pau Viquer (piano), Aaron Cristófol (batería), Pep Alcántara (contrabajo) y Rafa Navarro (vibráfono). Este grupo abarca diversos estilos como fusion, bossa, samba, latin jazz, etc. A través de la interpretación de temas propios y standards.



Figura 975.- Pep Alcántara (contrabajo)



Figura 976.- Pau Viquer (piano)



Figura 977.- JazzApp en un concierto



Figura 978.-

Rafa Navarro y Rafa Pérez en el II Festival de VIBRAONDA de Onda (Castellón), en el que coincidieron los grupos “JazzApp” (Rafa Navarro, vibráfono), Chema Peñalver Trio (Dani Catalán, vibráfono) y Modal Steps (Rafa Pérez, Vibráfono)



Figura 979.- Rafa Navarro en mayo de 2015, justo antes de empezar un concierto

Lucía Martínez Alonso



Figura 980.- Lucía Martínez Alonso

Lucía Martínez Alonso, nace en Vigo el 15 de marzo de 1982. Actualmente reside en Berlín (Alemania). De la entrevista que se le realizó con motivo de la elaboración de esta tesis el 2 de septiembre de 2015, se extraen las siguientes palabras: *“aunque soy percusionista, mis dos especialidades son la batería y el vibráfono”*.

En su página web www.lucimartinez.com, a la que nos remite Lucía Martínez, se recoge los siguientes datos biográficos: *“Lucía Martínez, es una joven artista con una gran experiencia en el mundo del folk, la música clásica, la world-music y el jazz. Es una versátil multi-instrumentista y compositora, una de las pocas mujeres, si no la única mujer española, que puede presumir de haber acabado sus estudios clásicos en España, sus estudios de jazz en la Universidad Politécnica de Oporto-Portugal y el Master en Batería y Composición en la Universidad de las Artes de Berlín. Además de su extensa formación, su carácter emprendedor y de líder, la posiciona satisfactoriamente al frente sus propios proyectos, no sólo nacionales sino también al frente de proyectos a nivel internacional. Es dueña de una inigualable técnica y sutileza a la hora de tocar y pertenece a la nueva generación de músicos de jazz europeos. Su*

estilo está influenciado por la música folk de Galicia, la música clásica, el flamenco y la música del Mediterráneo, junto con la nueva música de vanguardia europea. Su actitud desenvuelta, inquieta y creativa confiere a sus composiciones e interpretaciones una fuerte personalidad, forjada gracias a su experiencia en diferentes formaciones y estilos y, pero sobretudo, a un carácter abierto y progresista que la hacen dueña de un sonido único y en el escenario de una presencia atractiva y especial. Lucía es líder de “Lucía Martínez Cuarteto”⁴²⁰, proyecto con el cual edita su primer álbum “Soños e Delirios” con la discográfica Karonte/Nuba Records, y es nominada en los Premios de la Música Independiente en España como mejor disco de jazz del 2009, así mismo del “Quinteto Lucía Martínez Berliner Project”⁴²¹: “Azulcielo”, nominado en el mismo renglón en 2012. Ambas agrupaciones interpretan sus composiciones”⁴²².



*Figura 981.-
Portada del disco “Soños e Delirios”
de Lucía Martínez Cuarteto*



*Figura 982.-
Portada del disco “Azulcielo”
del quinteto Lucía Martínez Berliner Project*

En 2014 edita un nuevo disco con su Cuarteto “De viento y de Sal” con Karonte/NubaRecords. En España participa en diferentes proyectos como vibrafonista, percusionista o batería como en el Proyecto Miño liderado por el contrabajista Baldo Martínez, el Trio MBM (Baldo Martínez, Antonio Bravo, Lucía Martínez) y el dúo Lucía Martínez & Agustí Fernández, entre otros, con quien actúa en la II edición de JazzEñe, una iniciativa de la Fundación SGAE ideada para difundir internacionalmente el jazz que se hace en España, y que este año se realiza en colaboración con CulturArts-Generalitat Valenciana, la Universitat de València, AC/E (Acción Cultural Española) y Radio 3.

⁴²⁰ Esta formación está integrada por Lucía Martínez (batería, percusión y vibráfono), João Pedro Brandão (flauta y saxo alto), Pedro Neves (piano y melódica) y Carl Minnemann (contrabajo).

⁴²¹ Este grupo está formado por Ludwig Hornung (piano), Viktor Wolf (clarinete y saxo tenor), Silke Lange (acordeón), Marc Muellbauer (contrabajo) y Lucía Martínez (batería, vibráfono y composición). (Véase anexo VII.7)

⁴²² http://www.luciamartinez.com/Lucia_Martinez/Bio.html, 2-9-2015



Figura 983.- Portada del disco “De viento y Sal” de Lucía Martínez Cuarteto



Figura 984.-

Cartel anunciador de la programación del Teatro Rialto de Valencia en el que podemos ver anunciado el dúo de Lucía Martínez y Agustí Fernández (25 de septiembre de 2015)



Figura 985.- Portada del disco “Desalabrado” de Lucía Martínez y Agustí Fernández

Por otra parte, en su página web www.lucimartinez.com, también se comenta lo siguiente:

“En Berlín, su residencia actual, ha realizado el Programa de Master en Jazz en la prestigiosa “Universidad de las Artes”, UdK, (2009) finalizando el estudio con la máxima calificación *summa cum laude*. En la capital alemana, Lucía compone música para cine, escribe para Big Band y toca junto con renombrados músicos como Alexander von Schlippenbach, Sebastian Schunke y el finlandés Kali Kalima. Es

además libre improvisadora y participa con diferentes proyectos de free jazz así como conciertos a solo y con artistas de otras áreas.

Nacida en Vigo en 1982, a la edad de 9 años, comienza a estudiar percusión tradicional y zanfona en la Universidad Popular de Vigo, donde entra en contacto con músicos pertenecientes al folklora y la tradición oral. En 1998 obtiene el octavo grado en percusión orquestal en la Guildhall School of Music de Londres. En 2006 es Licenciada en Percusión Clásica por el Conservatorio Superior de Música de Vigo. Forma parte de la generación 2002-2004, de la Escuela de Altos Estudios Musicales de Galicia, perteneciente a la Real Filarmonía de Galicia, orquesta con la cual ha seguido colaborando.

Además de la formación clásica se ha centrado en la batería, vibráfono y composición de jazz, así como en la composición y producción de música para cine. En 2007 obtiene la Licenciatura en Jazz por la Escuela de Música y Artes del Espectáculo (ESMAE) de Oporto-Portugal. En 2006 realiza el Programa Erasmus en el Instituto Politécnico de Helsinki-Stadia en vibráfono y batería de jazz. En 2009 termina el Master en Jazz por la “Universidad de las Artes”, UdK en Berlín. Desde 2011 realiza el Master en música de cine en la Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wollf en Potsdam-Babelsberg. Además ha participado en seminarios de Big Band, composición, vibráfono y batería en Italia, Portugal, España y Reino Unido. Algunos de sus maestros han sido Michael Lauren, John Hollenbeck, Kurt Rosenwinkel, Jerry Granelli, Jeffry Davis, David Samuels, John Riley, Garrison Fewell, David Friedman, Severy Pysalo. Estudia además dirección de orquesta y orquestación con el maestro Bernd Wefelmeyer.

Entre sus galardones caben destacar los dos premios como vibrafonista en el Festival “San Luiz” en Lisboa en mayo de 2007: Mejor Intérprete y Mejor Grupo, y el Premio Nacional de Coros con “Camerata ad Libitum” 2002. Lucía ha compartido escenario con músicos en el ámbito del jazz, folk, música tradicional, clásica, como Maria João, Perico Sambeat, Carlos Bica, Jason Lindner, Allan Ferber, OJM (Orquesta de Jazz de Matosinhos - Portugal), Laszlo Süle, Orquesta ImaxinaSons, Real Filarmonía de Galicia, Uxía Senlle, Mercedes Peón, Rodrigo Romaní, Xabier Díaz, por sólo nombrar algunos.

Lucía ha tocado en festivales y escenarios de todo el mundo, como el Festival Interceltique de Lorient, (Francia), Folk Festival (Cannes, Francia), Festival de Música de Dranouter (Bélgica), Celtic Connections (Glasgow, Escocia), Festival La Mar de la Músicas (Cartagena - España), El Festival de Ortigueira (Galicia), VIII Encuentro de Música Antiga de Loulé (Portugal), Festival Imaxinasons (Vigo), el Festival de Jazz de Vila Real, Festa do Jazz do San Luiz, (Lisboa), Festival de Jazz es Primavera (Madrid), TanJazz (Tánger-Marruecos), Jazz Fest Berlin, Festival de Jazz de Mallorca, Festival de Jazz de la Universidad Politécnica de Valencia , Festival de Jazz Ajazzgo (Cali-Colombia), entre otros.

Lucía tiene una larga lista de composiciones musicales realizadas para radioteatro, cine documental y de ficción, entre las que se destacan la banda sonora de una versión inédita en 8 mm del filme Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens de Friedrich Wilhelm Murnau, editado por la Murnau Stiftung, y la de las películas SEA RAIDER (1931) y KREUZER EMDEN (D 1932), editadas por el Filmmuseum Potsdam en 2014”⁴²³.

Algunas de las cosas que se han dicho sobre Lucía Martínez han sido:

“Lucía Martínez, el jazz de lujo. La percussionista y compositora Lucía Martínez es una de las figuras del jazz más importantes de Galicia es, como lo atestiguan sus últimos premios, inigualable por su técnica y por la sutileza a la batería...” (La Voz de Galicia, 14 de noviembre de 2007).

“Con veintiséis primaveras a sus espaldas, Lucía Martínez puede presumir de haber conquistado al menos el primer e importantísimo jalón de su sueño. En breve aparecerá en el mercado su primer trabajo discográfico, Soños e Delirios, en el que, junto a su cuarteto, colaboran artistas renombrados como Perico Sambeat o la cantante portuguesa Maria João. Bajo el marco del IberoJazz, la viguesa desplegó su artillería rítmica con vitalidad, entrega y entusiasmo propios de quien descubre por primera vez la música pero ya es un maestro cuando lo hace. Su actitud desenvuelta, inquieta y creativa confiere a sus composiciones una fuerte personalidad, forjada

⁴²³ http://www.lucimartinez.com/Lucia_Martinez/Bio.html, 2-9-2015

gracias a su formación en diferentes ámbitos estilísticos y, sobretudo, a un carácter abierto y progresista. Muchos músicos notables de nuestro entorno se empozan fácilmente en su propio universo por no escuchar música, por carecer de esa sana iniciativa de recibir influencias diversas para incorporarlas a su propio lenguaje. En ese sentido, conozco a pocos músicos tan dispuestos como Lucía a conocer y buscar, aún cuando ello signifique coger las maletas e invertir mucho tiempo y esfuerzo. El resultado, en su caso, me parece maravilloso. En Portugal, donde ha sido recientemente galardonada con el premio al mejor intérprete y mejor grupo en el Festival de San Luiz (Lisboa), ha sabido encontrar y dar forma a un cuarteto que habla el mismo lenguaje. En él se recogen influencias del jazz intimista nórdico, tesituras rítmicas actuales y, sobretudo, un aire ibérico y lindante con el flamenco que sorprende en su repertorio. Sobrevolando a su cuadrilla, Lucía los abraza a todos como si fuese su madre espiritual, disparando con oportunidad sobre los platos, acariciando sus cachivaches de percusión y jugando con el ritmo incesantemente y con autoridad. Su presencia se disfruta y, pese a su humildad, es evidente que es una líder. Llegará muy alto” (La Opinión, 12 de enero de 2008).

Jorge Luís Durán Rodríguez

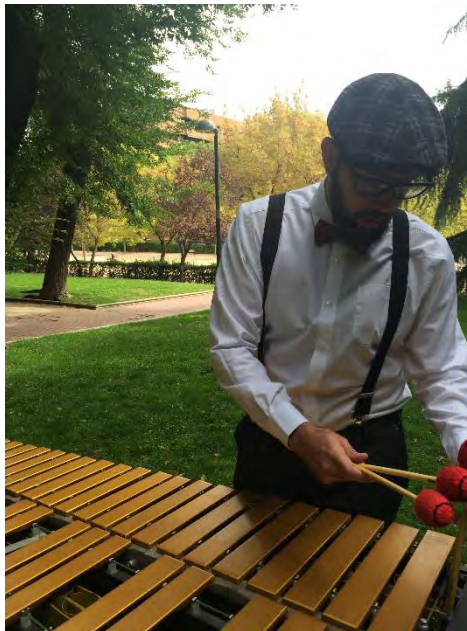


Figura 986.- Jorge Luís Durán Rodríguez en la actualidad

Jorge Luís Durán Rodríguez nace en Caracas (Venezuela) el 28 de noviembre de 1982. Actualmente tiene la nacionalidad española y reside en Madrid. Según sus propias

palabras al ser entrevistado para la elaboración de esta tesis el 4 de septiembre de 2015: *“Mi madre era española, concretamente de las Islas Canarias, al igual que toda mi familia. Además, desde hace diez años todos los veranos he venido a trabajar tocando el vibráfono a Madrid, desde donde me trasladaba a distintos puntos de España, como por ejemplo Ibiza, para hacer conciertos. He vivido en ocho países, aproximadamente, pero me gustó Madrid y al final decidí establecer mi residencia en España hace cinco años, desde finales de 2011”*⁴²⁴.

Pese a su juventud, Jorge Luís Durán tiene una gran experiencia profesional. Entre 2003 y 2005, es el compositor, arreglista y ejecutante del grupo de tambor Afro-venezolano “Caico” en Caracas (Venezuela). Entre 2005 y 2007, es el vibrafonista, compositor y arreglista del trío de jazz “JASTrío” en Caracas (Venezuela). Entre 2007 y 2011, es el vibrafonista, compositor y arreglista del quinteto de jazz “Jasmazz” de Caracas (Venezuela).



Figura 987.- Jorge Luís Durán Rodríguez el 17 de Marzo del 2009 en Caracas Venezuela

Ha sido director, arreglista, ejecutante del Coro Juvenil “Salvador Itriago”, profesor de Historia del Jazz e Historia de la música latina en el Colegio Integral “El Ávila” de Caracas (Venezuela), desde 2009 hasta 2011. Desde 2012 hasta la actualidad, es vibrafonista, compositor y arreglista del cuarteto de jazz “Cuarteto” de Madrid (España).

⁴²⁴ Entrevista realizada a Jorge Luís Durán el 4 de septiembre de 2015

Por lo que se refiere a su formación académica destacan los siguientes datos: entre 2000 y 2004 estudia Diseño Gráfico en el Instituto PRO - Diseño de Caracas (Venezuela), entre 2004 y 2006 estudia “Técnico de Audio y Acústica” en la Escuela Superior de Audio y Acústica de Caracas (Venezuela), en 2005 asistirá a Clases Magistrales de “Ensamble de Jazz” con Wynton Marsallis y la Lincoln Center Orchestra, en Caracas (Venezuela) y entre 2006 y 2011 realiza Estudios de Composición y Arreglos Musicales en la Escuela “Ars Nova” de Caracas (Venezuela)

Ha realizado numerosos estudios de vibráfono, como por ejemplo entre mayo y julio 2006 estudia vibráfono con el profesor Dave Samuels en Boston (USA), entre 2006 y 2007 estudia vibráfono con el profesor Alfredo Naranjo en Caracas (Venezuela), entre mayo y julio de 2007 estudia vibráfono con el profesor Edgar Saume en Caracas (Venezuela), entre 2007 y 2011 estudia vibráfono con la profesora Maria Eugenia Atilano en Caracas (Venezuela) y entre mayo y julio de 2010 estudia vibráfono en el City College de New York (USA).

Al ser entrevistado para la elaboración de esta tesis, a principios de septiembre de 2015, dejó el siguiente testimonio:

“Actualmente recibo clases de jazz, a través “Skype”, con el vibrafonista Behn Gillece, residente en Manhattan (Nueva York)”.



Figura 988.- Behn Gillece, actual profesor de vibráfono de Jorge Luís Durán Rodríguez

“Desde que cumplí diez años me ha interesado mucho el jazz. Recuerdo que un día descubrí un disco de vinilo en mi casa con música jazz y, a partir de entonces, me aficioné a este tipo de música. Creo que puedo afirmar dentro de la percusión mi especialidad es el vibráfono.

Casi siempre suelo utilizar cuatro baquetas para tocar el vibráfono porque me gusta mucho acompañar, aunque si tengo que grabar un solo toco solo con dos. Cuando empecé a tocar con cuatro baquetas, utilizaba la técnica de Gary Burton, pero desde que estudió con mi actual profesor he modificado esta técnica y, por ejemplo, utilizo las dos baquetas interiores para hacer todo.

Soy partidario de tocar el vibráfono con motor. Cuando vine a España, durante un concierto al encender el motor, éste se quemó y se incendió el vibráfono, debido a que el convertidor de corriente que compré no funcionó bien. Después de esta anécdota, estuve dos años tocando sin motor hasta que conseguí localizar a la empresa que fabrica los motores a Musser y volví a poner el motor porque me gusta mucho. Me gusta utilizar el pedal lo justo, quizá porque me supone mucho esfuerzo debido a que tengo una hernia discal en la espalda. Por eso, suelo suplir la utilización del pedal con el dampening.

Me gustaría comprarme un vibráfono Malletech “Omega”, por las innovaciones que incluye, su nuevo sistema de pedal, etc. No obstante, me gusta la sonoridad de los vibráfonos Musser, yo tengo un M-55, más que los Yamaha o los Deagan. Me gustan las baquetas de Stefon Harris de Vic Firth porque tienen bastante peso y un golpe muy adecuado. También me gustan las baquetas modelo Milt Jackson que hizo Pro-Mark”.



Figura 989.- Baqueta de vibráfono modelo Stefon Harris de Vic Firth



Figura 990.- baquetas de vibráfono modelo Milt Jackson de Pro-Mark

“Tengo un Mallet Kat de cuatro octavas que me compré cuando estaba tocando en Estados Unidos con un trío música electrónica en el que era casi imposible amplificar el vibráfono. Para utilizarlo tengo un módulo de sonidos italiano muy potente, pero nunca le pongo sonido del vibráfono o marimba. El Mallet Kat lo utilizo para música experimental y electrónica, exclusivamente. Lo conectó al “ipod” que tiene un “interface” que saca el audio. En un principio, el Mallet Kat me sirvió para poder ir en metro a la universidad y ensayar con él sin tener que llevarme el vibráfono, que es mucho más aparatoso. Aunque en los conciertos siempre utilizaba el vibráfono.

Me gusta tocar todos los estilos históricos del jazz con el vibráfono, aunque sí que es cierto que el be-bop no es el estilo que más me interesa. De todos los vibrafonistas, a quien más he estudiado y transcrito ha sido a Milt Jackson porque pienso que es el que tiene el lenguaje más claro de todos. De él me encanta sus solos y su fraseo. Otro vibrafonista que también me interesa es Mike Manieri, al que considero un músico muy particular, no sólo por su técnica personal, sino también por su lenguaje y porque ha trabajado mucho con música fusión (más que con jazz tradicional). De los vibrafonistas actuales me gusta mucho Warren Wolf por su lenguaje y su virtuosismo, aunque casi siempre toca con dos baquetas, y Stefon Harris porque hace un jazz muy pegado a la música negra y el hip-hop.

La formación con la que más me gusta tocar es a trío formado por guitarra, contrabajo y vibráfono. De hecho un, estuve diez años trabajando con proyectos de este tipo”.



Figura 991.- “JASTrio”, grupo en el que Jorge Luis Durán Rodríguez tocaba el vibráfono

“Desde 2012, y hasta la actualidad, tengo un cuarteto de jazz llamado “Malasaña Jazz Reunion”⁴²⁵, con el que he participado este año en el festival “Madrid Es Negro”. El grupo tuvo muy buena acogida por el público, especialmente por el vibráfono, ya que no hay vibrafonistas en estos momentos en Madrid, al menos yo no he visto nadie”.



Figura 992.- “Malasaña Jazz Reunion”, formación en la que toca el vibráfono Jorge Luís Durán

“Por otra parte estoy tocando con un proyecto de latin-jazz en formación de septeto, al estilo de Tito Puente o Cal Tjader, llamado “Jorge Durán y su jalea de Mambo”. Grabamos un disco en febrero que se está vendiendo en todo el mundo; Estados Unidos, Hawai, Polonia, Corea, etc. Esta formación está compuesta por Jorge Durán (vibráfono), Alejandro Fernández (flauta), Miguel Simancas (piano y rhodes), José Vicente Muñoz (contrabajo), Jaime Vázquez (congas), Juanito Viera (timbal) y Angelito Herrera (bongo y cencerro)”.



Figura 993.- Portada del disco de “Jorge Durán y su jalea de Mambo” grabado el 23 de febrero de 2015

“Pienso que en España al jazz le queda mucho camino que recorrer, en comparación con otros países, sobre todo a nivel académico”⁴²⁶.

⁴²⁵ Véase anexo VII.7

⁴²⁶ Entrevista realizada a Jorge Luís Durán el 4-10-2015

Andreu Vilar Juanola*Figura 994.- Andreu Vilar Juanola*

Andreu Vilar Juanola nació el 19 de mayo de 1984 en Girona. Actualmente, tiene fijada su residencia en Quart, un pequeño pueblo situado a unos cuatro kilómetros de Girona. Su primer contacto con la música fue a través de unas clases de piano a los siete años. Estudia grado elemental de piano. Cuando contaba con diez años de edad llega a su pueblo, Quart, un profesor de batería con el que comienza a estudiar percusión y supone su primera aproximación al jazz a través de las clases y de escuchar varios cd's de este estilo. Este profesor se llama Jordi Brull y fue uno de los baterías más importantes del mundo jazzñístico catalán en los años noventa. Destaca su presencia en la orquesta “Janio Marti”, junto a músicos como Juan Gómez, Agustí Domingo, Josep Castañé, Manel Font, Toni Lecha, Joaquín Vicente (“Quinito”), Andreu Peralba...

*Figura 995.- Orquesta “Janio Marti”, con Jordi Brull a la batería, en la Festa Major de Corça en 1992*

Posteriormente, al hacer la prueba de acceso a grado medio en el Conservatorio “Isaac Albéniz” de la Diputación de Girona, estudio los cuatro primeros cursos de grado medio en la especialidad de oboe. A continuación, al llegar la especialidad de percusión en el Conservatorio de Girona, cambiará el oboe por la percusión sinfónica aprovechando las clases de batería que había recibido en su pueblo. En el conservatorio

pasará a estudiar con el profesor Santi Molas⁴²⁷ y conocerá el vibráfono y la marimba. A los dieciséis años decide dedicarse de lleno al vibráfono. Algunos cursos después, su profesor le enseñó un disco de Lionel Hampton, “Flying Home”, que impresionó tanto a Andrés Vilar que decidió que quería tocar jazz con el vibráfono. Por eso, empezó a indagar en la historia del jazz y descubrió a otros vibrafonistas jazzísticos, como por ejemplo Milt Jackson o Bobby Hutcherson.



Figura 996.- Santi Molas



Figura 997.- Portada del disco "Flyin' Home" (1942-1945) de Lionel Hampton

El siguiente paso fue buscar un profesor de vibráfono jazzístico y esto lo llevó a contactar con Marc Miralta. Acaba los estudios de música de Grado Medio, en la especialidad de percusión sinfónica, en el Conservatorio Municipal del Bruc de Barcelona, donde obtiene el Premio de Honor de música de cámara en el año 2007. Cursa los estudios de Grado Superior en el Conservatorio del Liceo, en la especialidad de Música Moderna y Jazz, donde tiene como profesor de vibráfono Marc Miralta durante cuatro años. Andreu Vilar afirma que aprendió muchísimo con Marc Miralta y que le debe todo. Recibe clases en Berlín del vibrafonista David Friedmann y en Oporto estudia con el vibrafonista portugués de origen canadiense Jeffery Davis⁴²⁸.

Realiza varias giras por todo el estado español con formaciones diversas, cabe destacar la gira “Diversions” con la agrupación de música afrocubana, latin-jazz y salsa “Bloque 53” en 2009 y la gira con “Kase O Jazz Magnetism” (jazz hip-hop) en 2011. El grupo “Bloque 53”, oriundo de la ciudad de Barcelona, comenzó en el año 2006 con la siguiente formación: Miguel Porrás (congas), Lenin Jiménez (cantante fundador), Joaquin Arteaga (timbal y producción) y Andreu Cañadell (piano). Todos ellos tocaban

⁴²⁷ Santi Molas cursó estudios en el “Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona y en la “Hochschule für Musik” de Würzburg. (Véase anexo VII.7)

⁴²⁸ Jeffery Davis nació en Canadá, aunque con solo cuatro años, en 1985, se traslada a Portugal, donde comenzó sus estudios musicales con 11 años en el Conservatorio de Aveiro. (Véase anexo VII.7)

con otras orquestas de salsa, pero querían formar un sexteto que incluyese un vibráfono para conseguir una sonoridad particular.

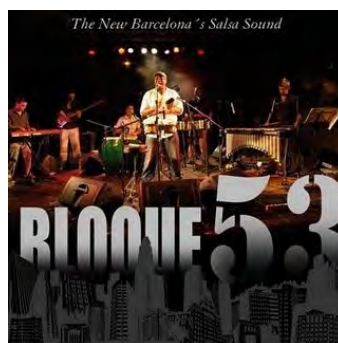


Figura 998.- Andreu Vilar con el grupo “Bloque 53”

El primer nombre del grupo fue “Chicha y Melao”, pero más tarde Lenin Jiménez, el primer cantante fundador del grupo, sugirió el nombre “Bloque 53”, porque era de donde es su familia en Caracas (Venezuela). El nombre gustó al resto de componentes de la banda por su solidez y por incluir los números 5 y 3, tan importantes en la música salsa. Según los integrantes del grupo: *“Ahora pensamos, que de bloque en bloque se construyen paredes, columnas, casas y edificaciones, ciudades...nosotros mismos somos esos bloques, generando música, alegrando y bailando junto al público”*. Dado que en Venezuela se escucha mucha salsa obviamente, desde pequeños los músicos de “Bloque 53” se vieron muy influenciados por este estilo, aunque también han estudiado y tocado otros estilos, como funk, jazz y R&B. Por eso, se pusieron a buscar un vibrafonista que tocara salsa. Esto les resultó muy complicado, ya que en Barcelona no hay vibrafonistas “salseros”. No obstante, un día les dieron el teléfono de Andreu Vilar, del que les comentaron que era un vibrafonista de música clásica, que estaba interesado en aprender música latina. De este modo, una llamada telefónica fue suficiente para que Andreu Vilar se convirtiera en el primer vibrafonista de Bloque 53.

El grupo grabó su primer disco, titulado “La Ruta de la Salsa”, en octubre de 2009. Éste primer álbum, fue producido por el timbalero venezolano Joaquin Arteaga y está compuesto por temas originales y arreglos del pianista Andreu Cañadell. Además, pese a que ya se habían grabado temas de latin jazz con vibráfono en España, “La Ruta de la Salsa” es el primer disco de salsa que incluye un vibráfono grabado en nuestro país. Al escuchar este disco podemos apreciar influencias evidentes, como por ejemplo Joe Cuba Sextet, el grupo “Mango” de Venezuela, Rubén Blades y “Seis del Solar”,

“Son Boricua”, etc. “La Ruta de la Salsa”, que incluye temas como “Ese Dolor”, “El Vago” o “Baila la Negra”, se vendió muy bien en todo el mundo, sobre todo en Colombia, Italia, Alemania y U.S.A.



Figura 999.- Portada del disco "La Ruta de la Salsa" (2009) de Bloque 53

Más tarde, la formación sufrió varias modificaciones de la plantilla original, incluyendo diversos vocalistas y soneros, como por ejemplo la canaria Diana Feria, Ernesto “Melaito” Paz, natural de Maracaibo (Venezuela) y residente en Barcelona, o Freddy Ramos.



Figura 1000.- Andreu Vilar en un concierto con el grupo “Bloque 53”

En 2010, Andreu Vilar es sustituido por Marcel Pascual al vibráfono, ya que en el curso 2010-2011 obtiene una beca, a través del Conservatorio del Liceo, para ir a estudiar a la ESMAE (Escuela Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto) para seguir estudiando con el vibrafonista Jeffery Davis.



Figura 1001.- Jeffery Davis

Durante la estancia en Oporto recibe clases de improvisación y combo del guitarrista Nuno Ferreira, de quien Andreu Vilar afirma que cada clase que le dio fue una “master-class”. Nuno Ferreira no le exigía nada, pero le dio mucho material para trabajar y estudiar de manera personal y autónoma. Es, además, Nuno Ferreira quien le incita a componer su primer tema, “Porto Balseiros”. Al llegar a la ESMAE descubre que tiene el conservatorio le ofrece todas las facilidades posibles para estudiar, como por ejemplo estar abierto veinticuatro horas durante todo el año, a excepción del uno de enero. En 2011 gana el premio al mejor combo (Escuelas Superiores de Música de Portugal) en la 9ª edición del Festival de Jazz de São Luiz, celebrado en Lisboa. Este premio consiste en la grabación de un disco y le sirve para realizar un concierto el domingo 1 de abril de ese mismo año, en Lisboa. Durante la estancia portuguesa toca en el Festival de Jazz de Guimarães, en el Festival de Serralves y colabora con el baterista norteamericano Michael Lauren.



Figura 1002.- Andreu Vilar



Figura 1003.- Michael Lauren

A su regreso de Portugal, Andreu Vilar colaboró con Kase.O⁴²⁹ en la grabación del álbum “Kase.O Jazz Magnetism” junto a la banda “Jazz Magnetism”. Este disco es una verdadera obra de arte en la que se fusiona la belleza de las letras de este rapero español con la sutileza y la emoción de notas sincopadas y tristes del jazz y el blues. En su etapa con “Kase O Jazz Magnetism” en 2011, grupo que mezcla jazz y hip-hop, compartirá escenario con Juan Pablo Balcázar y es donde conocerá al saxofonista y al batería de su futuro cuarteto.

⁴²⁹ Según la página web www.es.wikipedia.org: “Javier Ibarra Ramos (Zaragoza, Aragón, España, 1 de marzo de 1980), conocido artísticamente como Kase.O, es natural del barrio de La Jota de Zaragoza. Su hermano Brutal formó parte de Gangsta Squad junto a Lirico. Forma parte del grupo Violadores del Verso junto a Hate, Lirico y R de Rumba. El grupo se encuentra en un descanso temporal, pero cada artista continúa su carrera en solitario.(...)”. (<https://es.wikipedia.org/wiki/Kase-O>, 16-11-2014)



Figura 1004.- Andreu Vilar con “Kase o Jazz Magnetism” en Zaragoza el 31 marzo 2011

Su primer disco, “Rua de Alegria, 503”, fué grabado en Vilanova de Gaia el día 29 de febrero de 2012 con sus compañeros de la ESMAE de Oporto. En este disco aparecen, junto a Andreu Vilar Juanola al vibráfono, los siguientes músicos: Andreia Santos (trombón), Javi "gdjazz" Pereiro (trompeta), Felipe Villar Andrade (guitarra), Pablo Reyes (piano), Manuel Brito (contrabajo) y Felipe Monteiro (batería). El disco fue grabado por JACC Recor y en él aparece un tema de cada uno de los siete integrantes del combo, y el tema “Porto Balseiros”⁴³⁰ es el compuesto por Andreu Vilar Juanola. La grabación de este disco fue una gran experiencia para Andreu Vilar, como persona y como músico, entre otras cosas por que supuso una mezcla muy gratificante de músicos muy diferentes.



Figura 1005.- Disco “Rua Alegria 503” con la participación del vibrafonista Andreu Vilar Juanola

Tras todo lo anterior, vuelve a España y termina sus estudios de Grado Superior en el Conservatorio del Liceo. En 2012, forma su propio cuarteto y compone temas como proyecto de final de carrera para poder graduarse. Este cuarteto empieza a ensayar en febrero de este año. El cuarteto está formado por Albert Cirera (saxofón), Carlos Falanga (Batería), Juan Pablo Balcázar (Contrabajo) y Andreu Vilar Juanola (Vibráfono). Juan Pablo Balcázar estudió en el Conservatorio del Liceo y fue quien presentó a Andreu Vilar a Albert Cirera y Carlos Falanga. Con esta formación graba el 2 de mayo de 2012 su segundo trabajo, “En Trajecte”, en el que se rocogen cuatro temas compuestos por Andreu Vilar: “Porto balseiros”, “els Pimucs”, “Tudo comença com un sonho” y “Pas Taginer”. El disco es grabado en el Estudi Laietana por el productor Jordi

⁴³⁰ Los “balseiros” son las grandes tinajas donde se almacena el famoso vino de Oporto.

Grifell Ros. El disco se abre con el tema “Tudo comença com un sonho” (“todo comienza con un sueño”), que simboliza el sueño que siempre ha tenido Andreu Vilar de ser un gran vibrafonista de jazz y como ese sueño se va haciendo realidad con cada nuevo proyecto. El cuarto tema del disco “En Trajecte”, cuyo nombre define lo que quieren hacer los componentes del grupo: “*caminar en un proyecto*”, “Pas traginer”, está dedicado a un paraje de la población donde vive Andreu Vilar, Quart, denominado Gabarras, una montaña por donde antiguamente pasaban los carros llenos de cereal. Por esta zona, es habitual ver a Andreu paseando con sus perros. De hecho, el séptimo tema del álbum se llama “Els Pimucs” y está dedicado a sus tres perros, madre y sus dos hijos, y es un tema muy movido, ya que sus perros son muy inquietos.



Figura 1006.- Portada del disco “En Trajecte” (2012), grabado por Andreu Vilar Quartet



Figura 1007.- Andreu Vilar Quartet en el 13º Festival de Música de Sant Pere de Rodes el 18-8-2013

Andreu Vilar Quartet participó en la 22ª edición del Festival “l’Hora del Jazz – Memorial Tete Montoliu”⁴³¹. Concretamente, realizó un concierto el domingo, 23 de septiembre de 2013 a las 12:00 horas, en la Plaça de la Vila de Gràcia, presentando el disco “En Trajecte”.

⁴³¹ La 22ª edición del Festival “l’Hora del Jazz – Memorial Tete Montoliu” que contó con una programación variada de jazz y música moderna hecho en Cataluña. (Véase anexo VII.7)



Figura 1008.-

*Andreu Vilar Quartet en la 22ª edición del Festival “l’Hora del Jazz – Memorial Tete Montoliu”
el 23 de septiembre de 2013*

Andreu Vilar se considera afortunado de vivir en un pueblo, rodeado de naturaleza, que le sirve de inspiración a la hora de componer y de tranquilidad para poder estudiar. Por otra parte, ha realizado varios conciertos en el “Sunset Jazz Club”⁴³² de Girona con diversas formaciones y músicos, por ejemplo Rubén Beregena.



Figura 1009.- “Sunset Jazz Club”



Figura 1010.- Logo del “Sunset Jazz Club”

Tras plantearse perfeccionar su técnica con David Friedman en Berlín o con Steve Nelson, vibrafonista de Dave Holland, en Nueva York (Estados Unidos), finalmente en 2013 estudia durante seis meses con el vibrafonista alemán dada la cercanía del mismo respecto a la opción americana. Andreu Vilar es un vibrafonista muy exigente consigo mismo y muy constante en su metodología de estudio. Le gusta ser autocrítico para seguir evolucionar dentro del mundo del vibráfono jazzístico.

Toca en el festival de Músicas Religiosas de Girona con el pianista Omar Sosa⁴³³, donde conoce al bajista mozambiqueño Childo Thomas con quien está

⁴³² El Sunset Jazz Club es un local situado en el centro histórico de la ciudad de Gerona (Barri Vell) que durante los últimos trece años ha puesto su empeño en brindar las mejores actuaciones en directo en la ciudad, de artistas nacionales e internacionales del mas alto nivel.

⁴³³ En la página web www.thecubanhistory.com se comenta lo siguiente: “Omar Sosa (nacido el 10 de abril 1965, en Camagüey, Cuba) es un compositor, director de orquesta y pianista de jazz. Comenzó a estudiar marimba a los ocho años, luego cambió al piano en la Escuela Nacional de Música de La Habana, donde estudió jazz. Sosa se trasladó a Quito, Ecuador, en 1993 y, posteriormente, a San

preparando varios proyectos. El instrumento más característico de Mozambique es el balafón, y Childo Thomas le ha mostrado uno a Andreu Vilar y le ha servido de aproximación al instrumento. Esta experiencia le pareció muy interesante y un campo a explorar.



Figura 1011.- Omar Sosa



Figura 1012.- Childo Thomas

También ha trabajado en varios musicales como percusionista titular, como por ejemplo "Les Misérables" y "Mama Mia". Entre sus profesores de jazz podemos destacar a Jordi Brull, Marc Miralta, Genny Barris, Nuno Ferreira, Jeffery Davis, David Friedman, Llibert Fortuny, John Robles, Jordi Rossy, etc...

De la entrevista que se le realizó el 12-12-2014 se desprenden algunas de las ideas que ya se han expresado con anterioridad y algunas de las siguientes. Andreu Vilar Juanola afirma que, dentro de la percusión, su especialidad es el vibráfono jazzístico y que recuerda la primera vez que vió o tocó un vibráfono. Por lo que se refiere a su metodología de aprendizaje de jazz, en un principio fue autodidáctica y, más tarde, recibió clases particulares y clases oficiales. En cuanto a su técnica, prefiere tocar siempre con cuatro baquetas con técnica Gary Burton.

La improvisación en Andreu Vilar destaca por su nitidez, su exquisito frase y su nitidez melódica. Además cabe destacar que suele utilizar notas guía en el registro grave del vibráfono, tocadas con las baquetas 3 y 4 (mano izquierda), a la vez que utiliza las baquetas 1 y 2 de la mano derecha para desarrollar sus solos que destacan por la claridad de su direccionalidad y estar estructurados de una manera impecable.

Dependiendo de la música que está tocando, prefiere utilizar el motor del vibráfono o prescindir de él. Además no es partidario de una utilización excesiva del

Francisco, California, en 1995. (...) La banda, que incluye músicos de África, Cuba, Brasil y Francia, lanzó un CD en 2009 e hizo una gira mundial a principios de 2010".
(<http://www.thecubanhistory.com/2015/04/cuban-pianist-omar-sosa-returns-to-his-roots-born-camaguey-omar-sosa-pianista-cubano-regresa-a-sus-raices-nacido-en-camaguey/>, 2-2-2015)

pedal. Lo prefiere presionar lo justo y necesario. Su marca de vibráfono preferida es Musser y, aunque ha utilizado diferentes marcas y modelos de baquetas dependiendo del momento, afirma que siente predilección por las baquetas “medias-duras”. No obstante, durante años ha tocado con baquetas de vibráfono de dureza media de la marca “Resta” modelo VRJD02 de Jeffery Davis. Actualmente está tocando con baquetas de vibráfono marca “Mike Balter”, modelo 43R John Piper.



Figura 1013.-

Baquetas de vibráfono de dureza media de la marca “Resta” modelo VRJD02 de Jeffery Davis utilizadas actualmente por Andreu Vilar Juanola.



Figura 1014.- Baquetas de vibráfono marca “Mike Balter”, modelo 43R John Piper.

Nunca ha utilizado instrumentos de láminas electrónicos para sustituir al vibráfono convencional, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat.

No tiene una especial predilección por un estilo jazzístico concreto, ya le gustan todos los géneros y subgéneros del jazz. Sin embargo, entre los músicos de jazz internacionales que suele escuchar o que le interesan más caben destacar Brad Melhdau, Wayne Shorter, Steve Nelson, Seamus Blake, John Coltrane, Miles Davis, Chet Baker y Chris Cheek. Entre sus vibrafonistas internacionales preferidos se encuentran Steve Nelson, Milt Jackson y Bobby Hutcherson, que son además sus máximas influencias. No obstante, también le resultan interesantes vibrafonistas como, por ejemplo, Red Norvo, Lionel Hampton, Victor Feldman, Gary Burton y David Friedman.

Entre los estilos jazzísticos que le interesan menos podemos destacar clásicos como por ejemplo el rag-time, el estilo New Orleans, el dixieland, el estilo Chicago de los años 20 o la era del swing y big bands de los años 30. Por otra parte, tampoco son

sus preferidos estilos más modernos, como por ejemplo el free jazz, el jazz fusion, el smooth jazz, el acid jazz, el funky o el jazz étnico, así como el jazz latino o la bossa nova. Entre los estilos jazzísticos que más le han influido podemos citar el blues, el cool, el hard bop, el jazz modal y, muy especialmente, el be-bop.

Actualmente, está afianzando nuevos proyectos con su cuarteto de jazz, en el que toca el vibráfono.



Figura 1015.- Andreu Vilar Quartet

Andreu Vilar considera que el jazz no es un estilo de música consolidado en España, ya que no hay circuito. Por otra parte, piensa que el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país fueron las bandas de jazz y que a estas el vibráfono llegó desde las Orquestas Sinfónicas⁴³⁴. Entre los músicos de jazz españoles que más le interesan se encuentran, entre otros, Perico Sambeat, Jordi Rossy y Tete Montoliu. Entre sus composiciones podemos destacar, entre otras muchas, dos temas: “Porto Balseiros” (25-02-2011) y “Tudo Comença com um sonho” (17-04-2011). Así como la música del documental “Fita Art Integrat (1957 – 2010)”, filmado por Àlex Carreras, que recoge toda la obra religiosa y civil de Domènec Fita.

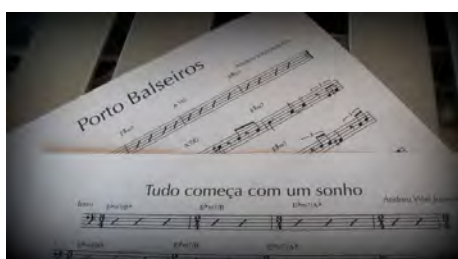


Figura 1016.- “Porto Balseiros” y “Tudo Comença com um sonho” de André Vilar Juanola.

⁴³⁴ Entrevista realizada a Andreu Vilar Juanola el 12-12-2014



Figura 1017.-
Cartel anunciador del documental
“Fita Art Integrat (1957 – 2010)”,
con música de Andreu Vilar Juanola

En 2013, después de algunos años, vuelve a estudiar con el vibrafonista alemán David Friedman. Esta vez dará clases en Berlín durante seis meses. En octubre de ese mismo año, Andreu Vilar se vió inmerso en un nuevo proyecto; la grabación de un nuevo nuevo disco.



Figura 1018.- Andreu Vilar Juanola grabando su nuevo álbum “A Sol i Serena” el 16 de octubre de 2013

Al poco tiempo, vió la luz este último trabajo del vibrafonista Andreu Vilar, “A sol i serena”, un disco con ocho composiciones suyas. En este disco se ha acompañado de su cuarteto habitual, es decir, el saxofonista Vicent Macian, el contrabajista Juan Pablo Balcázar y el batería Carlos Falanga. Podemos sentir el rico sabor deseado por el artista cuando nos dice que “*querria que el proyecto fuese igual que un licor refinado por el aire libre del día y por la humedad de la noche*”.

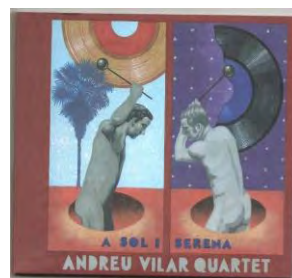


Figura 1019.- Portada del disco “A Sol i Serena” (2013), grabado por Andreu Vilar Quartet



Figura 1020.- Contraportada del disco “A sol i serena” (2013), grabado por Andreu Vilar Quartet

El periodista Andrés Marí diría el lunes, 13 de enero de 2014 en la web www.kaosenlared.net lo siguiente sobre este nuevo disco de Andreu Vilar: “¿Qué se siente al escuchar esta música? Lo que él dice: suavidad, libertad, ternura y embeleso. ¿Cómo se toma? Muy sencillo: a sorbos de la dulce sonoridad inagotable del buen licor. Una cosa resaltaría con verdadero entusiasmo: el afán del artista por situar su vibráfono con soberbia y humildad en el reino del jazz. Con soberbia porque su paseo entre disonancias, repeticiones e improvisaciones desafía a los demás instrumentos participantes en el viaje conjunto sin cubrir a ninguno, y con humildad porque el nervio cristalino de su ritmo introduce sublimes entradas y permite recios acompañamientos a todos. Andreu sabe cómo entrar, estar y salir del cuarteto para bordar cada una de sus composiciones igual a como se oxigenan las variadas formas de la viña. Decididamente este joven artista catalán ya debe estar sembrando el ambiente de futuros licores. Acabado el disco-botella que nos ha presentado ahora se queda uno con ganas de seguir escuchando-tomando la calidez-soñolienta del buen jazz, de la buena música y del embriagante encuentro con la sabrosa bebida que entre Porto y Berlín ha recreado Andreu por los caminos de Les Gavarres”⁴³⁵.

Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Andreu Vilar Juanola afirma estar de acuerdo con todo lo planteado.

⁴³⁵ <http://www.kaosenlared.net>, 5-3-2015

Javier Navas Fernández



Figura 1021.- Javier Navas Fernández

Javier Navas Fernández nació en Málaga el 11 de diciembre de 1984. Según su página web oficial, www.javiernavasmusic.com, a la que nos remite Navas:

“(…) Desde niño interesando por la música, comienza a estudiar percusión en el Conservatorio de su ciudad. Posteriormente, viaja a Madrid de manera regular para perfeccionarse en el mundo de la percusión orquestal y solista, en el centro Neopercusión, recibiendo clases de músicos de la talla de Juanjo Guillén, Rafael Gálvez, Belén López, John Bergamo o L.H.Stevens. Una vez terminados sus estudios de Percusión y Musicología, se adentra en el mundo del jazz de la mano del vibrafonista Arturo Serra. Al mismo tiempo, asiste a master class y seminarios de jazz, donde recibe clases de músicos como Tony Miceli, Jorge Rossy, Peter Bernstein, David Kikoski...

Colaborador habitual de las orquestas más importantes de Andalucía, poco a poco comienza a hacerse un hueco en el mundo del jazz, tocando con importantes músicos de la escena actual y liderando sus propios proyectos. Javier ha compartido escenario con músicos como Enrique Oliver, Phil Wilkinson, Pedro Cortejosa, Julián Sánchez, Ernesto Aurignac, Juan Galiardo, Toni Mora, David León, Jose Carra, etc.

El vibráfono de Javier Navas toma forma en los proyectos en los que actualmente participa: Javier Navas New Quartet, Javier Navas/Jose Carra Dúo y The Beatles

Songbook. Además, participa de forma activa en el proyecto a trío The Big Three (recordando los míticos tríos de vibráfono, guitarra y contrabajo) y en otras formaciones diversas”. Un vibrafonista en continuo desarrollo, que une al conocimiento clásico y técnico del instrumento, el lenguaje sofisticado y evolucionado del jazz y las músicas modernas”⁴³⁶.

Al preguntar a Javier Navas por su formación responde lo siguiente: *“Yo empecé con la percusión clásica en el conservatorio de Málaga. Una vez terminé todos mis estudios, estuve perfeccionando en Madrid y viajando dando clases con profesores, etc. A partir de cierto momento, comencé a interesarme por el jazz y desde entonces ya pasó a ser una parte fundamental en mi vida como músico, sin descuidar el clásico, por supuesto. Poseo el Título de Profesor Superior de Percusión”⁴³⁷.*

Al hablar de sus profesores de jazz comenta *“al principio, mi profesor fue Arturo Serra, con el que me liga una gran amistad. Después, algunos seminarios y workshops, pero ningún profesor estable más. En el año 2008 adquirí mi vibráfono, ya que unos meses antes comencé a interesarme por dicha música a un nivel más profundo; anteriormente, conocía discos, temas... pero nada serio. Desde entonces, puedo afirmar que, dentro de la percusión, mi especialidad es el vibráfono jazzístico”.*

Al preguntarle si recuerda la primera vez que vió o tocó un vibráfono responde *“no lo recuerdo porque yo empecé a estudiar desde muy pequeño, por lo que para mí no era ninguna novedad tener un vibráfono a mano. Sí recuerdo el primer concierto “serio” que vi de un vibrafonista. Era Gary Burton, a dúo con Chick Corea”.*

Al hablar de su metodología de aprendizaje de jazz afirma *“como ya he dicho, comencé con Arturo Serra⁴³⁸, después en seminarios y clases sueltas con profesores (no necesariamente vibrafonistas) y, desde entonces, escuchando discos, haciendo transcripciones, aprendiendo temas, etc”.*

En cuanto a su preferencia de tocar con cuatro o con dos baquetas afirma que *“depende del estilo que esté tocando. Últimamente, me estoy dedicando más a tocar con dos baquetas; sin olvidar las cuatro mazas cuando debo acompañar. Si toco con*

⁴³⁶ <http://www.javiernavasmusic.com/#!biografia/cadp>, 6-4-2015

⁴³⁷ Entrevista realizada a Javier Navas el 6-4-2015

⁴³⁸ Según Javier Navas, Arturo Serra puede ser considerado el pionero del vibráfono jazzístico en España.

una sección rítmica con piano y estoy haciendo un solo, prefiero tocar con dos baquetas. Si esa sección rítmica no es con piano, sino con guitarra, me gusta utilizar cuatro baquetas. No obstante, siempre que estoy acompañando, prefiero tocar con cuatro baquetas técnica Gary Burton”.

Su opinión sobre el uso del motor y el pedal en el vibráfono es que “soy partidario de tocar el vibráfono con motor, aunque dependiendo del estilo de jazz que hagas y del sonido que quieras buscar. No le veo sentido usar motor cuando acompañas a un solista. En cuanto a la utilización del pedal, cuando haces solo y, repito, dependiendo del estilo, suelo usarlo lo justo y necesario”.

En cuanto a su marca de vibráfono preferida, se inclina por *Musser*, aunque sin tener una especial predilección por ningún modelo concreto de vibráfono dentro de esta marca. Aunque va cambiando de baquetas según los temas que esté tocando, Javier Navas suele utilizar baquetas de dureza media de las siguientes marcas y modelos: Vic Firth (Stefon Harris), Vic Firth (Ed Saindon) y Morgan Mallets (Arturo Serra signature). Véase la table 37:

BAQUETAS			
MARCA	<i>Vic Firth</i>	<i>Vic Firth</i>	<i>Morgan Mallets</i>
MODELO	<i>Stefon Harris</i>	<i>Ed Saindon</i>	<i>Arturo Serra</i>

Tabla 37.- Marcas y modelos de baquetas que Javier Navas suele utilizar

A la hora de expresar su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat, se muestra muy cauto, ya que no los ha utilizado “ni para tocar en un concierto, ni en una jam... ni tan siquiera para estudiar en casa”.

El estilo de jazz que suele tocar con el vibráfono es “hard bop” y “post- bop”. No obstante, comenta “tengo además un proyecto con música de *The Beatles*, junto con un piano y cuarteto de cuerdas. En este proyecto, me muevo más entre el pop y música improvisada en general, no tan específicamente en el jazz”.

Entre los muchísimos músicos de jazz internacionales que suele escuchar o le interesan más caben destacar Mulgrew Miller, Oscar Peterson, los grandes (Coltrane, Miles...), Kenny Barron, Mehldau, Jimmy Smith, Peter Berstein, Jorge Rossy, Steve Grossman, Christian McBride, Tom Harrell, Brian Blade...a éstos hay que añadir los músicos de jazz españoles que suele escuchar; Jorge Rossy, Perico Sambeat, Enrique Oliver, Ernesto Aurignac, Jose Carra, Ramón Prats, Julián Sánchez, etc.

Ciñéndonos a sus vibrafonistas internacionales preferidos, Javier Navas destaca estos cinco: Bobby Hutcherson, Milt Jackson, Gary Burton, Warren Wolf y Steve Nelson. No obstante también considera interesantes a “The Green Brothers” (George Hamilton Green y Joe Green), Lionel Hampton, Red Norvo, Terry Gibbs, Lem Winchester, Walt Dickerson y David Friedman. Además considera que existen otros vibrafonistas que le han influido como, por ejemplo, Cal Tjader, Dave Pike, Joe Locke o Arturo Serra.

Por lo que se refiere a su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz nos comenta sus diferentes preferencias en el siguiente cuadro:

	POCO	ALGO	BASTANTE	MUCHO
RAG-TIME	x			
BLUES	x			
ESTILO NEW ORLEANS	x			
DIXIELAND	x			
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO		x		
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS			x	
BE BOP				x
COOL				x
HARD BOP				x
BUGALÚ DE NEW YORK				
JAZZ MODAL				x
FREE JAZZ		x		
JAZZ FUSSION	x			
SMOOTH JAZZ	x			
ACID JAZZ	x			
JAZZ LATINO		x		
BOSSA NOVA				x
FUNKY			x	
JAZZ ÉTNICO	x			

Uno de sus proyectos, ya desaparecido, fue el “Javier Navas Quartet”⁴³⁹, del que en la página web [www. elplazajazzclub.blogspot.com](http://www.elplazajazzclub.blogspot.com), se comenta lo siguiente: “*El cuarteto liderado por Javier Navas supone una visita al post bop más auténtico y enérgico, inspirados en los cuartetos con vibráfono de músicos como Bobby Hutcherson, Steve Nelson o Warren Wolf. Es en esta agrupación donde el vibráfono de Javier se desenvuelve con mayores dosis de expresión y energía. Para ello, se ha rodeado de una sección rítmica de primerísimo nivel en el panorama nacional, todo ellos, músicos referentes en sus instrumentos. Germán Kucich (piano), Toño Miguel (contrabajo) y Alberto Brenes (batería) son todos músicos de una dilatada experiencia como solistas y acompañantes. Han tocado y participado en los clubes y festivales más reconocidos del jazz actual. Forman parte de algunos de los proyectos más interesantes del panorama jazzístico actual en España. La música del cuarteto se mueve entre la tradición y la modernidad, dentro de una de las corrientes jazzísticas más solicitadas en la actualidad. Composiciones propias, mayoritariamente bajo la autoría de Javier, y de músicos como Herbie Hancock, Thad Jones, Jackson, Mulgrew Miller... cuya objetivo es obtener el sonido más compacto, enérgico y puro de esta formación*”⁴⁴⁰.

Entre los numerosos proyectos actuales de este genial vibrafonista malagueño, destacan tres formaciones; “Javier Navas New Quartet”, “Javier Navas/José Carra Dúo” y “The Beatles Songbook”. En todas ellas toca el vibráfono.



Figura 1022.- Javier Navas realizando una grabación

A continuación vamos a conocer la historia de cada una de estas tres formaciones y a sus integrantes.

⁴³⁹ Este cuarteto estaba integrado por Javier Navas (vibráfono), Germán Kucich (piano), Toño Miguel (contrabajo) y Alberto Brenes (batería).

⁴⁴⁰ <http://elplazajazzclub.blogspot.com.es/2015/06/viernes-26-javier-navas-quartet-las.html>, 5-4-2015

Del proyecto "Javier Navas New Quartet" la página web oficial de Javier Navas, www.javiernavasmusic.com, comenta lo siguiente: *“El nuevo cuarteto liderado por Javier Navas supone una visita al hard bop más auténtico y energético, inspirados en los cuartetos con vibráfono de músicos como Bobby Hutcherson, Steve Nelson, o más recientemente, Warren Wolf. Es en esta agrupación donde el vibráfono de Javier se desenvuelve con mayores dosis de expresión y energía. Para ello, se ha rodeado de una sección rítmica de primerísimo nivel en el panorama nacional, todos ellos, músicos referentes en sus instrumentos. Juan Galiardo⁴⁴¹ (piano), Bori Albero⁴⁴² (contrabajo) y Vincent Thomas⁴⁴³ (batería) son todos músicos de una dilatada experiencia como solistas y acompañantes. Han tocado y participado en los clubes y festivales más reconocidos del jazz actual. Forman parte de algunos de los proyectos más interesantes del panorama jazzístico actual en España”.*



Figura 1023.- “Javier Navas New Quartet”, formación en la que Javier navas toca el vibráfono



Figura 1024.- Juan Galiardo (piano)



Figura 1025.- Bori Albero (contrabajo)

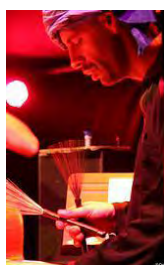


Figura 1026.- Vincent Thomas (batería)

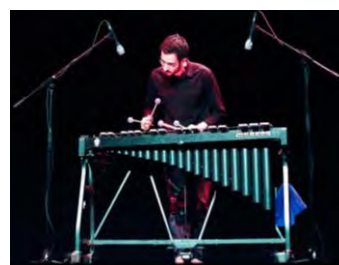


Figura 1027.- Javier Navas en una actuación

⁴⁴¹ Véase anexo VII.7

⁴⁴² Véase anexo VII.7

⁴⁴³ Véase anexo VII.7

Por lo que se refiere a su proyecto más camerístico, “Javier Navas/José Carra Dúo” la página web oficial de Javier Navas, www.javiernavasmusic.com, dice literalmente lo siguiente: “De todas las formaciones jazzísticas, el dúo es aquella que más intimidad musical ofrece, la que más complicidad y coherencia musical exige. El dúo formado por Javier Navas y José Carra⁴⁴⁴ ofrece una paleta tímbrica única, derivada de su compenetración y de la especialidad instrumental que dominan, el vibráfono y el piano. Desde su formación, a finales de 2011, el Dúo ha tocado por toda la geografía andaluza (destacando su presencia en el Festival de Jazz de Granada 2012) tanto en clubes de reconocido prestigio como en salas de conciertos, teatros, etc. En este dúo se pueden encontrar elementos de profunda solidez jazzística, así como elementos provenientes de la música clásica, minimalismo y otras músicas improvisadas. El dúo colabora con otros proyectos, como *The Beatles Songbook*, antología con música de *The Beatles*, de producción propia, junto con el cuarteto de cuerdas *Cuarteto Granada*”⁴⁴⁵.



Figura 1028.-
“Javier Navas/José Carra Dúo”,
vibráfono y piano



Figura 1029.-
Javier Navas y José Carra
intercambiando opiniones sobre un tema



Figura 1030.- Javier Navas y José Carra preparando un concierto en la sala de ensayo

⁴⁴⁴ Véase anexo VII.7

⁴⁴⁵ <http://www.javiernavasmusic.com/#!javier-navas-jose-carra-do/c19tv>, 5-4-2015

Por otra parte, el grupo más numeroso de Javier Navas es el denominado “The Beatles Songbook”⁴⁴⁶ el cual fusiona en una sola formación al “Cuarteto Granada”⁴⁴⁷ y al dúo formado por Javier Navas y Jose Carra.



Figura 1031.- Formación “The Beatles Songbook”, en la que toca el vibráfono Javier Navas

El grupo ha grabado en directo el disco “LIVE”, a partir de un concierto ofrecido el 3 de abril de 2014 en el Teatro Echegaray de Málaga. En 2016 grabará “Finally in my Hands”.

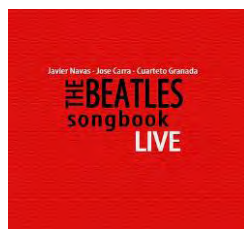


Figura 1032.-

Portada del disco “Live” del grupo “The Beatles Songbook”, en el que toca el vibráfono Javier Navas

Después de realizar actuaciones por toda la geografía andaluza, algunas de las opiniones de la crítica musical sobre esta formación han sido las siguientes: “*Talento, frescura, entusiasmo y una deslumbrante técnica...*” (La Opinión de Málaga) o “*Espectáculo original, atrevido y de calidad*” (Aforo libre).

Por lo que se refiere a su opinión sobre si el jazz es un estilo de música consolidado en España, Javier Navas considera que no, debido al “*poco apoyo institucional que existe. Pero a la vez, cada vez hay más músicos y creo que el público se está ampliando*”, afirma. En cuanto a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Javier Navas afirma lo siguiente:

TEXTO 1.- “*Totalmente de acuerdo*”.

⁴⁴⁶ Véase anexo VII.7

⁴⁴⁷ Véase anexo VII.7

TEXTO 2.- *“Sí, cierto. Además, parte del repertorio obligado en los conservatorios superiores es, en mi opinión, muy pobre musicalmente hablando. Puede que tenga interés técnico, pero para mí, su interés musical es nulo”.*

TEXTO 3.- *“Cierto”.*

HIPÓTESIS 1.- *“De acuerdo. Y el poco apoyo institucional actual, donde se prefirere pagar un caché descomunal a una estrella internacional dos noches al año que cultivar una afición constante y duradera en una ciudad, a través de la participación de músicos locales y de la esfera nacional, donde hay una calidad increíble”.*

HIPÓTESIS 2.- *“De acuerdo. Pero el que realmente quiere dedicarse a ésto, no necesita un libro que le diga cómo hacerlo. Puede servir de ayuda, ésto es innegable, pero puede beber de otras fuentes que no sean “El libro para el vibráfono jazz” o algo así; eso no hace falta”.*

Marcel Pascual Royo



Figura 1033.- Marcel Pascual Royo

Nace el 30 de octubre de 1985 en Barcelona y crece en la cercana localidad de Tiana, donde empieza sus estudios musicales en la Escuela de Música. Es licenciado en Pedagogía de la Percusión por la Esmuc de Barcelona y en Vibráfono Jazz por la Esmae (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (Portugal). Han sido sus profesores Ramon Torramilans, Grati Murcia, Miquel Bernat, Lorenzo Ferrandiz,

George-Elie Octors, Arturo Serra, Jeffery Davis, Abe Rábade, Nuno Ferreira, entre otros y ha estado también en masterclass y cursos con músicos como Katarzyna Mycka, Steven Schick, Dave Samuels, David Friedman, Peter Berstein y Jorge Rossy. Ha formado parte de orquestas jóvenes como la JONDE, JONC, la Orquestra s. XXI y la Internacional Regional Orchestra.

Profesionalmente cabe destacar la colaboración habitual con agrupaciones como la Orquestra Sinfònica del Vallès, la Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra, Percussions de Barcelona y la participación en varios proyectos como el duo de percusión InSitu Duet, el cuarteto de percusión Octo, el grupo de salsa Bloque 53 con el cual grabó dos discos y los grupos de jazz Zagorro y Gio Yáñez Zero Point Energy, con el cual grabó también un álbum. Ha colaborado también en las grabaciones de dos discos como vibrafonista con Trapece y Dom Angelo. Actualmente está involucrado en sus proyectos más personales como su propio Marcel Pascual Quartet con Mané Fernandes, Diogo Dinis y Nuno Oliveira, con el cual lanzará su primer disco este 2015, “Viborg”, trío con órgano y batería con Álex Salgueiro y Daniel Diaz, y Ekilatrio, trío de latin jazz, con David Marroquín y Carlos Ronda, proyectos donde interpreta principalmente su propia música. Ha participado en diversos festivales como el Festival de la Porta Ferrada 2007 y 2008, Festival de Música de Cubelles del 2009, Pirineos Sur 2010, Festival de Salsa de Dax 2010 y 2011, Festival Guimarães Jazz 2011, VI Festival de Jazz de Ponferrada en 2011, Festa do Jazz do São Luiz 2012 y 2013 de Lisboa, Serralves em Festa 2013, V Festival Porta-jazz 2015 y el X Festival de Castilla y Leon en 2015 entre otros.

En el campo de la docencia ha sido profesor de percusión en la Escola Municipal de Música de Premià de Mar, la EMM de Sant Quirze del Vallès, el Conservatório de Música do Porto y el Conservatório de Aveiro, y de jazz en el Conservatório da Jobra (vibráfono y combo) y la Esmae (asistente de vibráfono). Por otra parte, ha realizado y organizado talleres de percusión y jazz como los del Festival de Cubelles en 2009 y los Talleres de Jazz de Ponferrada en 2012, y impartido cursos de improvisación con los instrumentos de láminas en centros como el Conservatorio de Tarragona y el Conservatorio de Aveiro.

Marcel Pascual reflexiona sobre sí mismo y la música así: *“Fue posiblemente aquel vinilo de los Beatles, utilizado como canción de cuna y esa batería de juguete, lo*

que lo originó todo. Una vez llegado al mundo en el 1985 en la ciudad de Barcelona, y trasladado poco después a la cercana Tiana, empiezo a recibir clases de música en la escuela del pueblo. Es en este momento cuando inicio un descubrimiento y una aventura que me llevará hasta el día de hoy, hasta una carrera universitaria y un mundo profesional diverso, un proceso vital que seguramente no dejará nunca d’existir. Iré descubriendo el ritmo, el baile, las canciones, los sonidos, los instrumentos, la comunicación, la historia, la diversidad, el mundo, la emoción, la magia... e iré configurando mi condición de percusionista, músico, artista y finalmente persona. Llenaré de un instintivo eclecticismo todo lo que haga: grupo de percusión, rock, jazz, orquesta sinfónica, batería, vibráfono, música electrónica, pop, música contemporánea, música de cámara, marimba, poesía, teatro, timbales, pedagogía... pero intentando siempre buscar la felicidad de la ilusión de todo”⁴⁴⁸.

Al preguntar a Marcel Pascual por su formación, prefiere destacar los siguientes aspectos de toda su trayectoria: “empecé a estudiar percusión a la edad de 7 años en la escuela de música de mi pueblo, Tiana, Barcelona. Aunque también hice algunas clases de batería durante algunos años con Marc Vila y Tito Busquets, mis principales estudios se basaron, a partir de entonces, en la percusión clásica. El Grado medio lo cursé en el Conservatori del Liceu de Barcelona con Ramón Torramilans y el Superior en la Escola Superior de Música de Catalunya (Esmuc) con Lorenzo Ferrándiz, Miquel Bernat, Grati Murcia y Georges Elie Octors, especializándome en Pedagogía de la Percusión. Durante este tiempo fui complementando mis conocimientos de música moderna con optativas como batería jazz con David Xirgu, piano jazz con Lluís Vidal e improvisación con Pep O’Callaghan, así como con cursos y clases extraordinarias con Arturo Serra, David Friedman y Dave Samuels. Posteriormente, he obtenido la licenciatura de vibráfono jazz en la Escola Superior de Música e Artes do Espectaculo (Esmae) en Porto, Portugal, con el profesor Jeffery Davis. En resumen he realizado clases de batería con David Xirgu, de piano con Lluís Vidal, de vibráfono con Arturo Serra, David Friedman, Dave Samuels y Jeffery Davis, de improvisación con Pep O’Callaghan y Nuno Ferreira, y de composición y arreglos con Abe Rábade”.

⁴⁴⁸ Entrevista realizada a Marcel Pascual el 5-2-2015



Figura 1034.- Marcel Pascual tocando el vibráfono en Oporto en 2011

Por lo que se refiere a su interés por el jazz comenta lo siguiente: *“Desde pequeño he escuchado jazz, ya que por casa siempre ha habido algunos discos y he asistido a conciertos, aunque no de una forma muy exhaustiva. Aunque las clases de batería que tomé siempre me han permitido trabajar la música moderna de una forma un poco más consciente, fue a finales del grado medio (18 años) que me empezó a interesar de una forma más amplia la improvisación con las láminas. Al acabar el grado superior (23 años) me he dedicado de lleno en el estudio del jazz con el vibráfono. Este trabajo me ha permitido dar sentido a una necesidad vital y artística de profundizar en el mundo de la improvisación, mediante las diferentes fuentes de las que provengo: las láminas, la percusión contemporánea y la música moderna; y a través de uno de los géneros donde la improvisación ha tenido más desarrollo. Por eso, puedo afirmar que, dentro de la percusión, mi especialidad es el vibráfono jazzístico”*.

Al preguntarle si recuerda la primera vez que vio o tocó un vibráfono, responde: *“Sí. Creo que debió ser en una de las primeras clases de percusión que hice en la escuela de mi pueblo, cuando mi profesora llevó su instrumento a clase, ya que la escuela no tenía en ese momento. Independientemente de este hecho, creo que ya por aquel entonces corría por casa algún disco de Lionel Hampton”*.

En lo concerniente a su cual ha sido tu metodología de aprendizaje de jazz afirma que ha sido *“principalmente con clases particulares y dentro del ámbito académico, pero también en segundo grado a través de libros, páginas web, y conversaciones entre compañeros”*.

En cuanto a su técnica comenta: *“prefiero, normalmente, tocar con cuatro baquetas, aunque algunas veces, si el estilo del tema o la improvisación tiene una influencia claramente tradicional, experimento con la sensación de las dos baquetas.*

Aun así, en general prefiero las cuatro baquetas en cualquier situación ya que es como tengo más recursos y dedico más tiempo al estudio técnico. La técnica que utilizo es para tocar el vibráfono es la de Gary Burton, pero sujetando la baqueta exterior con el dedo anular”.

Su opinión sobre la utilización del motor es la siguiente: *“no soy partidario de tocar el vibráfono con motor ni no partidario. Hay ocasiones donde este recurso expresivo funciona, y lo uso. Hay otras donde no funciona tanto y no lo uso. En general suelo usarlo poco. Aunque en momentos donde la música es más lírica, lenta y colorista lo suelo utilizar, en general, cuando el sonido del vibráfono es el principal protagonista y requiere de más expresión orgánica”.*

Por otra parte, sobre la utilización del pedal en el vibráfono piensa lo esto: *“me es muy difícil decidir en qué grado uso el pedal. Lo uso todo el rato, para controlar el sonido, la articulación, la claridad harmónica. Hay momentos musicales donde lo dejo más abierto para que haya más resonancia y otros donde siempre estoy accionándolo para separar más una nota de la otra, junto con el uso del dampening de baqueta, pero suelo jugar con él, siempre”.*



*Figura 1035.-
Marcel Pascual tocando el vibráfono
con un arco de violoncello*



*Figura 1036.-
Marcel Pascual estudiando vibráfono*

Su marca de vibráfono preferida es “Musser”, aunque “Yamaha” también está entre sus opciones más válidas. Concretamente le gusta el vibráfono Musser modelo M-55, que es precisamente el que suele utilizar. Las baquetas suele utilizar son las modelo “Dave Samuels” de la marca Malletch y las modelo “Jeffery Davis” de la marca Resta. Aunque le gustaría utilizar siempre las mismas baquetas, reconoce que siempre acaba

variando dependiendo de la situación musical, ya que de momento no ha encontrado la “baqueta ideal”. No obstante, le gustan las baquetas medias “tirando a duras”.

Al preguntarle qué opina sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat, responde: *“tengo un xylosynth y ya lo he experimentado en estudio particular y en algún concierto. Son instrumentos principalmente prácticos y versátiles, para el transporte, amplificación y la experimentación sonora, pero que no poseen de la sensación física real de un instrumento de láminas acústico por causa del tacto de las láminas y de la distancia de la fuente de amplificación sonora. Requieren de un muy buen sonido y una muy buena amplificación y monitoraje para conseguir una sensación lo más parecida posible a la real”*.



Figura 1037.- Marcel Pascual tocando salsa con el vibráfono en un concierto celebrado el 14 -1- 2014

Los principales estilos de jazz que Marcel Pascual suele tocar con el vibráfono son latin, salsa, bebop y hard bop. Sus músicos de jazz internacionales preferidos son Kurt Rosenwinkel, Brad Meldauh, Wayne Shorter, Miles Daves, John Coltrane, Chris Cheek, Steve Coleman, Mark Turner, Peter Berstein, Dave Holland y Chet Baker. Los músicos de jazz españoles que más suele escuchar o le interesan más son Jorge Rossy, Virxilio Da Silva, Marco Mezquida y Arturo Serra (que es su vibrafonista español preferido).

Centrándonos en los vibrafonistas más importantes para él, cita cinco nombres Dave Samuels, Milt Jackson, Gary Burton, Jeffery Davis y Stefon Harris. No obstante, también le interesan vibrafonistas como Lionel Hampton, Cal Tjader, Mike Manieri, Bobby Hutcherson y Joe Locke. Además, considera que le han influido Roy Ayers y David Friedman. En una escala de 1 a 5, desde poco a mucho, su interés por diferentes

estilos jazzísticos o relacionados con el jazz es el que queda reflejado en la siguiente tabla:

	1	2	3	4	5
RAG-TIME	x				
BLUES			x		
ESTILO NEW ORLEANS		x			
DIXIELAND		x			
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO		x			
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS			x		
BE BOP				x	
COOL				x	
HARD BOP				x	
BUGALÚ DE NEW YORK			x		
JAZZ MODAL					x
FREE JAZZ				x	
JAZZ FUSSION					x
SMOOTH JAZZ		x			
ACID JAZZ				x	
JAZZ LATINO					x
BOSSA NOVA				x	
FUNKY					x
JAZZ ÉTNICO			x		

Al comentar sus proyectos relacionados con el vibráfono jazzístico, recuerda: “soy vibrafonista del grupo de Salsa y Latin Jazz “Bloque 53” desde 2012, con el que he participado en varios festivales de Salsa, Latin y músicas del mundo, de los que destaca el Pirineos Sur en 2010 y el Festival Toros y Salsa en 2010 y en 2011. He tocado en el Festival de jazz de Ponferrada con el cuarteto Ibertet en verano del 2011. También he participado con agrupaciones de la Esmae en el festival de Jazz de Guimaraes 2011 (Portugal) y en el de São Luiz en Lisboa en el 2012, ganando el premio de mejor combo de escuelas superiores en su concurso de agrupaciones. Además, tocando latinjazz con el vibráfono he grabado dos Cd’s con el grupo Bloque 53⁴⁴⁹: “Te Hace Mover los Pies”⁴⁵⁰ en 2011 y “Tumba Puchunga”⁴⁵¹ en 2012.

⁴⁴⁹ En la página web www.bloque53.com se dicen cosas como “Bloque 53 forma parte de la nueva generación de orquestas de salsa que han desarrollado un sonido original y único en el mundo. Rompiendo barreras musicales, el Bloque 53 está considerado como una de las orquestas más fuertes de Europa por salseros, Dj’s, bailadores y fanáticos de la música latina”. (http://www.bloque53.com/Biografia_.html, 3-4-2015)

Actualmente tengo como proyectos estables donde toco jazz con el vibráfono el grupo “Bloque 53” y el Cuarteto de jazz “Ibertet”, con el guitarrista Giovanni Yáñez. A parte de seguir y ampliar repertorio con Ibertet, también estoy formando un grupo de latin y fusión en Barcelona”.



Figura 1038.-

Portada del disco “Te hace mover los pies” (2011), grabado por el grupo Bloque 53 en el que toca el vibráfono Marcel Pascual



Figura 1039.-

Portada del disco “Tumba Puchunga” (2012), grabado por el grupo Bloque 53 en el que toca el vibráfono Marcel Pascual



Figura 1040.- Marcel Pascual tocando el vibráfono en un concierto

⁴⁵⁰ En la grabación de este disco participaron los siguientes músicos: Freddy Ramos (voz), Diana Feria, Ernesto Paz y Freddy Ramos (Coros), Simón Delgado (bajo), Andreu Cañadell (piano), Marcel Pascual (vibráfono), Joaquín Arteaga (timbal, conga y bongo).

⁴⁵¹ En la grabación de este disco participaron los siguientes músicos: Joaquín Arteaga (timbal, bongo, güiro y quinto), Rhumer Mora (congas), Simon Delgado (bajo), Andreu Cañadell (piano), Marcel Pascual (vibráfono), Freddy Ramos (voz y coros), Yadira Ferrer (voz y coros), Damián Alonso “El Bombón” (voz y coros), Trombones De Tromboranga (Vladimir Peña y Tom Jhonson), Alberto Pérez: (trompeta en “Besame Otra Vez”).



Figura 1041.- Grupo de latin-jazz “Bloque 53”, en el que Marcel Pascual toca el vibráfono

Junto al guitarrista Giovanni Yáñez, Marcel Pascual grabó el disco “Zero Point Energy”⁴⁵² para Free Code en 2014. En la página web www.jazzeseruido.blogspot.com se comenta la presencia de Marcel Pascual Royo en este disco de la siguiente manera: “Por último, nos gustaría destacar dos factores más del disco. El primero, la singular aportación del barcelonés Marcel Pascual en el vibráfono. Tiene el toque justo, clásico, el que uno espera escuchar. Cada vez que interviene en alguno de los temas, el nivel sube”⁴⁵³.

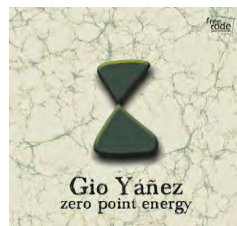


Figura 1042.-

Portada del disco “Zero Point Energy” (2014) de Gio Yáñez, en el que Marcel Pascual toca el vibráfono



Figura 1043.- Giovanni Yáñez (guitarra)



Figura 1044.-

Septeto de Gio Yáñez encargados de grabar el disco “Zero Point Energy” (2014), en el que Marcel Pascual toca el vibráfono

⁴⁵² Véase anexo VII.7

⁴⁵³ <http://jazzeseruido.blogspot.com.es/2014/07/gio-yanez-zero-point-energy.html>, 3-4-2015

Marcel Pascual considera que el jazz es un estilo de música consolidado en España porque es un estilo que está *“buen encaminado en todo caso, debido al buen trabajo de varios músicos de alto nivel y de diversos centros académicos y culturales, aunque hay ciertos vacíos sociales y culturales que hacen que el jazz en España pierda referentes y se desequilibre la cantidad con la calidad”*.

Al preguntarle qué información podría aportar sobre el origen y la incorporación del vibráfono al panorama jazzístico nacional, responde: *“no mucha más de la que ya se sabe, seguramente. Historicos son los nombres de Geni Barry y Oriol Bordas al menos en la Catalunya de los años ochenta. Marc Miralta amplía esporádicamente su actividad baterística con el vibráfono y Arturo Serra está ampliando la literatura jazzística con vibráfono en España, disco tras disco y concierto tras concierto. En relación a los orígenes y la incorporación no puedo aportar nada más que decir que unas de las primeras colaboraciones internacionales que hizo Tete Montoliú fue con Lionel Hampton”*.

Al hacer reflexionar a Marcel Pascual sobre cuál considera que fue el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país comenta que *“por el tipo de tradición cultural vibrafonística que actualmente aún vivimos diría que fue en las orquestas sinfónicas aunque también podría ser en algún grupo de jazz clandestino o poco conocido. Realmente desconozco si fue realmente, en España, una diversión importada de la orquesta al jazz, o ya se usaba en los primeros casos jazzísticos simultáneos a los primeros usos sinfónicos, aunque desconozco cualquier nombre pionero del vibráfono en España, más allá de los ya nombrados”*.

Marcel Pascual al nombrar a vibrafonistas españoles que toquen actualmente o que hayan tocado jazz en algún momento de su vida recuerda a los siguientes: Arturo Serra, Marc Miralta, Geni Barry, Oriol Bordas, Ton Risco, Andreu Vilar Juanola, Ángel Pereira, Israel Arranz y Joan Vilalta.

En lo concerniente a las diferentes metodologías de las que tiene constancia que se emplean en España para estudiar el lenguaje jazzístico aplicado al vibráfono comenta que *“normalmente los vibrafonistas suelen llegar de la percusión clásica con lo que el estudio del lenguaje y la improvisación centra la mayor parte del estudio. También hay*

menos casos de orígenes del piano y la batería con los cuales se debe tratar más aspectos técnicos instrumentales”.

Marcel Pascual, al hablar del vibráfono jazzístico en España, se lamenta de *“que es una gran falta el no tener ningún curso superior o realmente oficial de vibráfono jazz. Lo que es causado y/o causante de una falta de sensibilidad institucional, cultural, de referencias y de alguna figura internacionalmente conocida y reconocida, como sí las hay en otros instrumentos”.* En cuanto a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Marcel Pascual afirma lo siguiente:

TEXTO 1.- *“Considerando que la información que aquí se presenta sea totalmente cierta, ya que desconocía estos datos, veo muy lógico lo que se comenta. Siendo el jazz un estilo minoritario en España durante muchos años, más lo fue aun el vibráfono, un instrumento minoritario dentro del jazz. Aunque intento imaginar algún hipotético tipo de divertimento post-sinfónico de músicos interesados en el jazz y veo factible el uso de un “poco desarrollado” vibráfono”.*

TEXTO 2.- *“En parte estoy de acuerdo, pero no del todo. El vibráfono como instrumento de solo, tiene, por edad, muy poca literatura aún, aunque cada vez va aumentando. Está claro que el estudio como instrumento contemporáneo completo y autónomo tiene no más que cuarenta años. Pero, a diferencia del mundo clásico-contemporáneo, el vibráfono tiene un papel instrumentalmente central, completo y protagonista, aunque casi siempre minoritario en cantidad de uso, en el jazz, desde sus inicios en los años 20. Por lo tanto, la introducción tardía en los conservatorios no tendría que ser la justificación de su poca presencia global, ya que en el jazz fue anteriormente mucho más importante que en la música contemporánea. Es decir, el instrumento en sí, ya estaba desarrollado solo que en otro estilo y desde un punto de vista tradicional. Y no creo que actualmente tengamos una carencia de vibrafonistas de nivel clásicos contemporáneos. Pero sí de vibrafonistas de jazz”.*

TEXTO 3.- *“Estoy bastante de acuerdo con esta afirmación. Y añadiría que creo que estamos empezando una nueva y buena etapa con la aparición de muchos jóvenes interesados de forma seria en el vibráfono, en los que me incluyo, y de proyectos como el de este tipo. A pesar del poco respaldo académico que hay aún en España sobre el vibráfono jazzístico”.*

HIPÓTESIS 1.- *“Sí, estoy bastante de acuerdo. Aunque no nos tendría que valer solo esta afirmación, ya que han pasado muchos años desde entonces, en los que el jazz ha evolucionado mucho en España en muchos campos, pero continúa existiendo cierto “aislamiento cultural” actual sobre el vibráfono. Las razones de ésto no sé exactamente donde buscarlas pero me atrevería a decir que son de carácter socio-económico. ¿Por qué si no hay vibrafonistas españoles, no traen vibrafonistas extranjeros para dar clases en nuestras escuelas medias altas como hacen con otros instrumentos?”.*

HIPÓTESIS 2.- *“Cierto, pero cabe la posibilidad de irse a el extranjero, Europa, EEUU..., a estudiar de una forma completa el vibráfono jazz, no como una mera diversión complementaria que se queda a medio camino del jazz y la percusión clásica, como han hecho tantísimos otros instrumentistas de jazz de nuestro país”.*

Israel Arranz Carreño



Figura 1045.- Israel Arranz Carreño

Israel Arranz Carreño nace en Lugo el 22 de noviembre de 1985. Desde muy pequeño mostró un gran interés por la música, especialmente por influencia de su padre, Jesús Arranz, que será quien le aportará sus primeras nociones musicales. Ha asistido a numerosos cursos y clases magistrales relacionadas con la percusión, entre los que destacan los realizados con los profesores Chin Cheng Lin, Philippe Spiesser, Jean Geoffroy, Eloy Lurueña y Manel Ramada, entre otros.



Figura 1046.- Israel Arranz en una foto artística

A partir de 1999 comienza a interesarse por el jazz, tal y como nos lo describe en la siguiente manifestación: “En 1999 empecé a estudiar percusión en la Escuela de Música Municipal de Burela y nuestro profesor de percusión, Ignacio Sanz Santás, trajo varios discos de música de Steve Reich, John Cage, N. J. Zivcovic, L. H. Stevens, Dave Weckl, y Lionel Hampton. Con el de Lionel Hampton me hipnoticé y quise tocar jazz y vibráfono desde entonces”⁴⁵⁴.

Aunque manifiesta que en primera instancia fue autodidacta en la adquisición de conocimientos jazzísticos con los métodos play-a-long de J. Aebersold, posteriormente, en 2005 comienza a estudiar jazz en “ESTUDIO” (Escola de Música de Compostela) y con el percusionista José Belmonte. Más tarde, se trasladará a Málaga para recibir clases de vibráfono, armonía e improvisación de Arturo Serra, quién se convierte en su mentor.

Fue pianista, arreglista y vocalista en la Orquesta Variedades durante 5 años y colabora con muchas y muy variadas agrupaciones. Paralelamente, acude a clases y workshops con los vibrafonistas Dave Samuels, Tony Miceli y David Friedman en “VanderPlas Baileo” (Holanda), en “Peter Dee Academy” (Irlanda) y en “Hochschule für Musik und Tanz Köln Standort Wuppertal” (Alemania). Además, completa su formación jazzística a través de la web www.vibesworkshop.com.

Más tarde, obtiene la diplomatura de “Mestre”, en la especialidad de Educación Musical, en la “Universidade de Santiago de Compostela”. Por otra parte, en 2007 obtiene la primera plaza en el Conservatorio Superior de Música de Coruña, dónde se licencia en Percusión. Además viaja a Holanda a workshops impartidos por Tony Miceli, David Friedman y Philippe Macé. Cabe destacar que en 2009 recibe clases de uno de sus ídolos, el vibrafonista de latin-jazz Dave Samuels. El vibrafonista norteamericano Tony Miceli ha llegado a decir de Israel Arranz lo siguiente: "Israel Arranz's is a

⁴⁵⁴ Entrevista realizada a Israel Arranz el 5-5-2015

wonderful player whom I enjoy listening to and playing with! His dedication to the instrument is contagious!!!"⁴⁵⁵



Figura 1047.- Tony Miceli, vibrafonista norteamericano

Israel Arranz traza la siguiente línea cronológica de sus profesores de jazz: 1º.- estudia técnica de vibráfono jazzístico con José Belmonte (Orquesta Sinfónica de Galicia), 2º.- estudia con Suso Atanes armonía de jazz y con José Nine realiza clases de combo en Estudio Escola (Santiago de Compostela), 3º.- estudia con Arturo Serra armonía, improvisación en el vibráfono, etc. en Málaga, 4º.- estudia con Dave Samuels, 5º.- estudia con Tony Miceli, 6º.- estudia con David Friedman y 7º.- estudia con los profesores Matthias Goebel, Gunter Hampel, Tim Collins, Stefan Bauer, Tom van der Geld y Mario de Ciuttis.

Israel Arranz posee una amplísima formación genérica y musical⁴⁵⁶, así como formación complementaria⁴⁵⁷. Además tiene una amplísima experiencia docente⁴⁵⁸ y de práctica instrumental⁴⁵⁹.

Entre sus proyectos pasados relacionados con el vibráfono jazzístico destacan los siguientes: I Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela con Marosa Jazz Project (2008), II Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela con Marosa Jazz Project (2009), III Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela con Marosa Jazz Project (2010), VII Festival de Jazz de Vigo con Marosa Jazz Project (2011), IV Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela con Marosa Jazz Project (2011), I Festival de Jazz de Castropol (2011), V Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela

⁴⁵⁵ "Israel Arranz es un maravilloso músico al que me gusta escuchar y con el que me gusta tocar. Su dedicación al instrumento es contagiosa!!!".

⁴⁵⁶ Véase anexo VII.7

⁴⁵⁷ Véase anexo VII.7

⁴⁵⁸ Véase anexo VII.7

⁴⁵⁹ Véase anexo VII.7

con Marosa Jazz Project (2012), VI Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela con Marosa Jazz Project y Dimitris Angelakis & Israel Arranz duet (2013), I Workshop de Improvisación e Vibráfono por Dimitris Angelakis e Israel Arranz (2013), Festival de Jazz de Cangas “Canjazz” con Marcos Pin Factor E-Reset (2013), Festival de Jazz de Ponteareas (2013), JazzAtlántica con Cennet Jönsson y la Orquesta Sinfónica de Galicia Jazz Band (2013), II Workshop de Improvisación e Vibráfono por Tony Miceli, Ton Risco e Israel Arranz, VII Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela con Dani Juárez Quintet (2014), III Workshop de Improvisación e Vibráfono por Dimitris Angelakis e Israel Arranz (2014), Colaboración como ponente y profesor en el European Vibraphone Festival-Workshop (2015) en Duesseldorf (Alemania)* 1º gallego y español que participa como profesor en el festival-workshop europeo de vibráfono y Merzapercusión VIII (2015). Además, es un vibrafonista invitado por la Big Band del Conservatorio Superior de Música de Coruña, con la que toca en el Festival de Jazz de Coruña “Iberojazz” de 2011

Actualmente, Israel Arranz Carreño es profesor de percusión, jazz e improvisación y director de la Burela Blues Band en la ESMU Municipal de Burela (Lugo), profesor de percusión en ESMU Municipal “La Fábrica” de Oleiros (A Coruña) y profesor de percusión en la ESMU Municipal de Guitiriz (Lugo). Como vibrafonista, en la actualidad forma parte de varios proyectos musicales, entre ellos “Marosa Jazz Project”⁴⁶⁰, “Paraphernalia Cuarteto”⁴⁶¹, “AMAJAZZ” Big Band⁴⁶², “Israel Arranz Trio”⁴⁶³, “Arranz Trio”⁴⁶⁴, “Burela Blues Band”⁴⁶⁵, etc. Con algunos de estos grupos ha grabado diversos discos, entre ellos “MJP” (2012) con el grupo “Marosa Jazz Project” y “Zugzwang” (2013) con el grupo “Paraphernalia Cuarteto”. Además, ha grabado dos discos en 2015: una colaboración con el grupo “Amoeba Split” y “Lémbrame”⁴⁶⁶ con Marosa Jazz Project.

⁴⁶⁰ Véase anexo VII.7

⁴⁶¹ El Grupo “Paraphernalia” en el que Israel Arranz toca el vibráfono, incluye también a los músicos Fernando Varela (guitarra), Pablo Pérez (contrabajo) y Fernando Lamas (batería).

⁴⁶² “AMAJAZZ” Big Band está dirigida por Israel Arranz.

⁴⁶³ “Israel Arranz Trio” es una formación integrada por Israel Arranz (vibráfono), Pablo Pérez (contrabajo) y Fernando Lamas (batería).

⁴⁶⁴ Israel Arranz es vibrafonista y arreglista de “Arranz Trio”, formación que crea junto con dos de sus hermanos, Mario Arranz y Jesús Arranz, y que se centra en la interpretación de repertorio barroco desde una óptica jazzística (www.arranztrio.blogspot.com). (Véase anexo VII.7)

⁴⁶⁵ Véase anexo VII.7

⁴⁶⁶ En este disco colabora el vibrafonista griego Dimitris Angelakis en dos temas, uno de ellos una composición de Israel Arranz.



*Figura 1048.-
Marosa Jazz Project,
formación en la que Israel Arranz toca el vibráfono*



*Figura 1049.-
Grupo "Paraphernalia"
en el que Israel Arranz toca el vibráfono*



*Figura 1050.- AMAJAZZ Big Band dirigida por
el vibrafonista Israel Arranz Carreño*



*Figura 1051.- Israel Arranz Trío, formación en la
que Israel Arranz toca el vibráfono*



*Figura 1052.-
Arranz Trío, grupo en el que Israel Arranz toca el
vibráfono, tocando en una iglesia*



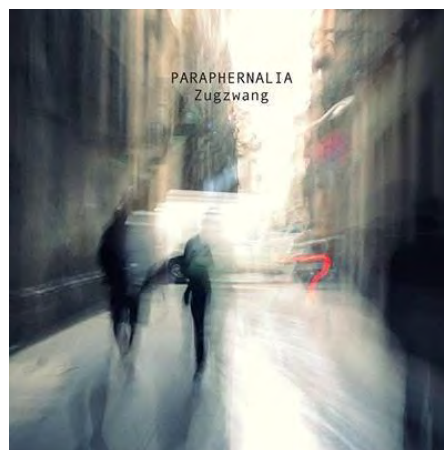
*Figura 1053.-
Concierto de la Burela Blues Band*



*Figura 1054.-
Israel Arranz y Roberto Bouça,
fundadores de Burela Blues Band, en verano de 2006*



*Figura 1055.-
Carátula del disco “MJP” (2012) del grupo
“Marosa Jazz Project”,
en el que toca el vibráfono Israel Arranz*



*Figura 1056.-
Carátula del disco “Zugzwang” (2013) del grupo
“Paraphernalia Cuarteto”,
en el que toca el vibráfono Israel Arranz*

Israel Arranz Carreño siempre se ha interesado por la docencia, lo que le ha llevado a colaborar activamente en el desarrollo de proyectos y actividades que tienen como principal objetivo la transmisión musical, su educación y sus valores a través de numerosas asociaciones y proyectos, entre los que podemos destacar los siguientes: Asociación Cultural “Cumbe”, Asociación Mariña Jazz (AMAJAZZ⁴⁶⁷) y la Asociación Pedagógico-Musical “Marosa Jazz”⁴⁶⁸. Además, compagina esta actividad asociativa con la docencia en las Escuelas de Música Municipales de Oleiros y Burela. Un ejemplo de los anteriores son las Jam Sessions que suele organizar en el Atrezzo Café⁴⁶⁹.



Figura 1057.- Jam Session organizada por el vibrafonista de jazz Israel Arranz en el Atrezzo Café

Ha organizado, entre otros, el Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela, así como diversos Workshops de Improvisación y Vibráfono en esa misma población.

⁴⁶⁷ Israel Arranz Carreño dirige la Amajazz Big Band, dentro de la Asociación Mariña Jazz.

⁴⁶⁸ Israel Arranz Carreño es Presidente y co-fundador de la Asociación Pedagógico-Musical “Marosa Jazz”.

⁴⁶⁹ Atrezzo Café se encuentra en Rúa Pardo Bazán, 7, de Burela (Lugo).

El Workshop de 2014 destaca por la presencia del vibrafonista griego Dimitris Angelakis⁴⁷⁰. En 2015 participa en la V Garufa's Latin-Jam Session tributo a Caribbean Jazz Project, evento en el que también participó el vibrafonista gallego Ton Risco.



Figura 1058.-

Cartel del VII Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela (2014), organizado por Israel Arranz

Figura 1059.-

Cartel del III Workshop de Improvisación y Vibrafono organizado por Israel Arranz en Burela en 2014

Figura 1060.-

Cartel de la V Garufa's Latin-Jam Session tributo a Caribbean Jazz Project, con la participación de los vibrafonistas Israel Arranz y Ton Risco

Israel Arranz afirma que, dentro de la percusión, su especialidad, sin ningún tipo de duda, es el vibráfono jazzístico. La primera vez que vió un vibráfono fue viendo tocar a Gary Burton y a Dave Samuels. Centrándonos en su técnica, siempre toca el vibráfono con cuatro baquetas y la técnica de Gary Burton. Además solo es partidario de tocar el vibráfono con motor cuando está argumentado musical y estéticamente. En este sentido, Israel Arranz opina que cuando se toca acústico el motor le quita potencia al golpe, especialmente en lati-jazz, aunque también le da sabor. Por eso, sobre todo, usa el motor para tocar cuando quiere “una onda a lo Lionel Hampton o Milt Jackson”. Por otra parte, le gusta mucho utilizar el pedal, pero sin entorpecer la música.

⁴⁷⁰ Dimitris Angelakis nació en Salónica (Grecia) y comenzó sus estudios de música clásica con seis años. Tiene cuatro títulos; Armonía, Contrapunto, Fuga y un grado en percusión clásica. Además de sus estudios clásicos ha recibido clases de importantes vibrafonistas de jazz, como por ejemplo Tony Miceli y David Friedman. (Véase anexo VII.7)

Su marca de vibráfono preferida “Yamaha” y tiene especial predilección por los modelos concretos de vibráfono “Yamaha YV-2700 Gold”, “Yamaha 3700” y “Musser M55 Gold”. Lo que siempre prefiere es que un vibráfono sea “gold”. Utiliza su propio modelo de baquetas, de la marca “Morgan Mallets” de la que es endosser. Además, le gusta utilizar siempre las mismas baquetas, medias-duras y duras.



Figura 1061.- Vibráfono “Yamaha” modelo “YV-2700 Gold”

Al preguntarle su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat, afirma lo siguiente: *“Yo mismo tengo un MalletKAT Grand Pro 6.1 y es genial para experimentar y como sustituto práctico de la marimba y vibráfono a la hora de transportar para ensayos. Para, vía MIDI, experimentar nuevas sonoridades y atmósferas es una herramienta fantástica. Ahora bien, como sustituto de marimba y vibráfono para bolos no es lo mismo”*.

El estilo de jazz que suele tocar con el vibráfono es el 80% de las veces “latin-jazz”. Por ello, los músicos de jazz internacionales que suele escuchar y que le interesan más son *“todos aquellos de muy buen nivel de latin-jazz y bop y hard bop”*. Sus vibrafonistas internacionales preferidos son Lionel Hampton, Dave Samuels, Tony Miceli, Gary Burton y David Friedman. Además le resultan interesantes los vibrafonistas Terry Gibbs, Victor Feldman y Joe Locke. Por otra parte afirma que otros vibrafonistas que le han influido son: The Green Brothers (George Hamilton Green y Joe Green), Milt Jackson, Red Norvo, Louie Ramírez, Cal Tjader, Tito Puente, Mike Manieri, Bobby Hutcherson, Tom van der Geld, Gunter Hampel y Arturo Serra. Por lo que se refiere a su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz nos comenta sus diferentes preferencias en el siguiente cuadro:

	POCO	ALGO	BASTANTE	MUCHO
RAG-TIME		X		
BLUES		X		
ESTILO NEW ORLEANS		X		
DIXIELAND		X		
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO		X		
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS			X	
BE BOP				X
COOL			X	
HARD BOP				X
BUGALÚ DE NEW YORK	X			
JAZZ MODAL				X
FREE JAZZ			X	
JAZZ FUSSION				X
SMOOTH JAZZ				X
ACID JAZZ		X		
JAZZ LATINO				X
BOSSA NOVA			X	
FUNKY			X	
JAZZ ÉTNICO			X	

Actualmente, tiene diferentes proyectos y grupos estables donde toca jazz con el vibráfono, entre los que destacan: Marosa Jazz Project, Israel Arranz Trio, ArRiscando y Dúo de vibráfonos con Ton Risco. Además, varios proyectos de futuro relacionados con el jazz y el vibráfono, entre los que destaca un festival gallego de vibráfono con vibrafonistas a nivel internacional para el próximo verano 2016.

Israel Arranz considera que el jazz es un estilo de música que se está consolidando en España, aunque aún no estamos a la altura de países de Centroeuropa, debido a que la herencia cultural es más lenta y la mentalización también se ha ralentizado, entre otros factores. En este sentido, Israel Arranz piensa que el franquismo agravó aún más si cabe esta situación.

Arranz afirma que *“el vibrafonista referente en España de jazz es, sin duda alguna, Arturo Serra. Es el más representativo de la generación de Perico Sambeat y el que más ha ayudado a vibrafonistas del panorama nacional actual a encauzarlos y asesorarlos. Yo mismo soy uno de los que ha tenido la suerte de tener a Arturo en mi formación y como mentor”*.

En lo referente al primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país, piensa que serían las bandas de jazz y, posteriormente, los conservatorios (por ese orden). De este modo, considera que en los tiempos más reciente el ámbito en que el

vibráfono ha pasado a a las bandas de jazz más recientes ha sido *“desde los alumnos y/o estudiantes de conservatorios que se sintieron atraídos desde el clásico por montar algún estándar con los colegas de otros departamentos y/o por placer. Muchos de ellos habrá sido por casualidad y otros por querer buscarlo”*.

Los músicos españoles que considera como los pioneros del vibráfono jazzístico en España son Arturo Serra y Ángel Pereira. Su vibrafonista español preferido, a muchísima distancia de todos los demás, es Arturo Serra, al que asegura escuchar asiduamente y del que posee casi toda su discografía, la cuál, por otra parte, es muy numerosa. Entre los vibrafonistas españoles que tocan actualmente o que han tocado jazz en algún momento de su vida destaca a Arturo Serra, Ángel Pereira, Ton Risco, Marcel Pascual, Lucía Martínez, Andreu Vilar, Dani Catalán...

Entre las diferentes metodologías de las que tiene constancia que se emplean en España para estudiar el lenguaje jazzístico aplicado al vibráfono destaca que son muy variadas y van desde una muy buena metodología traída directamente de Berklee, pasando por “play-a-long”, cursos de vibrafonistas, etc. Ciñéndonos al vibráfono jazzístico en España, Israel Arranz añade que *“hay mucho aún por hacer, pero, está comenzando a haber numerosos jóvenes con muchísimo nivel a nivel nacional e internacional que contagian el interés por el jazz y el vibráfono”*.

Por lo que se refiere a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Israel Arranz afirma lo siguiente:

TEXTO 1.- *“Muy de acuerdo”*.

TEXTO 2.- *“Totalmente de acuerdo. Por no mencionar la precariedad de la técnica y metodología de agarre de cuatro baquetas”*.

TEXTO 3.- *“Cierto. Sin embargo, la mayoría de ellos sí están en la comunidad de vibrafonistas internacional www.vibesworkshop.com creada hace casi una década por el vibrafonista norteamericano Tony Miceli”*.

HIPÓTESIS 1.- *“Desde luego”*.

HIPÓTESIS 2.- *“Así es. Y muchos hayan tenido que ir al extranjero a formarse. Sin embargo, en los últimos años, esto ha empezado a cambiar”*.

Daniel Catalán Dávila*Figura 1062.- Daniel Catalán Dávila*

Daniel Catalán Dávila nació el 12 de enero de 1989 en Onda (Castellón). Comienza sus estudios de percusión a los cinco años en el Conservatorio de la Unión Musical Sta. Cecilia de Onda con Eloy Puertas, percusionista de la Banda Municipal de Castellón. En 2006 obtiene el título de Grado Medio de Percusión y realiza las pruebas de acceso al Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, obteniendo la primera plaza. Desde ese momento, comenzará a estudiar con el profesor Manel Ramada.

*Figura 1063.- Manel Ramada*

Ha asistido a numerosos cursos de perfeccionamiento musical con reconocidos percusionistas y ha recibido clases de los vibrafonistas Arturo Serra (Orquesta Simfónica de Málaga), Laurent Erdös (Francia), Marc Miralta (Conservatori Liceu) y Jeffery Davis (ESMAE, Porto). En 2008 actuó, con gran éxito, como solista con la

Banda Municipal de Castellón y la Banda Sinfónica de Onda. En su faceta de percusionista “tutti” de orquesta, cabe destacar sus colaboraciones con la Orquesta Filharmónica de la Universitat de València, la Jove Orquestra Simfònica de Castelló (JOSC) y la Orquestra Simfònica del Vallés.

Ha realizado la transcripción y armonización de “Gozos al Salvador”, por petición del Ayuntamiento de Onda y La ermita del Salvador de dicha localidad. Además, ha sido fundador y director del Coro de Cámara de Onda. Ha formado parte de diversos grupos de percusión, como por ejemplo del Grupo de Percusión “Tabalades”, de “Percumón” Grup de Percussió⁴⁷¹, de “Per-se-cussió” Ensemble y de “Pis Quartet” Grup de Percussió⁴⁷². Ha ganado el Primer Premio en la categoría de vibráfono en el Concorso Internazionale Città di Fermo (Italia) en 2009 y el Primer Premio en la especialidad de percusión del Festival de percusión Perkulliria 2010.



Figura 1064.- “Pis Quartet Grup de Percussió”

En su faceta pedagógica, ha sido profesor de la escuela de música de Moncofa. Por otra parte, ha sido profesor y organizador durante sus cuatro ediciones del Curso de Percusión Villa d'Alcàsser. También ha sido director y profesor de las dos ediciones del “Curso de Improvisación y Jazz para vibrafonistas”, celebrado en Onda durante los años 2013 y 2014.

⁴⁷¹ Daniel Catalán también será fundador de este grupo.

⁴⁷² Este grupo está integrado por cuatro compañeros del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia que tienen una dilatada experiencia en la música de cámara. Ellos son Daniel Catalán Dávila, José Luís Carreras Fita, Sayd Carmel Iborra Álvarez y Alejandro Llorens Roig. (Véase anexo VII.7)



Figura 1065.-

Cartel del “II Curso de Improvisación y Jazz para vibrafonistas” de Onda (2014) en el que aparece Dani Catalán como profesor de vibráfono

Crea y dirige las dos ediciones del festival de vibrafonistas “VibraOnda” (2013-14), ambos realizados en la localidad de Onda (Castellón).

El Festival “VibraOnda” es un festival dedicado al vibráfono que se celebró en sus dos ediciones (2013 y 2014) en el auditorio de la Unión Musical “Santa Cecilia” de Onda (Castellón), situado en la calle Cervantes números 35-37 de Onda. En dicho festival destacó el vibráfono como instrumento integrante de los grupos que participaban.

La primera edición fue el viernes 19 de julio de 2013 y contó con la presencia de los siguientes grupos:

- “ENJAZZ BAND”. Integrada por Pablo Bautista (Saxofón), Josep Gumbau (Bajo), Manel Chust (Batería) y **David Merseguer (Vibráfono)**.
- “PIAZZO QUARTET”. Integrado por David Romero (Clarinete Bajo y Clarinete), Bernardo Porta (Trombón), José Antonio Oriola (Contrabajo) y **Daniel Torres (Vibráfono)**.
- “DANI CATALÁN JAZZ QUARTET”, Mauricio Bedoya (Contrabajo), Francisco Clemente (Batería), Toni Lonjedo (Percusión) y **Dani Catalán (Vibráfono)**.

La segunda edición fue el día 28 de julio de 2014 y contó con la presencia de los siguientes grupos: “JazzApp” (**Rafa Navarro, vibráfono**), Chema Peñalver Trío (**Dani Catalán, vibráfono**) y Modal Steps (**Rafael Pérez, Vibráfono**).

Para presentar el Festival “Vibraonda”, Dani Catalán comenta lo siguiente en su página web www.danicatalan.es; *“Durante los últimos años, ha sido evidente la proliferación de festivales culturales, tanto específicos (música, literatura, danza, etc...) como de carácter general. Así pues, estos festivales ayudan a la divulgación cultural, al mismo tiempo que promocionan el lugar donde se desarrolla, tomando como ejemplo el "Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz", o el "Festival de Ortigueira" (música y cultura celta). Con este fin, queremos seguir organizando un festival único en España, ya que tiene como leitmotiv la participación del Vibráfono en todas sus agrupaciones. Dada la versatilidad de este instrumento, el festival goza de suficiente diversidad musical para satisfacer las necesidades culturales del variado público Ondense (Funk, Jazz, Chill out, Fusión, Flamenco, Rock, African music, Jazz Modal, Minimalismo...) (...)*⁴⁷³.



Figura 1066.-

Dani Catalán actuando con “Chema Peñalver Trío” en el Festival Vibraonda (28 de julio de 2014)

⁴⁷³ <http://www.danicatalan.es/vibraonda/>, 6-3-2015



Figura 1067.-
Dani Catalán y Rafa Pérez con el póster
“El vibráfono en el jazz.
El vibráfono jazzístico en España”.
Onda (28 de julio de 2014)

También ha impartido clase de improvisación, vibráfono y jazz en el “Tercer Curs de Percussió de l'Olleria”, celebrado entre los días 19 y 24 de julio de 2015. Actualmente realiza los estudios de “Vibráfono Jazz” en el Hochschule für Kunst en Bremen con Florian Poser.



Figura 1068.-
Cartel del “Tercer Curs de Percussió de l'Olleria”
(2015) donde Daniel Catalán ha impartido clase
de improvisación, vibráfono y jazz



Figura 1069.- Florian Poser

Dani Catalán le gusta destacar que sus profesores de vibráfono-jazz han sido Arturo Serra, Marc Miralta, Laurent Ęrdos y Jeffery Davis. De hecho, al hablar de cuándo surgió su interés por el jazz, comenta: “desde pequeño, aunque hay un momento donde me decidí a ser vibrafonista; después una masterclass de Arturo Serra en el Conservatorio Superior de Valencia. Siempre me ha gustado el jazz y, desde pequeño,

*me gustaba improvisar en las láminas y escuchar a gente como Michel Camilo, Paquito d’Rivera o Bela Fleck, supongo que por la libertad que me permitía este tipo de música, ya que cuando eres pequeño, los estudios y lecciones de percusión se pueden tornar muy monótonas (hasta que te das cuenta de lo importantes que son, claro). En la actualidad, puedo afirmar que, dentro de la percusión, mi especialidad es el vibráfono jazzístico, aunque no me gusta perder mi vínculo con la percusión clásica”.*⁴⁷⁴

Al preguntarle cuál ha sido su metodología de aprendizaje de jazz, afirma que *“en principio, ha sido muy autodidacta, sobre todo la teoría. Aunque tomar algunas clases con vibrafonistas me ha ayudado muchísimo a saber que camino coger para poner en práctica los conocimientos que ya tenía, aunque sobretodo me ha ayudado a mejorar mi técnica en el lenguaje jazzístico y a saber apreciar todos los matices del instrumento”.*

Dani Catalán se muestra a favor de tocar siempre con cuatro baquetas. De hecho dice: *“siempre toco con cuatro baquetas, aunque he de admitir que para tocar swing de los años 20-30, me ayuda mucho a frasear como los grandes de este estilo si toco con dos baquetas exclusivamente. Aunque estoy investigando la manera de sonar como Lionel Hampton o Milt Jackson, pero con las posibilidades técnicas y armónicas de la técnica a cuatro baquetas. Siempre utilizo la técnica de Gary Burton”.*

Por lo que se refiere a la utilización que hace del motor y del pedal, comenta lo que sigue a continuación: *“Pues la verdad es que no soy partidario del motor, pero sólo por razones estilísticas. Pero por supuesto, todo depende del momento y el estilo en el que estés, así como la sala y el mismo instrumento. Generalmente, suelo utilizar el motor en momentos en los que le quiero dar un toque más “tradicional”, buscando esos vibratos exagerados de las trompetas y clarinetes de las primeras grabaciones. Aunque, personalmente, prefiero no utilizarlo y buscar otros modos de conseguir ese efecto. Para mí, el pedal es en mayor parte el responsable del control del sonido en el vibráfono. Tanto para ligar frases como para ayudar en la acentuación. Si tienes un*

⁴⁷⁴ Entrevista realizada a Dani Catalán el 15-2-2015

buen control del pedal, con muchos grados entre el abierto y el cerrado, puedes conseguir “decir” lo que quieras sin que unas notas molesten a las otras”.

Su marca de vibráfono preferida es “Musser”, aunque está descubriendo los vibráfonos “Vancore” y le gustan bastante. No obstante no tiene una especial predilección por ningún modelo concreto de vibráfono. Sin embargo, sí que tiene una marca de baquetas que le gusta utilizar, Morgan Mallets. Además insiste en que siempre le gusta utilizar las mismas baquetas si éstas son lo suficientemente versátiles. Prefiere las baquetas de dureza media, ya que *“la fuerza del ataque depende de ti”*.

Su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat es que *“abren muchas posibilidades sonoras y es bueno investigar con ellos, aunque si quieres que suene a vibráfono de verdad, me refiero a un vibráfono convencional, no es la mejor opción”*.



Figura 1070.- Dani Catalán tocando el vibráfono en un concierto

Ante la cuestión de qué estilo de jazz es el que suele tocar con el vibráfono, Dani Catalán responde que *“absolutamente todo, pero como considero que estoy en el principio de mi carrera, ahora estoy tocando mucho swing de los años 20. Me gusta conocer los principios para entender el presente. Por eso, me gusta escuchar y me interesan muchísimos músicos de jazz internacionales. Además ahora, con internet, es muy fácil empezar escuchando a Sonny Rollins y acabar escuchando cualquier músico, por anónimo que sea, sin importar la procedencia. No obstante, si tengo que hablar de mis vibrafonistas internacionales preferidos me quedo con Gary Burton, Mike Manieri, Stefon Harris y Milt Jackson”*.

A pesar de lo anterior, Dani Catalán confiesa que también le interesan vibrafonistas como The Green Brothers (George Hamilton Green y Joe green), Red Norvo, Lionel Hampton, Louie Ramírez, Bobby Hutcherson, Bobby Paunetto y David Friedman. Además, piensa que le han influido Terry Gibbs, Tito Puente, Cal Tjader, Joe Locke, Florian Poser y Jeffery Davis. En cuanto a su interés por diferentes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz queda recogido en la siguiente tabla:

	POCO	ALGO	BASTANTE	MUCHO
RAG-TIME			X	
BLUES			X	
ESTILO NEW ORLEANS				X
DIXIELAND				X
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO				X
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS				X
BE BOP			X	
COOL				X
HARD BOP			X	
BUGALÚ DE NEW YORK		X		
JAZZ MODAL				X
FREE JAZZ			X	
JAZZ FUSSION				X
SMOOTH JAZZ		X		
ACID JAZZ			X	
JAZZ LATINO				X
BOSSA NOVA			X	
FUNKY				X
JAZZ ÉTNICO				X

Entre sus proyectos de jazz estables destaca “Chema Peñalver Trio”



Figura 1071.- “Chema Peñalver Trio”, con Dani Catalán al vibráfono



Figura 1072.- Cartel en el que podemos ver anunciada la actuación de “Dani Catalán and Friends”

Dani Catalán considera que “*el jazz es un estilo de música más que consolidado en España, aunque siga siendo minoritario*”. Los dos músicos que cree que podrían recibir el título de pioneros del vibráfono jazzístico en España son Arturo Serra y Geni Barry. Entre los vibrafonistas de nacionalidad extranjera, residentes en España, que tocan jazz destaca al francés Laurent Ęrdos. Sus dos vibrafonistas españoles preferidos son Marc Miralta y Arturo Serra. En cuanto a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Dani Catalán afirma estar “*muy de acuerdo con todos los textos e hipótesis*”.

Pablo Carmona Bono



Figura 1073.- Pablo Carmona Bono

Pablo Carmona Bono nació en Sevilla el 17 de diciembre de 1989. Es un vibrafonista que podríamos englobar dentro de la fusión de flamenco y jazz. Es una persona con una amplia formación tanto musical como en otros ámbitos⁴⁷⁵. Obtiene el título de Grado Profesional de Clarinete en el conservatorio “Cristóbal de Morales” de Sevilla y el Título de Profesor Superior de Percusión en el Conservatorio “Manuel Castillo” de Sevilla. Posee una amplia formación complementaria⁴⁷⁶ y una amplia experiencia profesional⁴⁷⁷.

En el ámbito clásico ha estudiado con profesores como José Tur, Iñaki Martín (Real Orquesta Sinfónica de Sevilla) o Torsten Schonfeld (Staatskapelle Berlin) y recibe clases de perfeccionamiento con solistas como Essau Borreda (Orquesta Sinfónica Radio Televisión de España), Esteban Morales (Spanish Percussion Group) o Philippe Limoge (CNR de Montpellier). Ha realizado diversos talleres de jazz el realizado en 2009, de setenta y seis horas de duración, organizado por el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, y el Taller de Jazz 2010 (de cuarenta y cuatro horas) de la Universidad de Sevilla junto al Laboratorio de Música Creativa. Por otra parte, actualmente, está terminando el último curso de “Bachelor” en la especialización de jazz con el vibráfono en el Conservatorio Real de Bruselas, bajo la tutela del aclamado vibrafonista Bart Quartier.



Figura 1074.- Bart Quartier

Pablo Carmona combina su faceta jazzística con otras actividades de índole clásico, como por ejemplo formar parte de la Orquesta de la Jornada Mundial de la Juventud⁴⁷⁸ como timbalero, de la Orquesta “Ensamble Nueva Música”⁴⁷⁹ y de la

⁴⁷⁵ Posee titulación de nivel B2 de inglés y nivel básico de francés.

⁴⁷⁶ Véase anexo VII.7

⁴⁷⁷ Véase anexo VII.7

⁴⁷⁸ La Orquesta de la Jornada Mundial de la Juventud es la orquesta que acompaña a su Santidad el Papa en sus actos.

⁴⁷⁹ La Orquesta “Ensamble Nueva Música” está especializada en música minimalista.

Orquesta de Cámara de Siero⁴⁸⁰. Además, ha formado parte de otras orquestas sinfónicas, como por ejemplo de la Orquesta Joven de Andalucía, de la Academia de Estudios Orquestales “Barenboim-said”⁴⁸¹, de la Orquesta Ciudad de Punta Umbría, y ha colaborado con diferentes orquestas como la Orquesta Sinfónica de Córdoba, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, la Joven Orquesta de Jerez “Álvarez Beigbeder” o la Orquesta Sinfónica Joven del Aljarafe, entre otras.

Por otra parte, pertenece al grupo de percusión “Drummers-Dreamers” (dirigido por Iñaki Martín⁴⁸²) y al trío de percusión “Re-percusión” (con el que obtiene el Primer Premio en el IX Concurso de Música de Cámara Ian Murray. Además, ha formado parte del grupo de percusión de la Orquesta Joven de Andalucía.

En otras músicas ha recibido clases de Horacio “El Negro” Hernández (batería latina), Giovanni Hidalgo (percusión latina), Arturo Serra (Orquesta Filarmónica de Málaga, vibráfono en el jazz), Sidiki Conde (Nueva Guinea, percusión africana), Rogeiro da Souza (Brasil, percusión brasileña) y Nacho Megina (batería en jazz).

Al preguntar a Pablo Carmona por su formación, él responde lo siguiente: *“he recibido clases tanto en el ámbito clásico, con profesores como Iñaki Martín, Torsten Schonfeld, Raúl Benavent, Essau Borreda, Philippe Limoge (presidente la Asociación Francesa de Percusionistas), etc. como en el ámbito latino, jazzístico y flamenco con profesores como Rogeiro da Souza, Sidiki Conde, Jorge Pardo, Nacho Megina, Arturo Serra (vibráfono jazz), Manuel Calleja (piano en jazz), Horacio “el negro”(batería latin-jazz), Giovanni Hidalgo (congas), Perico Sambeat (saxo), Diego Urcola (trompeta) y Javier Colina (Contrabajo)”*⁴⁸³.

Por otra parte, nos comenta *“mi interés por el jazz surgió desde pequeño instruido por mi padre que es un amante del jazz y toca el contrabajo en mi grupo “la*

⁴⁸⁰ Con la Orquesta de Cámara de Siero Pablo Carmona ha realizado numerosas giras, entre ellas a Marruecos en 2012.

⁴⁸¹ Pablo Carmona ha formado parte, durante cuatro años, de la Academia de Estudios Orquestales “Barenboim-said”, donde ha recibido clases del profesor Torsten Schonfeld, timbalero de la Staatskapelle de Berlin.

⁴⁸² Iñaki Martín es el percusionista solista de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.

⁴⁸³ Entrevista realizada a Pablo Carmona el 12-1-2015

bejazz”. Desde que era pequeño, mi padre ponía unos cascos en la barriga de mi madre con Mozart por el día y Miles Davis por la noche. Así que creo que era inevitable que la música sea y haya sido siempre mi vida, lo que me gusta y lo que sé hacer. El jazz siempre ha estado presente, ya sea interpretando a John Coltrane o interpretando a Beethoven, es una idea más liberal de la música, crea un vínculo con el compositor que rompe el mecanicismo con el que se instruye hoy en día a un músico “académico”. Además, puedo afirmar que, dentro de la percusión, mi especialidad es el vibráfono jazzístico, junto a la batería en jazz-flamenco”.

Al preguntarle si recuerda la primera vez que vio o tocó un vibráfono, responde: *“sí, al entrar en grado medio, y fue esa misma relación académica-jazzística la que me hizo investigar y especializarme. No obstante, mi metodología de aprendizaje de jazz ha sido en gran parte autodidacta, aunque en cuestión de profesores siempre he ido intentando captar lo mejor de cada uno”.*

Al hablar de su técnica comenta lo siguiente: *“prefiero tocar siempre con cuatro baquetas porque me resulta más fácil. Utilizo la técnica de Gary Burton, incluso para tocar la marimba, que comencé estudiándola con Stevens pero me cambie a Burton hace un par de años. Creo que el motor está llamado a extinguirse porque es demasiado artificial, un vibrato continuo, cuando precisamente este mismo efecto se crea a partir de la idea del bombeo de aire y debe ser paulatino, por eso lo utilizo tan solo en las obras que lo especifica. En cuanto a la utilización del pedal, depende el estilo, si hago una improvisación más vertical (acórdica por así decirlo) sí mantengo medio pedal y si es un be-bop o un movimiento de una obra más rápida utilizo menos, aunque siempre destinado a una mayor claridad melódica”.*



Figura 1075.- Pablo Carmona tocando el vibráfono en un ensayo

Su marca de vibráfono preferida es “Musser” y añade *“el vibráfono que tengo es el Musser desmontable dorado y, sinceramente, he escuchado pocos vibráfonos que suenen tan bien. Por otra parte, pese a que me gusta ir cambiando de baquetas, últimamente utilizo baquetas de la marca “Morgan Mallets” porque, aunque se despeluchan demasiado, me encanta el sonido que le saca al vibráfono. Me gustan las baquetas medias-duras”*. Su opinión sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat es que *“cada instrumento para su uso, pero yo soy partidario de la fusión y la innovación”*.

El estilo de jazz que suele tocar con el vibráfono es el jazz-flamenco, según él mismo porque *“es lo que me mueve y estoy más especializado es en él”*. Sus músicos de jazz internacionales preferidos son Miles Davis, John Coltrane, Wynton Marsalis, etc... aunque también le gustan artistas nacionales como Camarón de la Isla o Chano Domínguez. Sus vibrafonistas internacionales preferidos son Gary Burton, Lionel Hampton y, especialmente, Milt Jackson, aunque también le resultan interesantes Cal Tjader y Dave Samuels. En una escala de 1 a 5, desde poco a mucho, su interés por diferentes estilos jazzísticos, o relacionados con el jazz, es el siguiente:

	1	2	3	4	5
RAG-TIME			X		
BLUES				X	
ESTILO NEW ORLEANS			X		
DIXIELAND			X		
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO			X		
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS			X		
BE BOP				X	
COOL					X
HARD BOP			X		
BUGALÚ DE NEW YORK		X			
JAZZ MODAL		X			
FREE JAZZ					X
JAZZ FUSSION					X
SMOOTH JAZZ					X
ACID JAZZ					X

JAZZ LATINO					X
BOSSA NOVA				X	
FUNKY					X
JAZZ ÉTNICO					X
JAZZ-FLAMENCO					XX

Entre sus proyectos, destaca el sexteto de jazz-flamenco “La Bejazz”⁴⁸⁴, en el que toca el vibráfono y la percusión desde 2006. Además, es el compositor de algunos de sus temas. Con “La Bejazz”, Pablo Carmona ha tenido la suerte de tocar junto a artistas de la talla del guitarrista Enrique de Melchor, Raimundo Amador, José Mercé, Juan Parrilla o Alba Carmona, entre otros. Con este grupo ha participado en diferentes festivales de jazz y ha grabado cuatro discos, entre los que se encuentran “Plaza arriba” (con standards de jazz tocados por palos flamencos), “Sueño Andaluz” (con composiciones propias) y “Fuente de las Lágrimas”.



Figura 1076.-

La Bejazz, formación de jazz flamenco en la que Pablo Carmona toca el vibráfono actuando el 15 de julio de 2009 en la Necrópolis de Carmona

⁴⁸⁴ “La Bejazz” es un grupo que nace en el 2005, en su origen formado por un cuarteto (Javier Carmona, contrabajo y bajo eléctrico; Pablo Carmona, batería y vibráfono; Bernardo Parrilla, saxo, y Javier Carmona Bono, teclados y clarinete. Hoy la formación se ha incrementado en dos componentes más que pertenecen al mundo del más puro flamenco y con gran experiencia profesional; Melchor Jiménez, “Melchor el Chico” y Juan Antonio Suárez.



Figura 1077.-
Cartel anunciador de La Bejazz
en el que Pablo Carmona
aparece como batería



Figura 1078.- La Bejazz, grupo de jazz flamenco



Figura 1079.- La Bejazz, grupo de jazz flamenco, actuando en formación de septeto

Otros proyectos de Pablo Carmona son “Oleando”, grupo de jazz-flamenco afincado en Bruselas y con el que ha participado en numerosos festivales alrededor del Benelux y grabado un trabajo discográfico (en el cual también se presenta como compositor y cantaor), y trío de jazz “Chan-chan”, con el que realiza un memorable concierto el 22 de junio de 2009 en el Instituto Politécnico de Sevilla. Además, Pablo Carmona ha grabado un disco de música contemporánea de un concierto para guitarra y ensamble de percusión.

Pablo Carmona considera que el jazz es un estilo de música que no se ha consolidado en España porque, al menos en el sur del país, no hay mucha oferta. A esta cuestión añade *“pienso que el vibráfono es un instrumento por descubrir, con un sinfín de posibilidades, que en España le queda mucho recorrido dentro del jazz y dentro del panorama musical general”*. Ante la pregunta *¿cuál consideras que fue el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país; los conservatorios, las orquestas sinfónicas, las bandas de jazz, las orquestas de baile... ?*, responde *“la verdad*

es que no lo sé, pero supongo que fue intentando emular a EEUU, como en todo, a través del jazz, y después introduciéndose en el ámbito clásico-contemporáneo”.

Piensa que el músico pionero del vibráfono jazzístico en España es posiblemente Arturo Serra porque *“ha hecho y hace bastante por promover esta cultura. Además, es mi vibrafonista español preferido”*. En cuanto a los textos e hipótesis contemplados en la entrevista que le fue realizada con el motivo de la elaboración de la presente tesis, véase el apartado V.- Conclusiones, Pablo Carmona afirma lo siguiente:

TEXTO 1.- *“Estoy de acuerdo con esta afirmación, aunque puede que por esta misma razón ahora sea un instrumento tan interesante y versátil”.*

TEXTO 2.- *“Y me atrevería a decir que lo sigue siendo, ya que las obras para marimba son muy numerosas y de un gran nivel en comparación con el vibráfono. Poniendo un ejemplo claro en los conciertos; puedes encontrar un concierto para marimba y orquesta con facilidad, pero ahora dime cinco conciertos que merezcan la pena para vibráfono y orquesta. Es imposible!!!”.*

TEXTO 3.- *“Totalmente de acuerdo. Es una idea que se podría formar si todos pusiéramos un poco de nuestra parte, y creo que esta tesis-libro puede ser la semilla necesaria”.*

HIPÓTESIS 1.- *“Supongo que han sido un cúmulo de circunstancias las cuales han convertido al vibráfono en un instrumento, para el público no entendido, esotérico de alguna forma; cuando a mi, por ejemplo, me ven tocando flamenco con el vibráfono es algo inconcebible que un “cantaor” gitano me diga “qué arte”, sin embargo, creo que ese es el camino del conocimiento, el estudio y la innovación”.*

“HIPÓTESIS 2.- *“Eso es cierto. Cuando me informé para las pruebas de jazz en Ámsterdam tuve que tirar de estudios generales, nunca específicos para vibráfono y menos en español”*⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ Entrevista realizada a Pablo Carmona el 12-1-2015

IV.3.8.- Vibrafonistas jazzísticos españoles nacidos en la década de los años 90.



Tabla 38.- Vibrafonistas nacidos en los años 90

David Merseguer Royo

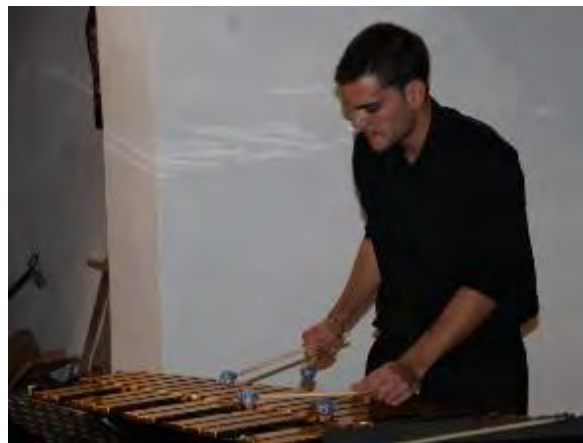


Figura 1080.- David Merseguer Royo

David Merseguer Royo nació el 10 de julio de 1990 en Benavites (Valencia), aunque actualmente vive en el número 8 de Byron Road de Londres (Inglaterra) E10 5DT. Entre los años 1999 y 2002 estudia el Grado Elemental de Música en la “Escuela de Música” de Quartell (Valencia) con los profesores Ismael López, Vicente Cabo y Javier Eguillor. Entre los años 2002 y 2009 estudia el Grado Profesional de Música en el Conservatorio de la Vall d’Uixó (Castellón) con los profesores Vicent Ros, Ángel García, Joan Soriano y Pere Sanz. Entre los años 2009 y 2013 estudia el Grado Superior de Música en el Conservatorio Superior de Castellón con los profesores Josep Vicent Pérez y Lluís Marzal.

Entre los años 2002 y 2010 asiste a los cursos “Percufest” de Camporrobles (donde lo conocí personalmente como un alumno excepcional) y de La Font de la Figuera, donde ha recibido masterclass y clases con numerosos profesores, entre ellos Nick Woud, Mark Braafhart, Peter Sadlo, Marinus Komst, Grati Murcia, Gustavo Gimeno, Oliver Madas, Paco Anglés, integrantes de Amores Grup de Percussió, etc. Entre 2009 y 2012 asiste a diversas masterclass en el Conservatori de Castelló con Mike Shaperclaus, Dave Samuels, Percussion Group of La Haia, Ney Rosauero, Philippe Speisser, Adilia Yip, etc. Desde 2013 hasta la actualidad está estudiando “Master of Music” (Orchestral Artistry) en Guildhall School of Music and Drama de Londres con los profesores Tony Bedewi, David Corkhill, Adrian Spillet, Julian Warbuton, Chris Brannick y recibe masterclass de los principales percusionistas de las orquestas de Inglaterra.

Como músico de orquesta destaca su presencia y colaboraciones con numerosas agrupaciones, como por ejemplo:

- Desde 2010 es miembro de Master Symphony Orchestra.
- Desde 2011 es miembro de la Orquestra Filharmònica de la Universitat de València.
- Entre 2008 y 2011 fue miembro de Joven Orquesta de Murcia, con la que realizará conciertos en España y Estados Unidos.
- En 2011 toca con Nomos Ensemble y Contemporary Chamber Orchestra (percusionista solista).
- En 2012 colabora con Valencia Chamber Orchestra (timbalero solista).
- En 2013 colabora con Young Musicians Symphony Orchestra, Aleph Chamber Orchestra, Master Symphony Orchestra (España), London Soloist Philharmonia y Woking Symphony Orchestra.
- En 2014 colabora con City of Birmingham Symphony Orchestra, Southbank Sinfonia (timbalero solista), Philharmonia Orchestra, Barbican Hall con Guildhall Symphony Orchestra, English Chamber Orchestra y Britten-pears Young Orchestra (festival en Aldeburgh).
- Además, ha tocado con “Ensemble Colegno”, Castellon Lyric Orchestra (2012-2013), Orquestra de Requena, Orquestra Mare Nostrum, Orquestra de Tavernes de la Vallidigna y un largo etcétera.

En su faceta de docente, ha sido profesor de percusión en diferentes escuelas de música en España entre 2008 y 2013. Desde 2013 ha impartido clases particulares en Londres. En 2008 fundará, junto a unos compañeros de Percufest, el grupo de percusión “Marimbàsticks”, con el que grabará diversos discos y realizará conciertos en España y Europa.



Figura 1081.- Grupo de Percusión “Marimbàsticks”, con David Merseguer a la derecha

En 2010 funda “New Art Sound Duo”⁴⁸⁶, un grupo de música contemporánea formado por clarinete bajo (Ausiàs Garrigós Morant) y percusión.



Figura 1082.- New Art Sound Duo



Figura 1083.- David Merseguer Royo en una foto artística

Al recordar sus años de formación, a David Merseguer le gusta recordar a todos sus profesores así: *“hice Grado Medio de Música en el Conservatorio de la Vall d’Uxó con los profesores Vicent Ros, Pere Sanz y Ángel Garcia. Después estudié en el Conservatorio Superior de Castellón con Josep Vicent Pérez, Mike Shaperclaus y Lluís Marzal. Finalmente, hice el Master de Música (en percusión orquestal) en Guildhall School (Londres) con los profesores David Corkhill, Tony Bedewi, Aidy Spillet, Sam Walton y Julian Warbuton”*.

⁴⁸⁶ Véase anexo VII.7

Sus profesores de vibráfono jazzístico han sido Pere Sanz y Víctor Mendoza. Al hablar de cuándo surgió su interés por el jazz, de cuándo vio por primera vez un vibráfono y de cuál ha sido su metodología en el aprendizaje de la música jazz, comenta lo siguiente: *“(mi interés por el jazz) viene desde el grado medio de música cuando mi profesor (Pere Sanz) tenía un grupo en el que tocaba el vibráfono jazz y nos introdujo a los alumnos en ese mundo. Una vez nuestro profesor nos introdujo en el mundo del jazz en el grado medio, empecé a escuchar y a interesarme por el jazz, investigando sobre su historia. No obstante no puedo decir que el vibráfono sea mi especialidad dentro de la percusión. La primera vez que vi un vibráfono fue en el Conservatorio de Grado Medio, con el profesor Vicent Ros. En cuanto a la metodología que he seguido, los primeros dos años seguía una rutina de clases con mi profesor, pero después empecé a estudiar por mi cuenta y asistí a varios clinics y masterclasses”*⁴⁸⁷.

Al hablar de su técnica David Merseguer comenta lo siguiente: *“Siempre he intentado tocar con cuatro baquetas porque lo prefiero a estar limitado a dos exclusivamente. La técnica que utilizo es la de Gary Burton. Además, soy partidario de tocar el vibráfono con motor siempre que la ocasión lo requiera, es decir, en movimientos lentos, para darle más cuerpo al sonido. Sin embargo, no me gusta ponerlo en movimientos rápidos. Además, creo que utilizo bastante el pedal porque me gusta mucho”*.



Figura 1084.- David Merseguer Royo, detalles de su utilización de la técnica “Burton”

Su marca preferida del vibráfono es Yamaha, sin embargo no tiene predilección por ningún modelo concreto. En cuanto a la marca y modelo de baquetas que suele

⁴⁸⁷ Entrevista realizada a David Merseguer el 14-8-2015

utilizar se inclina por la marca Malletech (modelo de Dave Samuels) o la marca Mike Balter (cualquier modelo). No obstante no le gusta utilizar siempre las mismas baquetas y, pore se motive, va cambiando a baquetas duras, medias o blandas según el estilo que esté tocando en cada momento

Su opinion sobre los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la marimba lumina, el simmons silicon mallet, el xylosynth o el mallet kat es que *“son muy útiles para el transporte pero tienes que gastarte mucho dinero en un buen mallet kat para encontrar un sonido parecido al real, y aún así, nunca va a ser igual. Pero es muy útil y manejable”*.

Los estilos de jazz que suele tocar con el vibráfono son latin-jazz y bossa-nova. Quizá por ello los músicos de jazz internacionales que suele escuchar son Michel Camilo y Paquito D’Rivera. Sus vibrafonistas internacionales preferidos son Gary Burton, Dave Samuels, Cal Tjader y Lionel Hampton. Aunque también le interesan vibrafonistas como William Dorn, George Marsh, Terry Gibbs, Eddie Costa, Tito Puente, Mike Manieri, David Friedman, Gunter Hampel y Karl Berger. Además, piensa que le ha influido Bobby Naughton. En cuanto a su interés por los distintos estilos jazzísticos o relacionados con el jazz que se recogen en la siguiente tabla, en una escala de 1 a 5, desde poco a mucho, señala su interés del siguiente modo:

	1	2	3	4	5
RAG-TIME				X	
BLUES	X				
ESTILO NEW ORLEANS					X
DIXIELAND					X
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO			X		
AÑOS 30: SWING Y BIGBANDS			X		
BE BOP				X	
COOL			X		
HARD BOP		X			
BUGALÚ DE NEW YORK	X				
JAZZ MODAL	X				
FREE JAZZ	X				
JAZZ FUSSION				X	
SMOOTH JAZZ				X	
ACID JAZZ		X			
JAZZ LATINO					X
BOSSA NOVA				X	

FUNKY			X		
JAZZ ÉTNICO			X		

Aunque no ha grabado ningún disco con vibráfono, como vibrafonista de jazz tiene una dilatada experiencia profesional como integrante de diversas agrupaciones, como por ejemplo Big-band de Quartell, National Youth Jazz Orchestra (Londres), Pete Hutchinson Quartet (Londres) y Big-band Guildhall School of Music (Londres). Pero sin duda, su proyecto más duradero y afectivo es el cuarteto de jazz “Enjazz Band”⁴⁸⁸, con el que ha actuado en numerosos escenarios, entre ellos en el festival dedicado al vibráfono “VibraOnda” celebrado en Onda (Castellón) en 2013.

En las siguientes fotos vemos a David Merseguer tocando el vibráfono en diversas actuaciones con su grupo “Enjazz Quartet”, cada una en diferentes contextos, más o menos formales.



Figura 1085.- David Merseguer (vibráfono) en diversas actuaciones con su grupo “Enjazz Quartet”

⁴⁸⁸ David Merseguer al vibráfono, es miembro fundador de este cuarteto en el que también tocaban Pablo Bautista (Saxofón), Josep Gumbau (Bajo) y Manel Chust (Batería).

IV.3.9.- Vibrafonistas jazzísticos internacionales residentes en España.

VIBRAFONISTAS JAZZÍSTICOS INTERNACIONALES RESIDENTES EN ESPAÑA								
								
Richard Sprince			Laurent Erdös			Víctor Mendoza		
EEUU	residía en Madrid en los años 80	actualmente reside en EEUU	FRANCIA	residía en Olocau (Valencia) hasta 2006	actualmente reside en China	MÉXICO - EEUU	reside en Valencia	Director de Berklee Valencia

Tabla 39.- Vibrafonistas jazzísticos internacionales residentes en España

Richard Sprince (Estados Unidos)



Figura 1086.- Richard Sprince

En palabras de Javier Benet: “Richard Sprince era un vibrafonista norteamericano que residía en Madrid durante los años 80 y tocaba bastante con diferentes grupos. Juntos grabamos un disco”. Recordemos que el disco al que hace referencia Benet es el del grupo “Aya Quintet”, cuyos integrantes eran Tatsuo Aoki (guitarras), Alejandro Pérez (saxofón alto, saxofón soprano y flauta), José Luís Yagüe (bajo eléctrico), Tony Moreno (batería) y Richard Sprince (vibráfono). A excepción de

los dos temas en los que Javier Benet tocaba el vibráfono, “Aya” y “God Bless the Chid”, en el resto de temas el vibráfono corre a cargo de Richard Sprince.

Como ya se ha comentado al hablar de Javier Benet, “Aya Quintet” ganó el premio al mejor grupo en las “IV Jornadas de Jazz de Madrid” en 1984. Con “Aya Quintet” Javier Benet grabó un disco con el vibráfono, cuya contraportada es la siguiente:



*Figura 1087.-
Contraportada del disco grabado por “Aya Quintet”,
grupo en el que Richard Sprince tocaba el vibráfono (abajo a la izquierda)*

Richard Sprince reside en estos momentos en Estados Unidos, donde toca el vibráfono en un grupo de latin jazz llamado “Soul Sauce”, que rinde homenaje a Cal Tjader and Mongo Santamaria.



*Figura 1088.- Richard Sprince tocando el
vibráfono en la actualidad*



*Figura 1089.-
Richard Sprince tocando el vibráfono con su
grupo “Soul Sauce” (12 noviembre de 2012)*

Laurent Erdös (Francia)



Figura 1090.- Laurent Erdös

Laurent Erdös nació el 30 de marzo de 1960 en Francia. Después de vivir en Olocau (Valencia, España) entre 2006 y 2013, tuvo que trasladar su residencia a China en 2014 porque su mujer aprobó una plaza como profesora en Soochow University

(Suzhou) de este país. Es un vibrafonista especializado en música latina, especialmente boogaloo. No obstante, también destaca por sus facetas como timbalero, percusionista y pianista. Estudió cursos de batería con G. Hayat y G. Paczinsky entre 1979 y 1981. Entre los años 1979 y 1985 estudió en el conservatorio los cursos de percusión correspondientes a Grado Superior. También, ha estudiado zarb⁴⁸⁹ con D. Chemirani y J.P. Drouet entre 1983 y 1985.



Figura 1091.- "Zarb", tambor iraní

Ha asistido a cursos de vibráfono con Philippe Macé y al taller Acanthes con David Friedman en 1984. Ha estudiado ritmos cubanos en Matanzas (Cuba) con el grupo Afro-Cuba en 1989. En 1989, forma el grupo "Laurent Erdös Quartet". Ha realizado el "Taller AFDA" con Andy Gonzales en 1997. Durante el curso 1998-1999, se traslada a Nueva York para realizar un Taller de un año en la escuela de Salsa "Harbor Conservatory for the Performing Arts". Entre 1985 y 1988, crea con varios el grupo "Azimut" sobre la instrumentación de Robert Hebrard. En 1999 Joe Cuba contrata a Laurent Erdös, como vibrafonista, para formar parte de su grupo. Por otra parte, realizará conciertos semanales en el prestigioso restaurante de París "la Coupole".

Ha tocado con Mambomania en "Double Jeu" (T. Ardisson en el canal francés A2) y "Eurotrash", que utilizaba la música de Mambomania para su acompañamiento (A. de Caunes en el canal inglés 4, entre 1991 y 1997). Entre 1994 y 1998, forma el grupo "Salsa y Boogaloo" (New Morning, la Java, las Étoiles, France Inter). En 2001 crea, con Carlos Espósito, el grupo "Kutimba y los 7 en swing" y en 2003 crea una formación de 25 músicos, la big band "Mambo Legacy", a la que dirige y con la que

⁴⁸⁹ Un "zarb" es un tambor iraní.

realizará diversas grabaciones. Esta agrupación ha contado con las colaboraciones de José Madera, Johnny Rodríguez y los “Palladium Legend” como invitados. Realiza sus ensayos en la residencia “Grande Halle de la Villette” y los conciertos en el Cabaret Sauvage (2004 y 2005).



*Figura 1092.-
Laurent Erdös con una antigua
formación “Bopalibi”*



*Figura 1093.-
Laurent Erdös
en formación de cuarteto*



*Figura 1094.-
Grupo Guachiguara, en el que
Laurent Erdös tocaba el vibráfono*

Crea y dirige, con Marc Vorchin, la gran orquesta “Mambomania”, con la que realizará giras por Francia y toda Europa. Además, según la entrevista realizada a Laurent Erdös el pasado 27 de septiembre de 2015 con motivo de la elaboración de esta tesis doctoral, el vibrafonista francés comenta lo siguiente: *“Estábamos cada sábado en un programa de tele (Double jeu, de Thierry Ardisson, Antena 2), “Eurotrash” (A. de Caunes en el canal inglés 4, entre 1991 y 1997), también, teníamos un concierto semanal en París durante muchos años. Hemos hecho un disco con el sello Barclay que se ha vendido 20.000 ejemplares. Esta formación (Mambomania), es la más importante en la que he participado porque ha tenido muchos éxitos”*⁴⁹⁰.

Ha realizado numerosos arreglos y composiciones, como por ejemplo las siguientes: compone los arreglos y la realización de “Le Roi du merengue” de Vincent Malone (1990), compone la música de la película de Ch.Faure “l’enfant du bout du monde” (1996), compone la música de la película de S.Monod, “On a très peu d’amis” (1997), escribe diversos arreglos para los grupos de Nueva York “Conjunto Melao”, “Benny Vargas” y su Sonido Amante” (1999), y escribe para la gran orquesta “Mambo Legacy” (2003).

⁴⁹⁰ Entrevista realizada por Skype a Laurent Erdös el día 27 de septiembre de 2015, mientras se encontraba en China.

Realiza en 2004 una gira por Francia y España con “Son Boricua”, grupo con el que comparte escenario con José Mangual JR y Jimmy Sabater. Toca con Mambomania como pianista (2000-2001). Toca el vibráfono con “Salsa y Boogaloo” y timbales con “Mambomania” (1994-1998). Toca con N. Marrero, Chocolate, O. Poleo, Y. Buenaventura y L. Winsberg entre los años 1983 y 1996.

En Paris, formará un dúo con la cantante Aude Publes García⁴⁹¹, llamado “Rêverie Créoles” en el que se combina voz y vibráfono. Según la entrevista realizada a Laurent Erdös el pasado 27 de septiembre de 2015 con motivo de la elaboración de esta tesis doctoral, el vibrafonista francés comenta lo siguiente respecto a “Rêverie Créoles”: *“La leyenda dice que el vibráfono fue inventado por Hermann Winterhoff para imitar la voz humana. A partir de ahí, vino la idea de formar este dúo, voz y vibráfono, con la ambición de explotar todas las posibilidades sonar de estos dos instrumentos. Conozco a Aude Publes García desde hace mucho tiempo, ya que hemos tocado juntos en las mismas formaciones de salsa la bigband “Mambo Legacy” y la comédie musicale “Sal’sabor Fever”. Juntos compartimos la aventura de la escuela de música afrocubana “Abanico”. Nos gusta ofrecer una música íntima y acústica, donde el vibráfono trate con amor a la voz cálida y suave de Aude Publes García. Revisimos canciones tanto en América, criollas, jazzísticas, como del repertorio francés. La elección de estas canciones podría parecer dispares, sin embargo, está justificada por una línea estética común, de origen francés que se encuentra en Cuba, y en algunos estándares de jazz, y por supuesto también en la música caribeña. “Sueños Creoles” es un viaje a través de estas armonías y estas melodías que acompañaron a la primera parte del siglo pasado y hoy nos siguen encantando”*⁴⁹².

Toca el “zarb” en la formación “Harmonic Choir” de D. Hykes, con la que realizará giras de conciertos por Francia, Italia, Alemania y Australia entre los años 1986 y 1988. Participa en la producción de “Le médium opera de Gian Carlos Menotti” en el teatro del Dejazet en 1984 y de “Le Théâtre de Foire” en Rond Point des Champs Élysées (JL Barrault) en 1986.

⁴⁹¹ Aude Publes García es una cantante antillana natural de Martinica. Estudió canto con Elvita Delgado, Carlos Miguel Hernandez y Carlos Espósito. También estudiará percusión con Emmanuel Baudry. (Véase anexo VII.7)

⁴⁹² Entrevista realizada por Skype a Laurent Erdös el día 27 de septiembre de 2015, mientras se encontraba en China.

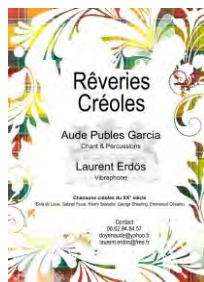


Figura 1095.-

Cartel anunciador del dúo “Rêverie Créoles”, en el que Laurent Erdös toca el vibráfono



Figura 1096.-

Dúo “Rêverie Créoles”, formado la cantante Aude Publes Garcia y el vibrafonista Laurent Erdös



Figura 1097.-

Cartel anunciador de un concierto en el Conservatorio de Saint Denis del dúo “Rêverie Créoles”, en el que Laurent Erdös toca el vibráfono

Por otra parte, ha desarrollado numerosas actividades pedagógicas, como por ejemplo las siguientes:

- Trabajo en la educación escolar entre 1982 y 1998.
- Enseña vibráfono al ARPEJ entre 1988 y 1992.
- Dirección de los talleres de salsa del ARPEJ, conferencias en el CIM, entre los años 1992 y 1998.
- Desarrollo de los talleres de salsa del “ARPEJ” (1999-2000).
- Creación de la escuela de música afro-cubana “Abanico” en 2000.
- Dirige la Orquesta de Formación Profesional (Big Band) del conservatorio de Lille durante 6 años.
- Redacta un método sobre la música Afro-Cubana, escribe para la revista “Percussion Magazine” (1996).
- Citée de la Musique. (1996-1998).

Según Laurent Erdös: “La escuela Abanico trabaja en el ritmo del año escolar, la matrícula es en septiembre, los primeros cursos son en octubre, y las lecciones que se prolongó hasta junio Y para mí es fundamental que los estudiantes se presentan en el escenario. Por dos razones, una es que se trata de una escena de la música, por lo que en algún momento el objetivo es hacer bailar a la gente, y no es que cuando se enfrenta

a la opinión pública que uno es consciente de esta relación entre la música y la danza. Y la otra es que mi experiencia en la enseñanza que los estudiantes trabajan bien durante tres meses en las escuelas normales y después de hay una falta de aliento. En un jardín de invierno hay exámenes al final del año, que son parte de un sistema de presión para forzar en una forma de trabajar. Así que creo que es demasiado duro y contrario al espíritu de la escuela. Pero es bueno tener la presión y conciertos, ayuda a luchar contra la flacidez (...)”.

Como lutier destaca por haber fabricado un “zarb” para el pianista Keith Jarret en 1985. Además, ha realizado numerosas grabaciones con diversos grupos y también música para películas, videoclips, programas de televisión, etc. Unos ejemplos de todo ello son los siguientes:

- CD de Vincent Malone, “Le roi du merengue” (1990).
- Videoclip “Mango-mango-mangue” (realización Ph. Gautier, 1993).
- CD de Mambomania, “Mango-mango-mangue” (Barclay, 1993).
- Videoclip “Adiós Mama” (realización D. et R.Vital Durand, 1994).
- CD de Clarika “Ca s'peut pas” (Sony Music, 1996).
- Película “L’enfant du Bout du Monde” éd. Le Lièvre de mars (1996).
- CD de Mambomania “Loco loco loco” (1997).
- CD de Marc Durst, “Latino Fever” (Kosinus, 1997).
- Película “On a très peu d’amis” éd. Le Lièvre de mars. (1997).
- Grabación con Yuri Buenaventura de la música de la película de “D. Farrugia” (1997).
- CD de Bernard Lavilliers “Les feuilles mortes” (2000).
- Programa pedagógico de una hora sobre la salsa para “le Canal du Savoir” (2001).
- CD de “Mambo Legacy” (2004).

Al trasladarse a Valencia en 2006, realizará numerosos proyectos dentro del colectivo de músicos “Sedajazz”, como por ejemplo el trío formado por Laurent Erdös (vibráfono), Francisco Blanco “Latino” (saxo barítono y flauta), y Pedro Alarcón (contrabajo), el cuarteto Guachiguara con Bertrand Kientz (guitarra), Aless Cesarini (contrabajo) y Sergio Marciano (congas), o el grupo “The Vibe Creators”. Según la entrevista realizada a Laurent Erdös el pasado 27 de septiembre de 2015 con motivo de

la elaboración de esta tesis doctoral, el vibrafonista francés comenta lo siguiente: “En China tengo un proyecto denominado “Wolf Gang Jazz Band”, en el que toco con mis dos hijos”.



Figura 1098.- Grupo “The Vibe Creators” en el que Laurent Erdös tocaba el vibráfono



Figura 1099.- Laurent Erdös tocando el vibráfono con el grupo “The Vibe Creators” en un concierto en el club “Black Note” de Valencia en 2010



Figura 1100.- “The Vibe Creators” en el Centre de Cultura Contemporània Octubre (6 de Junio del 2010). En la foto: Laurent Erdos (vibráfono), Laila (María Muñoz), Sergio Albentosa y Danilo Argenti Gener



Figura 1101.- “Wolf Gang Jazz Band”, proyecto actual de Laurent Erdös en China



Figura 1102.- Cartel promocional de “Wolf Gang Jazz Band”

Victor Mendoza (México-EEUU)*Figura 1103.- Victor Mendoza*

Víctor Mendoza nace en Chihuahua (Méjico) el 1 de marzo de 1956. Posteriormente se trasladará a Boston (Estados Unidos) y, más tarde, en 2012 fijará su residencia en Valencia (España). Es vibrafonista, compositor y pedagogo. Es uno de los vibrafonistas de mayor reconocimiento a nivel internacional en el género del jazz latino y el mundo de la percusión.

De Víctor Mendoza se han dicho cosas como las siguientes:

- *“Con la misma tradición de los grandes exponentes y pioneros de Jazz latino como Cal Tjader y Tito Puente en el vibráfono, tenemos a Victor Mendoza. Manteniendo vivo el ayer musical nos transporta hacia el futuro con un sonido único, personal, íntimo y espontáneo”* (José Massó, Boston).
- *“Ya sea una excitante pieza de Jazz latino o un relajado y suave solo, Victor brinda inteligencia y fineza a su música”* (Robert Henschen, Downbeat Magazine).
- *“Uno de los más finos y renovadores músicos que han aparecido en los últimos tiempos”* (Stephen Koff, Cincinnati Magazine).
- *“Una voz renovadora en el Jazz latino”* (Jessie Varela, San Francisco).
- *“¡Mendoza hace vibrar al Latin Jazz! Es explosivo y lírico... sus diferentes facetas lo transforman en una nueva fuerza dentro de la escena musical actual. Además, Mendoza es uno de sus más brillantes compositores”* (Ron Della Chieza, Boston)

- *“Invariablemente introspectivo, bonito y cien-por-cien rítmicamente caliente. Victor lleva el instrumento más allá de Tjader, Puente y otros hacia...¡ los años de Mendoza!”* (Bob Young, Jazziz Magazine)
- *“Genial e inteligente Latin Jazz, ejecutado con fineza y fantasía”* (Fred Bouchard, Jazz Times).
- *“Auténticamente innovador, fogoso, energético, relajado ¡Y SABROSO! Victor Mendoza lo tiene todo. Definitivamente el vibrafonista de su generación para tener en cuenta”* (Alfredo Cruz, Los Ángeles).



Figura 1104.- Víctor Mendoza durante un concierto

Ha tocado junto a las figuras más importantes del jazz latino, por ejemplo Paquito D’Rivera, Danilo Pérez, Michel Camilo, Claudio Roditi, Giovanni Hidalgo, Horacio “El Negro” Hernandez, Antonio Sanchez y Lee Konitz, entre otros. Como solista ha actuado acompañado de numerosas orquestas, como por ejemplo la “World Festival Orquesta” (bajo la dirección de Paquito de Rivera), “Milan Svoboda Orquesta” de Praga, “Sinfónica Carlos Chávez” de Méjico, la “Jazz Knights Big Band” de West Point, la Banda del Puerto en Valencia bajo la dirección de Isidro Coll y, más recientemente, la Orquesta de Granada con el director Alejandro Posada. Por lo que se refiere a las actuaciones con su propio grupo o su dúo con el pianista Rafael Alcalá, incluyen importantes festivales de jazz como los celebrados en Montreal, Quebec, Boston, New Orleans, Londres, Tel Aviv, Freiburg, Méjico, etc.



Figura 1105.- Víctor Mendoza en una foto promocional

Según su página web, www.victormendoza.com: “Como Catedrático en el Berklee College of Music, Mendoza ha logrado reconocimiento a nivel internacional como pedagogo por su labor como profesor de vibráfono, estudios de improvisación de jazz, así como por sus prestigiosos ensembles de Jazz Latino, área de la que es profesor co-fundador. Mendoza frecuentemente dirige clases magistrales en diferentes universidades de USA, Canadá, Europa e Israel, y es profesor invitado del Royal Northem College of Music y el Guildhauld Arts and Music Academy en Inglaterra, así como la Scottish Royal Academy en Glasgow. Sus clinics incluyen conferencias en el International Association of Jazz Educators en Los Angeles, Toronto, New York y Miami, y la Percussive Arts Society International Conference en Los Angeles, Miami y Dallas. Ha participado en festivales de percusión como el Festival Internacional de la Marimba (Chiapas, México), Festival Internacional de la Patagonia (Argentina), Berklee World Percussion Festival, Perkuska (Polonia), Journées de la Percussion (París), Festival de Percusión de Puerto Rico, Rhythm Sticks Festival (Londres), Percussion Days (Bélgica), y el Encontro Internacional de Percussão (Sao Paulo, Brasil)”⁴⁹³.



Figura 1106.-

Víctor Mendoza y Rafael Pérez Vigo en el XI Seminario Internacional de Jazz y Música Latina
(Palau de la Música de Valencia, julio de 2009)

Como ya se ha comentado anteriormente, Víctor Mendoza implantó el programa del “Contemporary Studio Performance Masters Program” de Berklee College of Music

⁴⁹³ <http://victormendoza.com/Biografia.html>, 25-8-2015

de Valencia donde mantuvo el puesto de Director del 2012 al 2015 y actualmente mantiene el puesto como catedrático. Víctor Mendoza es artista exclusivo de Vic Firth, Yamaha y Zildjian. De hecho tiene su propio modelo de baquetas de vibráfono.



Figura 1107.-
Imagen exterior de la Berklee College
of Music de Valencia



Figura 1108.-
Victor Mendoza en Berklee College
of Music de Valencia



Figura 1109.-
Baquetas modelo “Victor Mendoza”
de la marca Vic Firth



Figura 1110.-
Victor Mendoza
con su modelo de baquetas “Vic Firth”

Entre su producción discográfica se encuentran los siguientes trabajos:

- El disco “If Only You Knew” (Bellaphon), en el que colaboran Paquito D’Rivera, Danilo Pérez y Claudio Roditi.
- El disco “This is Why” (RAM Records). Según la revista Latin Beat este disco es uno de los más destacados de 1996 en el género del latin-jazz.
- El disco “Black Bean Blues”. Este trabajo está considerado como uno de las mejores grabaciones de su año de grabación según la revista Modern Drummer. Por otra parte, la revista Jazziz menciona a Víctor Mendoza como “el líder del vibráfono en este género y uno de sus compositores más imaginativos.”

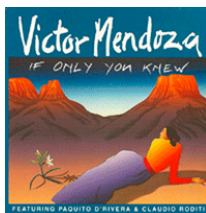


Figura 1111.-
Portada del disco “If Only You
Knew” de Victor Mendoza



Figura 1112.-
Portada del disco “This Is Why”
de Víctor Mendoza



Figura 1113.-
Portada del disco “Black Bean
Blues” de Victor Mendoza

Víctor Mendoza ha editado un DVD llamado “Latin Jazz Grooves” enfocado a la improvisación dentro del jazz latino. Este trabajo ha sido editado por Hal Leonard Publications a nivel mundial y también es explicado en diversos workshops por su autor.



Figura 1114.-

Cartel anunciador de un workshop sobre latin jazz grooves impartido por Víctor Mendoza en Berklee

De la entrevista se le realizó el 1 de agosto de 2015, con motivo de la elaboración de esta tesis, se extrae el siguiente testimonio:

“Desde Chihuahua me fui con mi padre un par de meses a Nuevo Méjico (Sureste de Estados Unidos). Más tarde, aunque aun siendo niño, estuve viviendo en Madrid (España) porque mi padre estaba estudiando con Narciso Yepes. Posteriormente, volví a Estados Unidos.

En 1983 comencé a dar clases en Berklee (Boston). En 2012 vine a Valencia para implantar el programa de estudios de Berklee. La primera vez que vi de cerca un vibráfono fue en la universidad. Cuando yo empecé a estudiar jazz, en la universidad, no tenía apenas recursos y dependía de mi iniciativa y de mi profesor. Por ejemplo, si quería escuchar un disco de jazz tenía que pedirlo prestado a algún amigo porque en las tiendas no siempre recibían este tipo de música. Cuando pedía un disco, que eran de doce pulgadas, a una tienda tardaba en recibirlo más de un mes. En esta época universitaria, casi no había libros de técnica de vibráfono, solo el método de dampening de David Friedman y el libro de voicings de Ron Delp. Estuve estudiando dos años en una universidad de Nuevo México donde había un vibráfono, pero no había ningún profesor que me enseñase a tocar este instrumento. Cuando cambié de universidad, empecé a estudiar en Arizona y allí sí tenía una profesora de percusión muy buena llamada Marj Homngren. En esta universidad conocí a David Friedman, cuando vino a dar unas master-class. En este momento fue cuando vi por primera vez

de cerca a alguien tocar el vibráfono a un nivel alto. Marj Holmgren me enseñó, desde el principio, a tocar con cuatro baquetas y la técnica Gary Burton”⁴⁹⁴.

“Aunque el motor que es un efecto muy bonito, rara vez lo uso. Lo que sí utilizo muchísimo es el pedal para expresarme, aunque soy muy consciente de que lo uso bastante. Utilizo vibráfono Yamaha porque soy artista de esta marca. Referente al Mallet Kat, del que soy representante en España, pienso que es una buena herramienta, pero no es un sustituto en el vibráfono. Pienso que requiere un estudio especial para poder controlar el ataque y el mecanismo del instrumento.

Me gusta todo tipo de música, pero especialmente el Latin jazz, jazz contemporáneo, el flamenco, la música sudamericana, la salsa y la clásica. Mi vibrafonista de referencia es Milt Jackson, aunque también me gusta Bobby Hutcherson, David Friedman, Gary Burton y Mike Mainieri. Cal Tjader me interesa más por su música que como vibrafonista.

Cuando grabas un disco tienes que promocionarlo y, para eso, te hace falta un grupo y viajar. Como ya llevo varios años al frente del programa de la Berklee en Valencia, no he tenido demasiado tiempo para poder grabar y promocionar proyectos, pero si he seguido tocando como solista invitado, componiendo y grabando para otros grandes artistas como Jorge Pardo. Sin embargo, ahora voy a grabar de nuevo aprovechando que tengo buenos amigos en España con los que poder hacerlo.

Pienso que al jazz en España le queda aún mucho camino por recorrer, se requiere constante apoyo de varias entidades como la radio, clubs, teatros, promotores y obviamente un público. Hay muy buenos músicos dedicados al jazz en España, pero no existe tanto el ambiente en España de los clubs de jazz/blues como en USA, allá es parte de nuestra cultura. En este sentido, me llama la atención que, habitualmente, el público español se sigue sorprendiendo al ver un vibráfono en un concierto debido a que sigue siendo un instrumento poco habitual. En España, he escuchado a varios percusionistas que proceden del estudio clásico y tocan un poco de jazz en el vibráfono pero les falta lenguaje. Producir el sonido y desarrollar técnica

⁴⁹⁴ Entrevista realizada a Víctor Mendoza el 1 de agosto de 2015

mecánica es fácil relativamente, pero desarrollar un vocabulario es otra cosa. Sin embargo, Arturo Serra es un vibrafonista que se dedica a un jazz más puro y de más alto nivel en este país”⁴⁹⁵.



Figura 1115.- Víctor Mendoza empleando la técnica de cuatro baquetas de Gary Burton

IV.3.10.- Conciertos realizados en España por vibrafonistas jazzísticos internacionales.

Abordar todos los conciertos realizados en España por vibrafonistas jazzísticos internacionales sería una tarea interminable. No obstante, a continuación se presentará los conciertos más importantes de los vibrafonistas internacionales más importantes desde los años cincuenta. La primera actuación importante de un vibrafonista jazzístico internacional en España se produjo el 19 de enero de 1955. Ese día Lionel Hampton y su Orquesta realizaron dos conciertos en el cine Windsor Palace de Barcelona.



Figura 1116.- Cine Windsor Palace de Barcelona

El gran interés despertado por esta actuación hizo que el vibrafonista norteamericano tuviera que hacer un pase a las 18'30 horas y otro a las 22'30 horas. En ambas ocasiones la sala estaba totalmente llena. En los dos conciertos de orquesta empezó a tocar detrás del telón, que al abrirse hizo que Lionel Hampton apareciese.

⁴⁹⁵ Entrevista realizada a Víctor Mendoza el 1 de agosto de 2015.

Como era habitual, Lionel Hampton tocó la batería y el vibráfono. Jordi Pujol Baulenas en su obra “Jazz en Barcelona 1920-1965” comenta lo siguiente, al hablar de este concierto: “(...) *La emoción subió hasta el paroxismo, “Hey Bop A Re Bop” fue coreado por toda la sala, y la interpretación de “Flying Home” quedaron únicamente en el escenario el saxo tenor Jay Petres y la sección rítmica, pues los demás, precedidos de Hampton bajaron a la platea sin dejar de tocar y recorrieron los pasillos entre el desbordante delirio de los aficionados. La notable conjunción de aquella orquesta y la extrovertida personalidad de Lionel Hampton dejaron profunda huella en Barcelona*”⁴⁹⁶. Al año siguiente, Lionel Hampton volvió a tocar en la ciudad condal y conoció a Tete Montoliu el 12 de marzo de 1956 en el cine Windsor Palace. Esa misma noche los dos improvisaron juntos en el escenario. A partir de ese momento, los dos músicos colaborarán en diversos proyectos.



*Figura 1117.-
Lionel Hampton y Tete Montoliu
en el cine Windsor Palace
(12 de marzo de 1956)*

El 25, 26 y 27 de junio de 1956, Lionel Hampton regresó a España para tocar en el Teatro Carlos III de Madrid. Ese mismo mes, concretamente el sábado 30 de junio de 1956, Tete Montoliu viajará a Madrid para grabar un disco con Lionel Hampton, que se llamará “Jazz-flamenco”. Al mes siguiente, concretamente los días 13 y 14 de Julio de 1956, se programó un concierto en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona en la que se incluía a la orquesta de Lionel Hampton y a Tete Montoliu. Según dice la leyenda, Lionel Hampton no llamó a Montoliu para formar parte de su orquesta porque la mujer de Hampton, que era su manager, no veía bien la incorporación de un músico blanco en la formación.

⁴⁹⁶ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 296



Figura 1118.-
Cartel anunciador de unos conciertos
posteriores de Lionel Hampton
en el Teatro Carlos III de Madrid



Figura 1119.-
Portada del disco "Jazz-Flamenco" grabado por Lionel
Hampton con la colaboración de Tete Montoliu



Figura 1120.-
Cartel anunciador del concierto, en la Plaza de Toros
Monumental de Barcelona, de la orquesta de Lionel
Hampton y Tete Montoliu (13 y 14 de julio de 1956)

Es interesante tener en cuenta que en abril de 1964 el Modern Jazz Quartet del vibrafonista Milt Jackson, realizaron dos conciertos en España, uno en Madrid y otro en Barcelona. El Hot Club de Barcelona contrató a Milt Jackson y su "Modern Jazz Quartet", que estaban de gira europea, para que actuasen en el Palacio de la Música, donde cosecharon un rotundo éxito.



Figura 1121.- "Modern Jazz Quartet" en 1964 en el Palacio de la Música de Barcelona

Son célebres los conciertos realizados por el vibrafonista Bobby Hutcherson y el pianista Tete Montoliu en los años ochenta.

Dany Doriz es un vibrafonista, saxofonista y pianista de jazz francés nacido en Boissy-Saint-Léger el 6 de septiembre de 1941. Desde la década de 1970, es el dueño de un famoso club de jazz en el distrito 5 de París llamado "Cauveau de la

Huchette”. Actuó en repetidas ocasiones en Barcelona durante los años sesenta. Solo por citar un ejemplo, Jordi Pujol Baulenas en su obra “Jazz en Barcelona 1920-1965” comenta lo siguiente: *“A finales de diciembre, el contrabajista Peter Rudolph, dejó su trabajo en el Whisky jazz, a raíz de una discusión con Jean-Pierre Bourbon, motivada por haber llegado tarde una noche.(...). Otra cara nueva en la programación del Jamboree fué la del joven vibrafonista francés Dany Doriz. A sus 21 años Doriz era una de las figuras emergentes del jazz de su país. Desde el 15 de enero, y durante las dos semanas que estuvo en la jazz-cava, Doriz tocó con el conjunto que dirigía Ángel Lausin, demostrando poseer una buena técnica y mucho swing al servicio del Middle Jazz”*⁴⁹⁷.



Figura 1122.- Dany Doritz tocando el vibráfono en el club de jazz "Jamboree" de Barcelona en 1963

En 1965 Dani Doriz regresó a Barcelona, en esta ocasión para tocar acompañado del trio de Tete Montoliu, tal y como nos lo recuerda Jordi Pujol Baulenas en su obra “Jazz en Barcelona 1920-1965” con las siguientes palabras: *“Por lo que respecta al Jamboree, la temporada de otoño se inauguró el viernes 6 de octubre con el regreso del vibrafonista francés Dany Doriz, que tocó acompañado por el trio de Tete. Doriz cuajó una actuación tan solo discreta, pero que sirvió de aperitivo de la programación de auténtico lujo que Juan Rosell tuvo el honor de presentar hasta finales de 1965. En primer lugar, desde el 17 al 25 de octubre, y dentro del 2ª Festival de Jazz, se produjo el debut del más destacado y polémico jazzman de vanguardia: Ornette Coleman(...)”*⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 428

⁴⁹⁸ PUJOL BAULENAS, Jordi. 2005. *Op. Cit.* Pág. 485



Figura 1123.-
Cartel del Jamboree anunciando al vibrafonista Dany Doriz junto al trio de Tete Montoliu en 1965

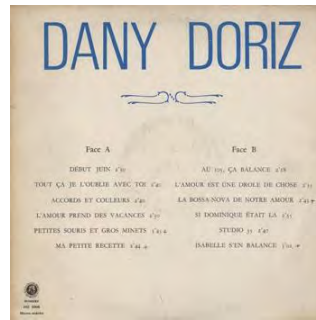


Figura 1124.-
Disco "Son Vibraphone Et Sa Grande Formation" del vibrafonista francés Dany Doriz grabado en 1969



Figura 1125.-
Contraportada del disco "Jazz pour la danse" de Dani Doriz

Sin duda uno de los acontecimientos más importantes dentro del vibráfono jazzístico en España fue la llegada de Gary Burton en 1989 a San Juan Evangelista (Madrid), donde impartió clases a los vibrafonistas españoles, entre ellos a Arturo Serra o a Ángel Pereira y realizó un concierto. Veamos como lo que comentaba un artículo titulado "Gary Burton y los Berklee All Stars, en el cumpleaños de la EMC" (Fiesta en el San Juan tras una semana de actuaciones en el Central), escrito en Diario "ABC" el día 16 de enero de 1989: *"Tres años lleva ya la Escuela de Música Creativa dándole al instrumento y, si el pasado año algunos grupos en directo confirmaban su buena tónica, la fiesta de tercer aniversario del sábado en el San Juan, como colofón al seminario que ha dirigido para la escuela Gary Burton, con la ayuda de diez profesores del Berklee College, vino a confirmar que la EMC es uno de los factores que felizmente logran que el jazz sobreviva en esta ciudad. Para los que no habían tenido ocasión de escucharlos, a lo largo de la semana, apretados en diversas formaciones sobre la tarima del Café Central, los Berklee All Stars ofrecieron el sábado un resumen recopilado en dos excelentes actuaciones, ante un San Juan atiborrado y expectante, y compartiendo mañas, trucos y sobre todo afición con algunos invitados de la propia EMC, viejos conocidos de todos como Horacio Icasto, Antonio Moltó, Carlos Carli y Víctor Merlo, que han colaborado con Joan Albert Serra en el seminario, así como en las actuaciones nocturnas en el Central, continuación de las clases prácticas donde las haya, sólo que en directo y con el ruido de fondo de los vasos con hielo.*

Gary Burton está considerado como el vibrafonista «estrella» de la escena jazzística desde hace ya veinte años (con el permiso de Milt Jackson, el veterano de las mazas de Modern Jazz Quartet), y en cualquier caso es el más espectacular y, sobre todo, el más millonario. Si sus primeros pasos, o golpes, fueron para el grupo de Stan

Getz, recorriendo luego un universo que incluía nombres como el de Larry Coryell, Roy Haynes, Carla Bley, Keith Jarret, Stephane Grapelli o Chick Corea, Burton mantuvo siempre la maza generosa y el oído abierto a otras corrientes musicales que florecían - como todo en aquellos años- en la década de los sesenta. Después de incorporar numerosos elementos ajenos a la órbita del «jazz» parece que se quedó más tranquilo y, abandonando el colorismo «hippie» que tanto amó, volvió poco a poco a retomar sendas más ortodoxas; pero de entonces le quedó la sensibilidad despierta y un natural gusto hacia la melodía que todavía hoy se aprecia sin más que escuchar el último disco Times Like This, con temas propios y de Corea y al frente de una solidísima formación.

El sábado, en el San Juan Evangelista, no tenía a mano a sus músicos, tan sólo a estos diez profesores del mítico Berklee College de Boston que él mismo dirige como jefe de estudios, versión moderna y «jazzística» de la famosa Julliard neoyorquina; pero allí, pese a las diferencias obvias, parecían todos primos hermanos mientras se iban pasando la bola, salían los unos, entraban los otros, y aquello iba cogiendo fuerza. Lo bueno que tiene Burton es que, siendo como es un superdotado, no sale de «estrella» ni siquiera aunque lo esté tomando la televisión, como sucedió en el concierto de la tarde que se grababa para «Jazz entre amigos».

Tras un comienzo en que la banda al completo todavía calentaba motores, salió Antonio Moltó con el «chip» ese en que se sopla y suenan todos los colores, y se quedó con un quinteto para interpretar los aires futuristas de Echoes, asunto contemporáneo y melodioso. Después volvió Burton con otro grupito y se marcó algo más clásico llamado Corn, y aquello iba subiendo grados hasta que llegó un soberano «blues» protagonizado por la caliente guitarra de Jim Kelly y con Carlos Carli en la batería, Horacio Icasto al piano y Víctor Merlo en el bajo eléctrico, todos excelentes en su papel. Incluido el público, estremecido como estaba hasta los poros de la piel. Y es que la gente, en realidad, es agradecidísima, y darle de vez en cuando un buen «blues» es como echarle boquerones a las focas, que aplauden hasta con los pies. No hay mejor elección para coronar una actuación. La delegación española se portó estupendamente en todo momento, y en cuanto a las «estrellas» del Berklee pues, qué decir, que algunas brillaban más que otras, como sucede en todo el Universo mundo, pero que todo rodaba a la perfección bajo la mirada de buen chico distraído de Gary Burton. Así se pudo escuchar algunos buenos solos en el tenor de Larry Monroe, un elegante tema del pianista Christian Jacob, a dúo con Burton, la fogosidad del trombón de Lennie

Peïerson, y el joven sonido del baterista Ed Uribe. Una fiesta en toda la regla, para coronar ocho días de clases y seminarios, y tres espléndidos años de la Escuela de Música Creativa”.

Ese mismo año, España volvió a contar con la presencia de Gary Burton, esta vez como tribunal de un concurso de composición jazzística, tal y como queda descrito en el siguiente artículo titulado “Gary Burton en Madrid para el II Concurso de Composición de Jazz”, escrito en el Diario “ABC” el día 3 de diciembre de 1989: *“Ayer llegó a Madrid el vibrafonista de «jazz» más importante de las últimas dos décadas, Gary Burton, director de estudios asimismo de la conocida Berklee School, para incorporarse al Jurado técnico de la segunda edición del Concurso Nacional de Composición de Jazz Contemporáneo, premio instituido por la Asociación Cultural Plato y que, apenas nacido, se ha convertido ya en una de las más generosas ayudas que se conceden en todo el mundo para potenciar la composición de partituras de «jazz» para orquesta completa. Mañana domingo, en el teatro Monumental y a puerta cerrada, el Jurado de esta edición -formado por Carmelo Alonso Bernaola, Joan Albert Amargos, Vlady Bas, Juan Carlos Calderón, Manel Camp, Antón García Abril, Horacio Icasto, Pedro Iturralde, Ricardo Miralles, Pepe Nieto, Agustín Serrano, Gary Burton y Ralph Towner- elegirá, tras una audición en directo, entre las seis obras previamente seleccionadas entre las veintiuna presentadas: «Ozono mío», «Atmósferas telúricas», «Tragicomedia», «En secreto», «Surcos» y «Música para grandes mamíferos». De entre éstas, sólo tres pasarán así a la final, que será transmitida en directo por TVE, el lunes por la noche”.*

La aparición de vibrafonistas internacionales en los diversos festivales de jazz programados en España ha sido una constante desde finales de los años sesenta. Sirvan de ejemplo las siguientes actuaciones:

AÑO 1969. “Gary Burton Quartet” toca en el IV Festival de Jazz de Barcelona.

AÑO 1970. “Modern Jazz Quartet” toca en el V Festival de Jazz de Barcelona.

AÑO 1976. Lionel Hampton y sus “Inner Circle” tocan en el XI Festival Internacional de Jazz de San Sebastián.

AÑO 1982. “Modern Jazz Quartet” toca en el XVII Festival Internacional de Jazz de San Sebastián y Milt Jackson y Ray Brown Quartet tocan en el I Festival Internacional de Jazz de Terrasa.

AÑO 1983. Gary Burton y Chick Corea tocan, junto a un cuarteto de cuerda, en el IV Festival Internacional de Jazz de Madrid, y “Modern Jazz Quartet” toca en el IV Festival Internacional de Jazz de Madrid.

AÑO 1984. Milt Jackson y Ray Brown Quintet tocan en V Festival Internacional de Jazz de Madrid.

AÑO 1985. Gary Burton y “Berklee All Stars” tocan en el VI Festival Internacional de Jazz de Madrid y Milt Jackson, junto a Jimmy Smith, Kenny Burrell, Monty Alexander y Graddy Tate, toca en Barcelona dentro del XVII Festival de Jazz de esta ciudad.

AÑO 1986. Milt Jackson junto a Jimmy Smith, Kenny Burrell, Monty Alexander y Graddy Tate, tocan en Barcelona dentro del XVIII Festival de Jazz de esta ciudad.

AÑO 1987. Dave Samuels toca, junto a Spyro Gyra, en el XVIII Festival de Jazz de Barcelona y VIII Festival Internacional de Jazz de Madrid

AÑO 1989. “Modern Jazz Quartet” toca en el VIII Festival Internacional de Jazz de Terrasa, en el XIII Festival Internacional de Jazz de Vitoria-Gasteiz, en el XXI Festival de Jazz de Barcelona y en el X Festival Internacional de Jazz de Madrid.

AÑO 1991. Dave Samuels toca, junto a Spyro Gyra, dentro XXIII Festival de Jazz de Barcelona y en el XII Festival Internacional de Jazz de Madrid y Bobby Hutcherson toca a dúo con Tete Montoliu en 1991 en Barcelona dentro XXIII Festival de Jazz y en el XII Festival Internacional de Jazz de Madrid.

AÑO 1992. Gary Burton y Eddy Daniels presentan su “Tributo a Benny Goodman y Lionel Hampton” en el XVI Festival Internacional de Jazz de Vitoria-Gasteiz, “Modern Jazz Quartet” tocó en el XXIV Festival de Jazz de Barcelona y Lionel

Hampton y sus “Golden Men of Jazz” tocan en el XXIV Festival de Jazz de Barcelona y en el XIII Festival Internacional de Jazz de Madrid.

AÑO 1993. Tito Puente y los hombres de oro del jazz latino con James Moody tocan en el XVII Festival Internacional de Jazz de Vitoria-Gasteiz y “Milt Jackson Quartet” toca en el XIV Festival Internacional de Jazz de Madrid.

AÑO 1994. Roy Ayers toca en el XXVI Festival de Jazz de Barcelona con el proyecto “Ubiquity”.

A partir de los años noventa la visita de vibrafonistas internacionales a nuestro país se ha ido intensificando hasta el punto de no poder abordar en profundidad este tema en esta tesis por falta de espacio.

V.- CONCLUSIONES

Antes de abordar las conclusiones referidas al vibráfono jazzístico en España, conviene recordar algunas cuestiones previas.

Por una parte, hemos constatado que el vibráfono surge a partir del interés de crear un instrumento que imitase la voz humana, no obstante, los instrumentos en que se inspiró el origen del vibráfono son de muy variada procedencia, destacando la influencia del xilofón. Además, cabe destacar que el vibráfono, como instrumento, no ha evolucionado sustancialmente desde los inicios, al menos en lo que se refiere a su primera concepción y es curioso que el vibráfono es uno de los pocos instrumentos que desde el jazz se ha introducido en la música sinfónica, y no al revés, como ha solido ocurrir.

Por otra parte, el vibráfono evolucionó musicalmente en el jazz a partir de los dos elementos siguientes:

En primer lugar, el vibráfono ha evolucionado musicalmente en el jazz a partir de la evolución de sus técnicas de interpretación (de dos baquetas a cuatro, de la “técnica cruzada” de los años treinta de Lionel Hampton a la “técnica de Gary Burton” de los años sesenta) que lo han llevado a ocuparse de las melodías, más tarde de realizar armonías y, finalmente de hacer solos, y por otra parte, de la evolución del jazz. En definitiva, en un primer momento el vibráfono se dedica meramente a acompañar, pero más adelante, con la evolución del jazz, también observaremos una evolución del vibráfono, que poco a poco irá tomando un carácter cada vez más solístico, hasta que a mediados de los años sesenta, despega con el que posiblemente sea el más virtuoso de todos los vibrafonistas: Gary Burton, con quien el vibráfono sufre su mayor revolución musical. Destaca de él su impresionante técnica instrumental, así como su enorme conocimiento de las características propias de la interpretación en este instrumento, siendo así el primero en tocar con cuatro baquetas no sólo en los acompañamientos, sino que en los solos utiliza esta posibilidad, creando de esta manera un estilo propio de “solo”. Su velocidad de interpretación, su particular sonoridad (fuerte y elegante a la vez), su conocimiento de la música jazz, hacen de él no sólo un gran vibrafonista sino un “jazz-man” de los más reconocidos mundialmente. Aunque Gary Burton ha eclipsado a todos los vibrafonistas de la época y posiblemente a todos los actuales,

existen, sobre todo a raíz de los años ochenta, otros músicos que han contribuido a la consolidación del vibráfono como instrumento importante, entre ellos cabe destacar a Bill Molenhoff, Mike Mainieri, David Friedman, Dave Samuels y un largo etcétera. Además, en los años setenta, con la llegada de los sintetizadores y el sistema MIDI, se aplicarán las nuevas tecnologías al vibráfono.

En segundo lugar, la evolución del jazz (estilos jazzísticos). El vibráfono evoluciona de manera paralela a los distintos estilos jazzísticos que van apareciendo y dependiendo de su presencia y función musical dentro de estos estilos. El vibráfono se introduce en el jazz en los años veinte, pero es con Lionel Hampton (años treinta) cuando realmente pasa a ser un instrumento importante en el jazz. Más adelante, se utilizará también en el jazz latino, concretamente a partir de 1949 con Tito Puente, a través del mambo que se tocaba en el “Palladium” de New York.

Conviene incidir en que en el caso del vibráfono en el jazz, existen algunos antecedentes escritos referidos, primordialmente, a las biografías de los principales vibrafonistas del siglo XX. No obstante, se dan las siguientes tres circunstancias fundamentales, entre otras, a tener en cuenta para comprender por qué el vibráfono es un instrumento sobre el que no se ha escrito una historia pormenorizada:

- En la actualidad el vibráfono es un instrumento relativamente joven, ya que aún no tiene cien años de existencia.
- No es uno de los instrumentos más habituales en el jazz.
- Es un instrumento que apenas ha evolucionado físicamente desde sus orígenes. Sirva como ejemplo el vibráfono Concert⁴⁹⁹, modelo 145, de la casa Deagan (comercializado entre 1927 y 1939) que podemos apreciar a continuación:



*Figura 1126.-
Vibráfono Concert, modelo 145 de la casa Deagan
(comercializado entre 1927 y 1939)*

⁴⁹⁹ Véase anexo VII.7

Las conclusiones finales a las que se ha llegado han sido, en algunos casos, muy costosas, ya que a la peculiar situación del vibráfono en el jazz y del jazz en España, anteriormente descrita en el cuerpo de la tesis, debemos sumar las dos dificultades siguientes surgidas en el desarrollo inicial del Trabajo de Investigación y en la posterior elaboración de la tesis: la falta de documentación y la dificultad para entrevistar a algunos vibrafonistas. Por otra parte, en el caso del vibráfono jazzístico en España, los antecedentes no existen, ya que este tema no ha sido abordado nunca por nadie y no existe ninguna obra o fuente bibliográfica que lo cite de manera concreta, lo que supone una dificultad muy importante para su tratamiento. Esto es debido, posiblemente, a las causas que se plantearon a través de textos e hipótesis a los vibrafonistas entrevistados y que veremos más adelante.

Por lo ya expresado podemos deducir que no ha habido muchos músicos que se hayan dedicado de lleno al vibráfono jazzístico en nuestro país. No obstante, actualmente, en España existe un caldo de cultivo que ha cambiado de manera sustancial el panorama del vibráfono jazzístico, ya que pese a que tenemos un reducido número de vibrafonistas introducidos de manera significativa en el mundo del jazz, como por ejemplo Marc Miralta, Geni Barry, Jordi Rossy o Arturo Serra, también existen vibrafonistas que realizan actuaciones de jazz de manera intermitente, como por ejemplo Jesús Salvador “Chapi”, y un nutrido número de jóvenes vibrafonistas que se están embarcando en numerosos e interesantes proyectos, como por ejemplo el catalán Joan Vilalta, los gallegos Israel Arranz y Ton Risco, o los valencianos Rafa Navarro y Dani Catalán, entre otros.

A pesar de las dificultades planteadas, las conclusiones a las que se ha llegado son muy numerosas. Por ello, las agruparemos junto a los objetivos que nos marcamos en la introducción de este trabajo, con los que están íntimamente relacionadas, para que su clasificación sea sistemática.

Objetivo 1.- Conocer cómo aparece el vibráfono en España y cómo se introduce en las programaciones didácticas de los conservatorios.

Sobre este tema no existen fuentes bibliográficas y a esto debemos añadir que de las entrevistas que se han realizado a vibrafonistas, percusionistas y profesores de percusión, no podemos extraer datos conclusivos, puesto que no existe un consenso a la

hora de opinar sobre el momento exacto en el que debió llegar el vibráfono a España. Tampoco existe un acuerdo sobre cuál debió ser el primer contexto en el que apareció este instrumento en nuestro país. No obstante, hemos de tener en cuenta algunos datos como que Hermann Winterhoff inventa el vibráfono en 1916, y en 1921 perfecciona su sistema de vibrato con discos giratorios. Posteriormente, entre 1924 y 1929, se comercializan los primeros los primeros veinticinco “vibraphones” en Estados Unidos y en 1926 George H.Way lleva los primeros “vibraphones” a Europa, aunque aún no disponían de pedal de amortiguación, el cuál será inventado en 1927 por William “Billy” Gladstone.

Por otra parte, deberemos esperar a los años treinta para ver a los primeros vibrafonistas jazzísticos en Estados Unidos, con figuras como el batería y vibrafonista Lionel Hampton, el multiinstrumentista Adrian Rollini o el xilofonista y vibrafonista Red Norvo. Además, aunque el vibráfono accedió a la orquesta sinfónica en 1934, cuando Alban Berg lo utilizó por primera vez en su ópera “Lulú”, esta ópera se estrenó en España en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en 1969 y aún tardaría años en generalizarse su presencia en composiciones de música clásica. Por eso, concluimos que el ámbito operístico o sinfónico no fue el primero en el que apareció el vibráfono en nuestro país.

Según quedó claro en el punto IV.2.2, referido a la introducción y didáctica clásica del vibráfono en los conservatorios, se llegó a la conclusión de que el vibráfono no llegó a los conservatorios españoles hasta finales de los años sesenta, como mínimo. Por no hablar de la ausencia total de metodología para la enseñanza de la técnica en el vibráfono hasta finales de los años setenta o más. Además, en el punto IV.3.1, en el apartado referido a los vibrafonistas de los años treinta, se comenta que hemos descubierto la utilización del vibráfono en una grabación realizada en Barcelona en el año 1932, titulada “El Be Negre”.

Por tanto, parece ser que en el caso de nuestro país, el vibráfono llegó en primer lugar a las orquestas de baile, a través de los “jazz-bandistas” (que lo incluían en sus “sets” de percusión, como veremos más adelante) y, de ahí, pasó a las bandas de jazz y, posteriormente, a las orquestas sinfónicas y, en último lugar, a los conservatorios. A partir de su incorporación en los conservatorios, el vibráfono también será utilizado en la música de cámara, a través de los grupos de percusión, así como en música popular,

en diferentes estilos “modernos” (pop, reggae, new age...) y en música contemporánea y experimental.

En cuanto a cómo se introduce en las programaciones didácticas de los conservatorios, en el punto IV.2.2 y en diversas entrevistas a vibrafonistas, se deduce que en un principio, a finales de los años sesenta y durante los años setenta, no existía una metodología muy desarrollada para el estudio del vibráfono. Además, la técnica a cuatro baquetas que se utilizó primeramente era la técnica francesa, cruzada o tradicional en Madrid y Valencia, y la técnica de Leigh Howard Setevens en Barcelona. No será hasta los años ochenta cuando se empiece a estudiar la técnica de Gary Burton.

Las cinco principales conclusiones referidas a este objetivo son las siguientes:

1.- El vibráfono llegó a España a finales de los años veinte con la llegada de la figura de los “jazz-bandistas” en las primeras bandas de baile y jazz. En este contexto, el vibráfono será un instrumento más de los que se integraban en las primeras “baterías” y tendrá una evidente función de variedad tímbrica o de mostrar un efecto sonoro más.

2.- Los claros antecesores de los primeros vibrafonistas de los años treinta, fueron xilofonistas.

3.- Los primeros vibrafonistas no se dedicaban profesionalmente al vibráfono. Solo lo utilizaban de manera esporádica y como un complemento más dentro de su amplia paleta de instrumentos. Recordemos que era muy habitual que los músicos de los años treinta y cuarenta, en España, fuesen multi-instrumentistas.

4.- En el caso particular de España, el vibráfono llegó en primer lugar a las orquestas de baile, a través de los “jazz-bandistas” y, de ahí, pasó a las bandas de jazz y, posteriormente, a las orquestas sinfónicas y, en último lugar, a los conservatorios. A partir de su incorporación en los conservatorios, el vibráfono también será utilizado en la música de cámara, a través de los grupos de percusión, así como en música popular, en diferentes estilos “modernos” (pop, reggae, new age...) y en música contemporánea y experimental.

5.- Aunque los vibráfonos serán introducidos en los conservatorios españoles con anterioridad, su didáctica no comenzará hasta finales de los años sesenta. Además,

es destacable que las dos primeras técnicas de cuatro baquetas para tocar el vibráfono que se utilizaron en España fueron la técnica de “Stevens” en Barcelona y la técnica tradicional, cruzada o “francesa” en Madrid y Valencia. Posteriormente, serán Javier Benet en Madrid y Ángel Pereira en Barcelona los que introducirán la técnica de Gary Burton en España en los años ochenta.

Objetivo 2.- Descubrir el origen y la evolución del vibráfono jazzístico en España.

El vibráfono jazzístico en España ha tenido una historia propia y totalmente desconocida. Además, no parece haber seguido una evolución similar al del resto de países vecinos, como Francia o Alemania, debido a diversas causas, como por ejemplo su aislamiento cultural durante la dictadura franquista, que vio en el jazz a un enemigo del régimen, o su tardía llegada a los conservatorios.

Por otra parte, la ausencia de vibrafonistas dedicados al jazz parece ser debida a la falta de bibliografía, comunicación, metodología, referentes y, sobretodo, a la ausencia de una escuela específica. Esto ha provocado que muchos músicos hayan desistido de dedicarse al vibráfono jazzístico, y que los vibrafonistas jazzísticos españoles hayan sido autodidactas y hayan evolucionado de manera muy diferente unos de otros.

Por todo ello, este objetivo se ha alcanzado investigando quiénes fueron los primeros “jazz-bandistas” en España (Isidro Paulí, Enrique Sanz Vila y Juan Durán Alemany), casi todos ellos muy relacionados con la Orquesta Nic-Fusly (que apareció por primera vez en el Hotel Ritz de Barcelona en 1919). Además, se ha puesto nombre a aquellos xilofonistas “jazzísticos” de principios del siglo XX (Agustín Brau y Miguel Torné) y a los pioneros del vibráfono durante los años treinta, cuarenta y cincuenta (Salvador Arevalillo, Roberto Campos, Bonet de San Pedro o Conrado Giral, entre otros).

Posteriormente, se ha analizado las figuras de otros vibrafonistas clasificándolos por décadas de nacimiento. Así, nos encontramos con unos primeros músicos que eran principalmente pianistas y tocaban el vibráfono de manera esporádica, como por

ejemplo Francesc Burrull, José Manuel Gracia (“Eddy Guerín”), Manuel Gas Cabré o Ricard Miralles Izquierdo.

También encontramos músicos que eran especialistas en otros instrumentos y decidieron incluir el vibráfono en sus conciertos, por ejemplo Antonio Castelló Sanmartín (acordeón), Joan Miró Poblet (guitarra) o José Antonio Galicia Hernández (percusión). No obstante, entre los nacidos en los años cuarenta, encontramos a dos vibrafonistas pioneros del vibráfono jazzístico más puro, nos referimos a Eugeni Barrera Albiach en Barcelona y a Javier Benet Martínez en Madrid.

De los vibrafonistas nacidos en la década de los años cincuenta observamos que desarrollarán sus proyectos en los años 80 en diferentes lugares y con diferentes tendencias estilísticas. Pedro Estevan Estevan (Madrid, fusionará jazz y new age), Ángel Pereira Cantó (Barcelona, jazz fusion), Armando Lorente Matesanz (Mallorca, fusionará jazz y música contemporánea) y Toni Meler Fàbregas (Barcelona, jazz fusion).

En cuanto a los vibrafonistas nacidos en la década de los sesenta, encontramos a cuatro valencianos (Jesús Salvador “Chapi”, Juanjo Guillem Piqueras⁵⁰⁰, Pep Soler Galbis y Arturo Serra Ibáñez⁵⁰¹), tres catalanes que han tocado la batería más que el vibráfono, al menos durante su trayectoria profesional (Jordi Rossy Costa, Oriol Bordas Chornet y Marc Miralta Clusellas) y al vibrafonista jazzístico pionero en Galicia, Carlos Castro Roig.

De los vibrafonistas nacidos a partir de la década de los años setenta, tenemos perfiles muy diferentes unidos a una gran variedad de estilos que van desde el latin-jazz del catalán Marcel Pascual Royo, el manchego Roberto Carlos Bravo Correas o el madrileño Jorge Luís Durán Rodríguez (de origen venezolano), hasta el jazz flamenco del sevillano Pablo Carmona Bono o el valenciano Daniel Torres Beltrán, pasando por el dixieland de Daniel Catalán Dávila, el jazz étnico de Rafa Navarro Cabo, el personal

⁵⁰⁰ Juanjo Guillem, aunque procede de Catarroja (Valencia), ha desarrollado su actividad profesional en Madrid.

⁵⁰¹ Arturo Serra es, posiblemente junto a Geni Barry, el vibrafonista jazzístico más puro de España. Aunque es natural de Picassent (Valencia) es profesor de percusión de la Orquesta de Málaga, ciudad en la que reside desde hace años. Sin duda, es el referente español para las nuevas generaciones de vibrafonistas, amuchos de los cuales ha impartido docencia.

estilo de Joan Vilalta Arango, el hard-bop de los gallegos Israel Arranz Carreño y Ton Risco, y el catalán Andreu Vilar Juanola, u otros vibrafonistas como Pere Sanz Alcover, Samuel Parejo Codina, Rafael Pérez Vigo, Salvador Tarazona Cabezón, Lucía Martínez Alonso, Javier Navas Fernández o David Merseguer Royo. Todos ellos, poseen proyectos diferentes que están fuera de los estilos antes mencionados.

Otra conclusión que podemos extraer del análisis de los vibrafonistas jazzísticos en España es que los focos principales al principio fueron Madrid y Barcelona y, posteriormente, se extendió Valencia, Galicia y Mallorca. Actualmente, Málaga, Sevilla y Ciudad Real se han sumado a este mapa de los vibrafonistas jazzísticos con sendos representantes. No obstante, Arturo Serra opina que en los próximos años asistiremos a una explosión de vibrafonistas por toda España.

En referencia a los vibrafonistas internacionales que más han influido en los vibrafonistas españoles, existe una amplia lista, pero destacan Gary Burton, Bobby Hutcherson, Mike Manieri, Steve Nelson, Stefon Harris y, sobretodo, Milt Jackson, a quien nombran casi todos como el vibrafonista más importante de la historia del jazz.

Cuánto y cómo se utiliza el pedal y el motor en el vibráfono son temas muy personales del estilo de cada uno de los vibrafonistas. Los hay partidarios de la utilización del motor y detractores (por ejemplo Dani Catalán), por lo que no podemos generalizar el modo en que se utiliza en España o cuantitativamente si difiere su uso respecto a vibrafonistas de otros países.

La discografía en la que se ha empleado el vibráfono con un lenguaje jazzístico en España es cada vez más extensa y variada y, por eso, se ha tratado unida a cada uno de los vibrafonistas que la ha producido. Aunque se puede consultar en el punto VI.5.- Discografía de vibrafonistas.

La opinión generalizada entre los vibrafonistas jazzísticos españoles respecto a los instrumentos de láminas electrónicas que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat, es que son útiles para determinados contextos, como por ejemplo el jazz experimental, pero que en ningún caso pueden sustituir a un vibráfono convencional.

En definitiva, las principales conclusiones respecto a este objetivo son las dos siguientes: por una parte, hasta la llegada de los años ochenta no aparecerán los primeros vibrafonistas españoles realmente importantes, en el sentido de utilizar el vibráfono como su instrumento principal y, por otra parte, la mayor parte de los vibrafonistas jazzísticos consideran que el jazz es un estilo consolidado en España, aunque aún existen ciertos aspectos a mejorar, principalmente los relacionados con la promoción de los músicos españoles en los festivales que se programan en nuestro país.

Objetivo 3.- Averiguar quiénes son los principales fabricantes españoles de vibráfonos y de baquetas de vibráfono.

Después de investigar todos los aspectos relacionados con la fabricación de vibráfonos en España, hemos llegado a la conclusión de que sólo una empresa familiar, Jomadi, que estaba ubicada en Bilbao, fabricó vibráfonos en los años sesenta. De esta empresa salieron varios centenares de vibráfonos, algunos de los cuales fueron usados por algunos de los vibrafonistas jazzísticos entrevistados en esta tesis, como por ejemplo Antonio Castelló Sanmartín. Cabe destacar, que según diversos testimonios de vibrafonistas de los años sesenta y setenta, el mejor vibráfono de la época era de la marca “Premier”, pero que muy poca gente podía permitirse comprar, ya que era muy caro. Por otra parte, en esta época se utilizaba bastante un vibráfono portátil que iba en una maleta, nos referimos al modelo “Vintage Galanti Vibraphonette” fabricado en Italia.

Posteriormente, el vibrafonista catalán Geni Barry, a finales de 1989, aprovechando sus conocimientos de robótica industrial y automatismos, decidió construir su propio vibráfono para que fuera un instrumento más robusto y transportable.

En la actualidad, la única empresa española dedicada a la fabricación de vibráfonos es Honsuy Percusión S.L., que fue fundada en 1963 y se encuentra ubicada en Quart de Poblet (Valencia). En Honsuy fabrican tres modelos diferentes de vibráfono. Todos ellos son de lámina ancha, tienen pedal de barra, láminas de aluminio de color plateado de 60-40 x 15mm, una tesitura de tres octavas (del Fa3 al Fa6), una afinación estándar (La = 442 Hz), bastidor de madera tropical, tubos resonadores de aluminio y soporte graduable en altura (de 85 a 100 cm). Los tres modelos diferentes de

vibráfono son: un vibráfono sin motor, un vibráfono con motor analógico y un vibráfono con motor digital. No obstante, la realidad es que la mayoría de los vibrafonistas apuestan por marcas de vibráfono internacionales. La marca preferida es Musser (Estados Unidos), seguida por este orden por Yamaha (Japón) y Bergerault (Francia), aunque existen casos particulares como el catalán Geni Barry que toca con su propio vibráfono (cuyas láminas son Yamaha), los valencianos Rafa Navarro (que toca con un vibráfono Deagan) y Dani Catalán (que toca con un vibráfono Adams), o el madrileño de origen venezolano Jorge Luís Durán quien, pese a tocar con Musser, apuesta decididamente por el nuevo vibráfono de Mallettech.

Aunque no existe una marca o modelo de baquetas que predomine por encima de los demás entre los principales intérpretes, destacan los modelos de Dave Samuels, David Friedman o Gary Burton, además de las baquetas de producción nacional. Cabe citar, en este punto, al vibrafonista Geni Barry que prefiere fabricarse sus propias baquetas de vibráfono para adaptarlas a su técnica y estilo.

Por lo que se refiere a fabricantes españoles de baquetas de vibráfono, cabe destacar cuatro empresas fundamentales: la empresa “Morgan Mallets” (ubicada en Castalla, Alicante) que está regentada por Tomás Pérez Santoja, la empresa “Percuthier” (ubicada en Gines, Sevilla) que está regentada por Alejandro Suárez y las empresas “Iñaki Sebastián Mallets” y “Élite Mallets” (ambas ubicadas en Pamplona) que están regentadas por Iñaki Sebastián. Cada una de ellas utiliza materiales diferentes y procesos de elaboración distintos. Además, cabe destacar que los vibrafonistas Israel Arranz (Galicia) y Arturo Serra (Valencia - Málaga) tienen sus propios modelos de baquetas fabricados por “Morgan Mallets”.

Por otra parte, las empresas “Iñaki Sebastián Mallets” y “Élite Mallets” tienen una importantísima difusión internacional, de hecho han vendido más de 300.000 baquetas en más de veinte países de todo el mundo y han representado a España, desde 1998 hasta 2002 ininterrumpidamente, exponiendo su producto en la PASIC (Percussive Arts Society International Convention) de Estados Unidos, considerada la convención de percusión más importante a nivel mundial.

Objetivo 4.- Investigar cuáles han sido las principales metodologías empleadas en España para estudiar el lenguaje jazzístico aplicado al vibráfono.

La mayoría de los vibrafonistas actuales utiliza cuatro baquetas (con técnica Burton), pero existen casos de utilización de técnica cruzada “tradicional”, por ejemplo Geni Barry. También destacan vibrafonistas que han decidido utilizar solo dos baquetas, como prioridad, por ejemplo Jordi Rossy. En este sentido, parece que a lo largo de la historia del vibráfono jazzístico en España hemos pasado desde tocar con dos baquetas a la técnica de cuatro baquetas cruzada (que ya tocada Salvador Arevalillo), hasta la técnica de Gary Burton en los años ochenta y, últimamente, se está rescatando la tendencia de tocar con dos baquetas al estilo de Milt Jackson.

Podemos concluir que la mayoría de los vibrafonistas ha sido autodidactas, especialmente debido a que no existe la especialidad superior de vibráfono jazzístico en ningún conservatorio de España ni tampoco métodos. Por este motivo, los vibrafonistas españoles han tenido que utilizar libros de piano jazzístico para aplicarlos al vibráfono (voicings y compings), consultar webs especializadas en la pedagogía para vibráfono (como www.vibesworkshop.com), o salir a estudiar fuera de nuestras fronteras para adquirir los conocimientos necesarios para tocar el vibráfono con un lenguaje realmente jazzístico, especialmente a Boston (Estados Unidos), a Bruselas (Bélgica), a Oporto (Portugal) y a La Haya o a Ámsterdam (Holanda), entre otros destinos, como por ejemplo Bremen (Alemania). En otras ocasiones, han optado por adaptar los conocimientos del piano jazzístico al vibráfono, obtenidos en lugares como por ejemplo el Taller de Músics de Barcelona.

Por otra parte, cabe destacar en esta conclusión la importancia fundamental que ha tenido en la formación de los vibrafonistas más jóvenes la figura de Arturo Serra, a quien va dedicada esta tesis doctoral, ya que ha creado una auténtica escuela española de vibrafonistas jazzísticos, con unas características propias y una metodología diferenciada. Este gran músico ha puesto en valor la importancia de la creación de una marca propiamente española y diferenciada de las escuelas que podemos encontrar en otros países. Sin duda, su presencia ha llenado el vacío referente al objeto de esta investigación que la legislación y las instituciones, públicas y privadas, han prolongado a lo largo de las décadas. Por todo ello, su prestigio y la admiración y gratitud a su figura artística y personal son una constante entre la comunidad española de percusionistas, vibrafonistas y profesionales del ámbito musical.

La principal idea que podemos extraer de este punto es que los vibrafonistas jazzísticos españoles han tenido que salir a de nuestro país (principalmente a Holanda, Portugal, Alemania y Estados Unidos) para formarse, ya que en España no existe la Titulación Superior de Vibráfono Jazzístico.

Objetivo 5.- Describir los conciertos más importantes de vibrafonistas internacionales que se han producido en la historia del jazz en España.

Desde que el 19 de enero de 1955 actuase Lionel Hampton por primera vez en España, los conciertos de vibrafonistas internacionales en nuestro país han sido una constante aunque con intensidad variable dependiendo del momento. No obstante, destaca la aparición de vibrafonistas internacionales en los diversos festivales de jazz programados en España desde finales de los años sesenta. Lionel Hampton volvió a tocar en 1956, compartiendo escenario con Tete Montoliu, con quien grabará el disco “Jazz-flamenco”. Posteriormente, en abril de 1964, el “Modern Jazz Quartet” del vibrafonista Milt Jackson realizaron dos conciertos en España.

También cabe destacar que el vibrafonista francés Dany Doriz actuó en repetidas ocasiones en Barcelona durante los años sesenta (también tocó con Tete Montoliu en 1965) y los conciertos realizados por el vibrafonista Bobby Hutcherson y el pianista Tete Montoliu en los años ochenta.

Sin duda uno de los acontecimientos más importantes dentro del vibráfono jazzístico en España fue la llegada de Gary Burton en 1989 a San Juan Evangelista (Madrid), donde impartió clases a los vibrafonistas españoles, entre ellos Arturo Serra o Ángel Pereira y realizó un concierto titulado “Gary Burton y los Berklee All Stars”. No obstante, conviene recordar que Gary Burton ya había actuado en repetidas ocasiones en nuestro país, desde que tocó en el IV Festival de Jazz de Barcelona en 1969.

A partir de los años ochenta la visita de numerosos vibrafonistas ha sido muy habitual, sirva de ejemplo que en 1987 el vibrafonista Dave Samuels toca, junto a Spyro Gyra, en el XVIII Festival de Jazz de Barcelona y en el VIII Festival Internacional de Jazz de Madrid, y en 1994 el vibrafonista Roy Ayers toca en el XXVI Festival de Jazz de Barcelona.

Objetivo 6.- Crear un foro, blog o espacio que reúna y ponga en contacto a los vibrafonistas de jazz españoles, para intercambiar experiencias u opiniones.

Se ha constatado que los vibrafonistas desconocen la historia del vibráfono en España, en general, y que no se conocen los unos a los otros, más allá de los vibrafonistas de su comunidad autónoma o de los más importantes, como Arturo Serra. Por eso, la creación de un blog en internet sobre el vibráfono jazzístico en España, <http://vibrafonojazzistico.blogspot.com>, además de la siguiente página de facebook <https://www.facebook.com/profile.php?id=100006974324449> (vibráfono jazzístico) y el correo electrónico elvibrafonojazzistico@hotmail.com, están resultando de enorme utilidad para todos estos músicos que hasta ahora permanecían aislados.

Por otra parte, con la finalidad de no ser reiterativos, al hablar del grado de acuerdo o desacuerdo de los diversos vibrafonistas que han sido entrevistados en referencia a los textos e hipótesis que se les han planteado, y que han sido elaborados por el autor con una finalidad metodológica, en el cuerpo de la tesis se remite a este apartado para su lectura. Salvo algunas apreciaciones personales de diversos vibrafonistas, que pueden ser consultadas en el apartado de cada uno de ellos, en general los protagonistas del vibráfono jazzístico en España están de acuerdo con los textos e hipótesis que se les plantearon y que figuran a continuación:

TEXTO 1.- *“El jazz fue aniquilado por el régimen franquista, lo que hizo que la evolución lógica no fuese la esperada. De hecho, posiblemente, la primera vez que un vibrafonista actuó en España se trató de Lionel Hampton con su orquesta en 1955, mucho más tarde de que lo hiciera en otros países europeos. La persecución del jazz español, anteriormente reseñada, incidió de manera muy marcada en el detrimento de la incorporación del vibráfono al panorama jazzístico nacional, ya que al no tratarse de un instrumento habitual en el jazz no solía ser elegido para interpretar este tipo de música. Por eso, es fácil comprender por qué la mayoría de los jazzistas españoles solían tocar otros instrumentos. Por esta causa, se puede afirmar que a lo largo de la joven historia del jazz en España, no han existido muchos músicos dedicados al vibráfono como su instrumento principal. Más bien, ha habido baterías, percusionistas o multiinstrumentistas que, esporádicamente, han tocado el vibráfono en sus espectáculos o actuaciones. Esto puede haber sido debido a que los percusionistas españoles preferían tocar la batería al vibráfono por motivos profesionales y de oferta*

de empleo, ya que la versatilidad de la batería les permitía poder tocar con numerosas formaciones de estilos diversos, boleros, fox-trot, pasodobles, orquestas de baile... y esta posibilidad quedaba totalmente mermada con un vibráfono”

TEXTO 2.- *“El vibráfono se introdujo bastante tarde en los conservatorios españoles. Esto ha hecho que su estudio se haya ralentizado muchísimo respecto a otros países. Además, las obras y el temario dedicado al vibráfono en los conservatorios españoles hasta hace pocas décadas, eran de un nivel ínfimo en comparación con otros instrumentos”.*

TEXTO 3.- *“Hasta hace muy pocos años no existían métodos específicos dedicados al estudio del vibráfono en el jazz. Esta circunstancia se acentúa en el caso de España, ya que sigue sin existir ningún método en castellano, en la actualidad, Además, nunca ha existido, ni actualmente existe, una escuela de vibrafonistas jazzísticos en España. Normalmente, los vibrafonistas españoles dedicados al jazz han sido estudiantes procedentes de la percusión clásica, que han estudiado jazz de manera autodidacta o bien, con pianistas jazzísticos. A esta circunstancia debemos añadir que no existe en España ningún foro, organización, blog, asociación, ni nada parecido que reúna a los vibrafonistas de jazz españoles. Incluso se puede afirmar con rotundidad que la gran mayoría de los vibrafonistas españoles no se conocen, y que entre los que se conocen no existe una comunicación fluida de información sobre formación en el campo del vibráfono jazzístico”.*

HIPÓTESIS 1.- *“El vibráfono jazzístico en España no ha seguido una evolución similar al del resto de países vecinos, como Francia o Alemania, debido a diversas causas, como por ejemplo su aislamiento cultural durante la dictadura franquista, que vio en el jazz a un enemigo del régimen, o su tardía llegada a los conservatorios”.*

HIPÓTESIS 2.- *“La ausencia de vibrafonistas dedicados al jazz puede ser debida a la falta de bibliografía, comunicación, metodología, referentes y, sobretudo, de una escuela específica. Esto ha provocado que muchos músicos hayan desistido dedicarse al vibráfono jazzístico, y que los vibrafonistas jazzísticos españoles hayan sido autodidactas y hayan evolucionado de manera muy diferente unos de otros”.*

Utilidades presentes

Las posibles utilidades de la tesis “El vibráfono en el jazz. El vibráfono jazzístico en España” pueden ser muy variadas y las podríamos resumir en cuatro aspectos principales que serían los siguientes:

1.- Difusión de la apasionante historia, jamás contada, del vibráfono en el jazz y, especialmente, del vibráfono jazzístico en España y sus protagonistas, desde los primeros “jazz-bandistas” y xilofonistas, hasta los vibrafonistas actuales. Esta tesis pone nombre a esos vibrafonistas anónimos dedicados al estilo jazzístico y completa el apartado dedicado a estos intérpretes en los libros sobre la historia del jazz en España. Esta sería la utilidad más importante, ya que nos aportará una información valiosísima que no existe en la actualidad.

2.- El método-guía “Ejercicios técnicos para el vibráfono jazzístico”, recogido en los anexos de la tesis, primer método en castellano para el estudio sistemático del lenguaje jazzístico aplicado al vibráfono. Este libro puede servir, y ya está sirviendo, de una inestimable ayuda a los jóvenes estudiantes del vibráfono jazzístico.

3.- Dado que la inmensa mayoría de los vibrafonistas dedicados a la interpretación jazzística con su instrumento no se conocen entre sí más allá de su círculo geográfico más cercano, esto ha provocado un gran estancamiento didáctico en el desarrollo del vibráfono jazzístico en España que ya se está subsanando con la creación del foro en internet que reúne y pone en contacto a los vibrafonistas de jazz españoles, para intercambiar experiencias, información, opiniones, programación de conciertos, etc.

4.- Además de todo lo anterior, ya estamos organizando sendos encuentros de vibrafonistas españoles en Galicia y Valencia, que se celebrarán en 2016, con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento del vibráfono, dato que muchos vibrafonistas desconocían antes de las entrevistas que se les realizaron a raíz de la presente investigación.

Trabajos futuros

Los futuros trabajos de investigación a los que pueden dar pie esta tesis son básicamente cuatro:

1. Seguir buscando grabaciones de vibrafonistas de los años 30.
2. Investigar sobre el vibrafonista Saki Guillem (comentado por Joan Vilalta) sobre el que no he encontrado información y profundizar sobre la figura de Oriol Bordas Chornet.
3. Continuar recopilando discografía específica del vibráfono jazzístico en España.
4. Continuar la investigación con los vibrafonistas nacidos en los años 90 y que ahora están formándose.

Conclusión final:

En definitiva, podemos concluir que, pese a que el vibráfono ha sido un instrumento poco habitual en el jazz, el vibráfono jazzístico en España ha tenido una historia propia y totalmente desconocida. De hecho, resulta sorprendente que la inmensa mayoría de los vibrafonistas dedicados a la interpretación jazzística con su instrumento no se conocen entre sí más allá de su círculo geográfico más cercano. Esta situación ha producido la mencionada ausencia didáctica dentro del campo específico del vibráfono jazzístico en España que con esta tesis se podría subsanar o cuanto menos atenuar, ya que el flujo de la información será muchísimo mayor con la publicación de esta investigación.

Esta tesis pone nombre a esos vibrafonistas anónimos dedicados al estilo jazzístico y completa el apartado dedicado a estos intérpretes en los libros sobre la historia del jazz en España.

VI.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

VI.1.- Bibliografía.

- ÁLVAREZ CABALLERO, A: *Historia del Cante flamenco*, Madrid, Editorial Alianza, 1986
- ACOSTA, Leonardo: *Otra visión de la música popular cubana*, La Habana (Cuba), Editorial Letras Cubanas, 2004
- BAINES, Anthony: *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Londres University Press, 1992
- BARREIRO, Javier: *Diccionario biográfico español*, Vol. VIII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010
- BERENDT, Joachim: *El Jazz. Nueva Orleans al Jazz–Rock*, México–Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994
- BLADES, James; DEAN, Johnny: *Cómo tocar la batería y otros instrumentos de percusión*, Madrid, Editorial EDAF, 1986
- BLADES, James: *Percussion instruments and their History*, London, Faber&Faber, 1975
- BLANCO, *Enciclopedia de los Instrumentos Musicales*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992
- CENTAZZO, *La Percussione*, Milán, Ridordi-Milano, 1983
- DAVIS, Miles: *Miles. La autobiografía*, Barcelona, Alba Editorial, 2009
- DELANNOY, Luc: *¡Caliente! Una historia del Jazz Latino*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002
- ÉVORA, Tony, *El libro del bolero*, Madrid, Alianza, 2001
- FACCHIN, G. :*Le percussioni*, Turín, Ed. Di Torino, 1989
- FAMPOU, F.: *Introduction a la Percussion Africaine*, Ed. L'Harmattan, 1986
- FRANÇOIS, J.C. : *Percussion et musique contemporaine*, Pris, Ed. Klincksieck, 1991
- FODHAM, John: *Jazz, historia, instrumentos, músicos y grabaciones*, Editorial Raíces, Guipúzcoa, 1994
- GALACTUS, *Bonet de San Pedro*, Mondo Brutto nº 38, 2007
- GARCÍA GARCÍA, Jorge: *El ruido alegre. Jazz en la BNE*, Editorial Ministerio de Cultura, Madrid, 2012

- GARCÍA JIMÉNEZ, María Antonia; Martínez José María: *Guía profesional de jazz, Madrid*, Editorial Fundación Autor, 2000
- GARCIA MARTINEZ, Jose M^a: *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: el jazz en España 1919-1996*, Madrid, ALIANZA EDITORIAL, 1996
- GELLY, Dave: *Grandes mitos del jazz, una historia en imágenes 1900 -2000*, Madrid, Editorial LIBSA, 2004
- GENESCÀ DUEÑAS, Gabriel; RIGO ARNAVAT, Antonia: *Cómo presentar una tesis y trabajos de investigación*, Barcelona, Editorial Eumo-Octaedro, 2002
- GILI, Ricardo; *El Jazz*, Barcelona, Editorial Hogar del Libro, 1984
- GIOIA, Ted: *La historia del jazz*, Madrid, Editorial Turner, 1997
- GÓMEZ, José Manuel: *Guía esencial de la salsa*, Valencia, Editorial La Máscara, 1995
- HENRIQUE, L.: *A Produção do Som nos Instrumentos Musicais*, Oporto (Portugal), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009
- HOLLAND, J.: *Percussion*, Londres, Macdonald & Jane Pub. 1978
- LUCENA, Núria: *Diccionario Anaya de la Lengua*, Madrid, Edita Grupo Anaya, 2002
- MARCUSE, S.: *A Survey of Musical Instruments*, Nueva York, Harper & Row Pub. 1975
- NAVARRO, Francesc: *Gran Historia de la Música*, Barcelona, Salvat Editores, 2001
- OLAZÁBAL, Tirso: *Acústica Musical y Organología*, Buenos Aires, Editorial Ricordi, 1954
- OWEN REED, H.; LEACH, J.: *Scoring for percussion*, Nueva York, Belwin Mills, 1969
- PEINKOFER, K.; TANNIGEL, F.: *Handbook of Percussion Instruments*, Nueva York, Schott, 1969
- PÉREZ, Mariano: *El Universo de la Música*, Madrid, Editorial Musicalis, 2002
- PUJOL BAULENAS, Jordi: *Jazz en Barcelona 1920-1965*, Barcelona, Almendra Music S.L, 2005
- RAMADA, Manel: *Atlas de Percusión*, Valencia, Editorial Rivera, 2000
- ROLF, Julia: *Jazz, La historia completa*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2007
- ROMAGUERA, Joaquim. *El jazz y sus espejos*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2003

- ROMERO, Enrique: *Salsa, El orgullo del Barrio*, Madrid, Ediciones Celeste, 2000
- SACHS, Curt: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1947
- SADIE, Stanley: *Guía Akal de la Música*, Madrid, Ediciones Akal, 1994
- SADIE, Stanley: *The New Grove's Dictionary of Musical Instruments*, MacMillan Press, 1984
- SARDÀ, Joan. *El jazz en España*. Barcelona, Robinbook, 2006
- SMITH-BRINDLE, R.: *Contemporary Percussion*, Londres, Oxford University Press, 1970
- SORRELL, N.: *A guide to the Gamelan*, Londres, Faber&Faber, 1990
- SOUTIF, Daniel: *El segle del jazz*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2009
- STORM ROBERTS, John: *El toque latino*, México, Edamex, 1982
- TEMES, José Luís: *Instrumentos de Percusión en la música actual*, Madrid, Ed. Digesa, 1979
- TORRES, J., GALLEGO, A. y ÁLVAREZ, L.: *Música y Sociedad*, Madrid, Edita Real Musical, 1976
- TRANCHEFORT, F.: *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza Música

NOTA DISCOGRÁFICA: *Por lo que se refiere a la discografía utilizada y mencionada en esta investigación, referente a trabajos grabados con vibráfono con un lenguaje jazzístico, se ha tratado en el cuerpo de la tesis dentro de los apartados destinados a tratar a cada uno de los vibrafonistas objeto de estudio, aunque también puede ser consultada en el anexo VI.5.*

VI.2.- Revistas especializadas y otras publicaciones.

- ED.PLANETA: *Gran Enciclopedia Planeta*, Barcelona, Editorial Planeta, 2008
- Periódico “El Mundo”. Artículo: “*Joe Cuba. Padrino del 'boogaloo' latino*” (21-2-2009) de José Manuel Gómez.
- Periódico “El País”. Artículo: “*Manolo Gas Cabré, solista de jazz, compositor y director musical*” (18-10-2009) de Rosana Torres.
- Programa de mano de los dos conciertos de presentación del “Grupo de Percusión de Madrid” que tuvieron lugar los días 18 y 25 enero de 1978 en Madrid.
- BARREIRO, Javier: artículo *Enrique Sanz Vila en los inicios del bandoneón y del jazz en España. La orquestina Nic-Fusly*, publicado el 27 de agosto de 2014 en “Artículos, Canción popular, Cuplé, Tango”.
- BLASCO, Rogelio: Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano, Bilbao, 1998. («Actas del III Symposium: Bilbao: 700 años de memoria. Bilbao, una ciudad musical. III Symposiumaren akten bilduma: Bilbo: 700 urteren bidean. Bilbo, musika-hiria». Bidebarrieta, vol. III). Págs. 329 – 345
- CASCALES, Claudio: artículo *Vibráfono 1916-1996 80 Aniversario* publicado en la sección contemporánea de la revista “Percusiones” de la Asociación Española de Percusionistas, en los números 6 y 7. 1999.
- Contraportada del disco “Selección de Bailables”, grabado por Salvador Arevalillo y su orquesta para el sello “Montilla” (Zafiro).
- Contraportada del disco “A Night In Madrid”, grabado por Salvador Arevalillo y su orquesta para el sello “Montilla” (Zafiro).
- TORRES, Rosana: artículo “Manolo Gas Cabré, solista de jazz, compositor y director musical”, publicado en el periódico El País el 18-10-2009
- “Jazz a la Ciutat de València. Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981” de Vicent Lluís Fontelles Rodríguez. Publicada por la Universitat Politècnica de València en 2010.
- “Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal” de Martín Luis Chamizo Moreno. Publicada por la Universidad de Málaga en 2009.
- BARRY, Eugeni: artículo “Procedencia y creación de un vibráfono”, revista “Megadrums” (1994)
- HARO TECGLÉN, Eduardo: artículo “Raskayú (una necrología)”, 20-5-2002, publicado en el diario El País

- WAISMANHA, Leonardo J.: ensayo “*Los avatares de un tema en su peregrinación transgénerica: de Louis Armstrong al Cuarteto Leo*”
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier: artículo “Raskayú”, publicado en el periódico “Irreverentes” el 19-9-2014
- BIZARRO, David Bizarro: artículo titulado “*La negra historia de Raskayú, una canción de difuntos*”, publicado por el diario el PAIS el 31-10-2011
- Artículo “El Trío Maula lleva a Cee jazz de calidad y fácil de entender”, publicado en el periódico “La Voz de Galicia” el 15 de febrero de 2003
- IGLESIAS, Iván: *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral publicada por la Universidad de Valladolid, 2010

VI.3.- Internet: páginas webs y links.

- www.acidjazzhispano.com
 - o <http://lnx.indajaus.com/acidjazzhispano/content-1034.html>, 13-12-2014
- www.aforolibre.com/
 - o Adrián Fernández, <http://www.aforolibre.com/musica/jazz/arturo-serra-new-quintet-750>, 15-5-2014
- www.akifrases.com
 - o <http://akifrases.com/frase/121495>, 15-3-2013
- www.amoresgrupdepercussio.com
 - o http://amoresgrupdepercussio.com/?page_id=8, 12-1-2015
- www.angel-rubio.com
 - o Ángel Rubio, <http://www.angel-rubio.com/biografia.htm>, 10-5-2015
- www.apoloybaco.com
 - o http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=3038&Itemid=92, 15-10-2014
 - o http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1435&Itemid=269, 15-6-2015
 - o http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1494&Itemid=273, 6-5-2015
- www.arranztrio.blogspot.com

- Israel Arranz, <http://arranztrio.blogspot.com.es/>, 5-5-2015
- www.asturiasmundial.com
 - <http://www.asturiasmundial.com/domdom/detalle/307/pucho-latin-soul-brothers>, 12-12-2014
- www.barcelofilia.blogspot.com
 - <http://barcelofilia.blogspot.com.es/2014/03/el-be-negre-setmanari-satiric-i-politic.html>, 22-3-2015
- www.bilborama.com
 - <http://www.bilborama.com/rock/c01/jomadi>, 25-2-2015)
- www.biografiasyvidas.com
 - http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/colon_cristobal.htm, 26-8-2014
 - <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zappa.htm>, 13-11-2014
- www.bloque53.com
 - http://www.bloque53.com/Biografia_.html, 3-4-2015
- www.burelabluesband.blogspot.com
 - <http://burelabluesband.blogspot.com.es/>, 5-5-2015
- www.buscasalsa.com
 - <http://www.buscasalsa.com/Historia-creacion-y-desarrollo-del?lang=fr>, 12—9-2014)
 - (<http://www.buscasalsa.com/Historia-creacion-y-desarrollo-del,247?lang=fr>, 23-9-2014)
 - (<http://www.buscasalsa.com/Historia-creacion-y-desarrollo-del,247?lang=fr>, 20-8-2014)
- www.cantondegasteiz.wordpress.com
 - <https://cantondegasteiz.wordpress.com/>, 12-5-2014
- www.danicatalan.es
 - Dani Catalán, <http://www.danicatalan.es/vibraonda/>, 6-3-2015
- www.deanfredy.blogspot.com
 - <http://deanfredy.blogspot.com.es/2012/05/la-palabra-blanca-que-define-la-gente.html>, 15-3-2013
- www.definicion.de
 - <http://definicion.de/ostracismo/>, 3-8-2015)
- www.dipualba.es
 - <http://www.dipualba.es/cultural/ficha/ficha.asp?idficha=273>, 4-4-2015

- www.docenotas.com
 - <http://www.docenotas.com/10701/martin-porras-en-la-percusion-espanola-una-historia-de-golpe-y-porrazo>, 22-1-2015
- www.duvanjan.com
 - <http://duvanjan.com/posts/apuntesymonografias/45/Biograf-a-de-Leif-Eriksson-Y-Zheng-He.html>, 25-8-2014
- www.elblogdelbateria10.blogspot.com
 - <http://elblogdelbateria10.blogspot.com.es/2015/06/8-buddy-rich.html>, 16-9-2014
- www.elblogdelbolero.wordpress.com
 - <https://elblogdelbolero.wordpress.com/2012/01/28/guillermo-portabales-el-creador-de-la-guajira-de-salon>, 6-11-2014
- www.elplazajazzclub.blogspot.com
 - El Plaza Jazz Club,
<http://elplazajazzclub.blogspot.com.es/2015/06/viernes-26-javier-navas-quartet-las.html>, 5-4-2015
- www.esmuc.cat
 - ESMUC, <http://www.esmuc.cat/L-Escola/Departaments/Musica-Classica-i-Contemporania/Professorat/Area-d-instruments-orquestrals/Percussio/Ramon-Torramilans>, 8-2-2015
 - ESMUC, <http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Departamentos/Musica-clasica-y-contemporanea/Profesorado/Area-de-instrumentos-orquestrales/Percusion/Miquel-Bernat>, 16-6-2015
 - ESMUC, <http://www.esmuc.cat/spa./La-Escuela/Departamentos/Musica-antigua/Professorat-Asignaturas/Pedro-Estevan>, 12-7-2015
 - ESMUC, <http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Departamentos/Musica-clasica-y-contemporanea/Profesorado/Area-de-instrumentos-orquestrales/Percusion/Ramon-Torramilans>, 12-6-2015
- www.genibarry.com
 - Geni Barry, <http://genibarry.com/curriculum-geni-barry.pdf>, 10-7-2015
- www.granadadigital.es
 - <http://www.granadadigital.es/el-club-magic-acoge-hoy-el-avance-del-nuevo-disco-de-miquel-casany-arturo-serra-organ-quartet/>, 16-1-2015
- www.grupo-lonestar.com
 - LOne Star, http://www.grupo-lonestar.com/biografias/bio_miro.htm, 12-3-2015
- www.herencialatina.com

- http://www.herencialatina.com/Chano_Pozo_60_anos_de_su_muerte/60_anos_de_la_muerte_de_Chano_Pozo.htm, 30-10-2014
- www.historiasderock.es
 - <http://historiasderock.es.tl/Suso-Saiz.htm>, 12-7-2015
- www.honsuy.com
 - HONSUY, <http://www.honsuy.com>, 25-3-2015
- www.javierbarreiro.wordpress.com
 - Javier Bareiro, <https://javierbarreiro.wordpress.com>, 15-4-2015
- www.javiernavasmusic.com
 - Javier Navas,
<http://www.javiernavasmusic.com/#!/biografia/cadp>, 6-4-2015
 - Javier Navas,
<http://www.javiernavasmusic.com/#!/javier-navas-jose-carra-do/c19tv>, 5-4-2015
 - Javier Navas,
<http://www.javiernavasmusic.com/#!/the-beatles-songbook/cogy>, 5-4-2015
- www.jazzeando.com
 - <http://www.jazzeando.com.ar/biografias-de-jazz/15-pianistas/445-biografia-de-lennie-tristano>, 20-10-2015
- www.jazzeseruido.blogspot.com
 - <http://jazzeseruido.blogspot.com.es/2014/07/gio-yanez-zero-point-energy.html>, 3-4-2015
- www.jorgerossy.com
 - Jorge Rossy, <http://www.jorgerossy.com/biografia/>, 1-9-2015
- www.josepluisgaliana.com
 - Josep Lluís Galiana, <http://www.josepluisgaliana.com/biography/>, 12-1-2015
- www.juanjoguillet.com
 - Juanjo Guillem, <http://www.juanjoguillet.com/index.php/bio>, 16-9-2015
- www.kaosenlared.net
 - <http://www.kaosenlared.net>, 5-3-2015
- www.klavierbcn.es
 - Joan Miró, <http://www.klavierbcn.es/00000097b50f44263.html>, 12-3-2015
- www.lafonoteca.net

- <http://lafonoteca.net/disco/lone-star-en-jazz>, 12-3-2015
- www.larlegido.jimdo.com
 - <http://larlegido.jimdo.com/proyectos/improvisaci%C3%B3n-libre/orquesta-omega/>, 15-5-2015
- www.lastfm.es
 - <http://www.last.fm/es/group/John+Philip+Sousa>, 20-8-2014
 - <http://www.last.fm/es/music/Gene%20Krupa>, 30-8-2014
 - <http://www.last.fm/es/music/Dave+Pike?setlang=es>, 16-12-2014
- www.leoloqueveo.org
 - <http://www.leoloqueveo.org/de%20pelicula/cine%20sonoro.html>, 15-8-2014
- www.grupo-lonestar.com
 - <http://mtvo-bcn.blogspot.com.es/2010/10/lone-star-adelante-1974.html>, 12-3-2015
- www.luciamartinezazulcielo.blogspot.com
 - Lucía Martínez, <http://luciamartinezazulcielo.blogspot.com.es/>, 2-9-2015
- www.lucimartinez.com
 - Lucía Martínez, http://www.lucimartinez.com/Lucia_Martinez/Bio.html, 2-9-2015
- www.marcmiralta.com
 - Marc Miralta, <http://www.marcmiralta.com/biografia.htm>, 12-9-2015
- www.marosajazzproject.blogspot.com
 - Marosa Jazz Project, <http://www.marosajazzproject.blogspot.com.es/>, 12-4-2015
- www.muaaka.com
 - <http://www.muaaka.com/artist/view/Paul+Whiteman>, 20-8-2014
- www.musicforambients.blogspot.com
 - http://musicforambients.blogspot.com.es/2012_09_01_archive.html, 12-7-2015
- www.musicofpuertorico.com
 - http://www.musicofpuertorico.com/index.php/artistas/dave_valentin, 15-12-2014
- www.muyinteresante.es
 - <http://www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/diez-frases-sobre-jazz>, 15-3-2013

- www.muzikalia.com
 - o http://muzikalia.com/foro_leermensajes.php?ref_foro=1&ref_mensaje=3474, 20-9-2014
- www.percufest.com
 - o <http://percufest.com/objetivos>, 6-6-2014
- www.piim.eu
 - o <http://www.piim.eu/ebnmcast.htm>, 22-9-2015
- www.rafanavarropercusion.com
 - o Rafa Navarro, <http://www.rafanavarropercusion.com/#!/biografia/cadp>, 6-7-2015
- www.rockfloyd.com
 - o <http://www.rockfloyd.com/2011/05/los-baterias-de-frank-zappa-vi-ruth.html>, 13-11-2014
- www.sangrespanola.wordpress.com
 - o <https://sangrespanola.wordpress.com/category/orquesta-de-las-nubes>, 12-7-2015
- www.sedajazz.es
 - o Sedajazz,
http://www.sedajazz.es/tienda_sedajazz_discos_detalle.php?disco=49&CSRF_TOKEN=ece7cf6c0d4150429c6bd0e4791837f270ce8017, 15-6-2015
 - o Sedajazz,
http://www.sedajazz.es/tienda_sedajazz_discos_detalle.php?disco=123, 15-5-2014
- www.seminariojazzburela.blogspot.com
 - o Israel Arranz, <http://www.seminariojazzburela.blogspot.com.es/>, 14-5-2015
- www.sincopagrafiado.wordpress.com
 - o <https://sincopagrafiado.wordpress.com/tag/ton-risco/>, 5-5-2015
- www.tempodebolero.blogspot.com.es
 - o <http://tempodebolero.blogspot.com.es/2010/05/boleristas-de-espana-18-de-mayo-ocho.html>, 25-3-2015
- www.thecubanhistory.com

- <http://www.thecubanhistory.com/2015/04/cuban-pianist-omar-sosa-returns-to-his-roots-born-camaguey-omar-sosa-pianista-cubano-regresa-a-sus-raices-nacido-en-camaguey/>, 2-2-2015
- www.ticketea.com
 - <https://www.ticketea.com/entradas-malasana-jazz-reunion-festival-madrid-negro/>, 23-5-2015
- www.tomajazz.com
 - <http://www.tomajazz.com/discos/breves.php?d=2009-06-01>, 4-4-2015
 - <http://www.tomajazz.com/web/?p=6824>, 4-4-2015
 - Carlos Lara, <http://www.tomajazz.com/web/?p=4364>, 15-5-14
 - José Antonio García López, <http://www.tomajazz.com/web/?p=4273>, 15-5-2014
- www.tonimeler.com
 - Toni Meler, <http://www.tonimeler.com/index2cast.html>, 22-9-2015
- www.tonrisco.com
 - Ton Risco, http://www.tonrisco.com/?page_id=142, 3-4-2015
- www.tropicanafm.com
 - <http://www.tropicanafm.com/noticia/cumpleanos-salseros-del-24-de-febrero/20150225/nota/2648267.aspx>, 22-10-2014
- www.victormendoza.com
 - Víctor Mendoza, <http://victormendoza.com/Biografia.html>, 25-8-2015
- www.wikipedia.com
 - https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Pelejero. 12-8-2014
 - https://es.wikipedia.org/wiki/George_Shearing, 21-9-2014
 - (https://es.wikipedia.org/wiki/Gary_Burton, 10-8-2014)
 - https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Pelejero, 30-1-2015
 - (https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Temes, 25-1-2015)
 - https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Vieneses, 25-2-2015)
 - https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Estevan, 12-7-2015
 - <https://es.wikipedia.org/wiki/Kase-O>, 16-11-2014
- www.youtube.com
 - <https://www.youtube.com/user/R3pedagogia>, 12-6-2015
 - <https://www.youtube.com/watch?v=arsmlnvybha>, 4-4-2015
 - https://www.youtube.com/watch?v=aUcUHLg_0-0, 19-9-2014

- <https://www.youtube.com/watch?v=qdoBRCt4zrE>, 19-9-2014
- <https://www.youtube.com/watch?v=WN80Z2KZa-Y>, 19-9-2014
- <https://www.youtube.com/watch?v=CXo6EyLM8Yw>, 24-3-2015
- www.78revoluciones.wordpress.com
 - <https://78revoluciones.wordpress.com/2015/05/04/joyas-del-jazz-iberico-quinteto-saratoga-parece-mentira>, 27-3-2015

VI.4.- Bibliografía específica de vibráfono y percusión.

Algunos de los libros más recomendables para extraer información histórica sobre el vibráfono, o estudiar técnica y lenguaje jazzístico en el vibráfono son los siguientes:

- BURTON, Gary: *Introduction to Jazz Vibes*, Creative Music, 1965
- DELP, Ron: *Vibraphone Technique: Four Mallet Chord Voicing*, Berklee Press Publications, 1975
- FINKEL, Ian; SCHIRMER, G.: *Solos for the Vibraphone Player*, 1973
- FRIEDMAN, David: *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*, Berklee Press Publications, 1973
- GOLDENBERG, Morris: *Modern School for Xylophone, Marimba, Vibraphone*, Chappell & Co., 1950
- HAMPTON, Lionel: *Lionel Hampton's Method for vibraharp, xylophone and marimba*, New York, editado por David Gornston. Robbins Music Corporation, 1939
- HOWARD STEVENS, Leigh: *Method of movement for marimba with 590 exercises*, publicado en 1979
- JOLIFF, Art: *Intermediate Method: Marimba-Xylophone-Vibes*, Rubank, 1954
- LAWRENCE STONE, George: *Mallet Control*
- LIPNER, Arthur: *New Vibe Real Book*, Malletworks Music
- METZGER, Jon: *The Art and Language of Jazz Vibes*, EPM Publications, 19

VI.5.- Discografía de vibrafonistas.

VI.5.1.- Discografía de vibrafonistas internacionales.

- Bobby Hutcherson: “The Kicker” (1963), “Dialogue” (1965), “Components” (1965), “Happenings” (1966), “Stick-Up! ” (1966), “Oblique” (1967), “Patterns” (1968), “Total Eclipse” (1968), “Spiral” (1968), “Medina” (1969), “Now!” (1969), “San Francisco” (1970), “Head On” (1971), “Natural Illusions” (1972), “Bobby Hutcherson Live at Montreux” (1973), “Cirrus” (1974), “Linger Lane” (1974), “Inner Glow” (1975), “Montara” (1975), “The View from the Inside” (1976), “Waiting” (1976), “Knucklebean” (1977), “Enjoy the View” (2014), “Highway One” (1978), “Conception: The Gift of Love” (1979), “Un Poco Loco” (1979), “Good Bait” (1984), “Color Schemes” (1985), “It Ain't Easy” (1985), “In the Vanguard” (1987), “Cruisin' The Bird” (1988), “Ambos Mundos” (1989), “Mirage” (1991), “Landmark” (1992), “Blow Up” (1969), “Solo / Quartet” (1982), “Farewell Keystone” (1982), “Four Seasons” (1983), “Acoustic Masters II” (1993), “Skyline” (1999), “Little B's Poem” (1999), “For Sentimental Reasons” (2007), “Wise One” (2009), “Somewhere in the Night” (2012), “Groovin' Blue” (1961), “Jungle Grass” (1969), “Other Places” (1993), “Worlds Around the Sun” (1972), “Warming Up” (1962), “Ethiopian Knights” (1971), “A City Called Heaven” (1991), “Cables' Vision” (1979), “Brilliant Circles” (1969), “Organic Vibes” (2006), “Sasha Bossa” (1988), “Iron Man” (1963), “Conversations” (1963), “Out to Lunch” (1964), “Full Circle” (1984), “There are Times” (1987), “Destiny's Dance” (1981), “Happy People” (2001), “Beyond the Wall” (2006), “Collage” (1975), “Gettin' Around” (1964), “Sophisticated Giant” (1977), “The Other Side of Round Midnight” (1985), “Idle Moments” (1964), “Street of Dreams” (1964), “Snap Your Fingers” (1962), “Having a Ball” (1963), “Night Song” (1962), “Round Midnight” (1985), “New View” (1967), “Thank You Thank You” (1977), “Sunburst” (1975), “Mode for Joe” (1966), “John Hicks” (1984), “In Concert” (1986), “Judgment!” (1963), “Andrew!!!” (1964), “Eternal Spirit” (1989), “The World Within” (1979), “Keystone Bop Vol. 2: Friday & Saturday” (1996), “Keystone Bop: Sunday Night” (1981), “Love Lifted Me” (1962), “Feeling Free” (1969), “Masterless Samurai” (1979), “The Peace-Maker” (1967), “A New Shade of Blue” (1971), “Choma” (1971), “Xocia's Dance” (1981), “Firebirds” (1968), “Slavic Smile” (1982), “Wholly Earth” (1998), “Dance of the

Sun” (1977), “Oat Meal b/w One More Ham Hock Please” (1961), “One Step Beyond” (1963), “Destination... Out!” (1964), “Action Action Action” (1964), “This Is Billy Mitchell” (1962), “Evolution” (1963), “Reflections” (1988), “The Procrastinator” (1967), “The Grass Roots” (1965), “Let 'em Roll” (1965), “The Phantom” (1968), “I Don't Care Who Knows It” (1969), “At Last” (1989), “I Remember” (1988), “No Problem” (1981), “Calling You” (1992), “Roles” (1987), “Rejoice” (1981), “Live 2004 Inaugural Concert Tour” (2004), “Live 2005 2nd Annual Concert Tour” (2005), “SFJAZZ Collective” (2005), “SFJAZZ Collective 2” (2006), “Live 2006 3rd Annual Concert Tour” (2006), “Live 2007 4th Annual Concert Tour” (2007), “Master of the Art” (1982), “Night Music” (1982), “On This Night” (1965), “New Thing at Newport” (1965), “Just in Case You Forgot How Bad He Really Was” (1981), “It's Timeless” (1982), “Timeless Heart” (1983), “Essence” (1986), “Time for the Timeless All Stars” (1991), “Time for Tyner” (1967), “Sama Layuca” (1974), “Together” (1978), “Quartets 4 X 4” (1980), “La Leyenda de La Hora” (1981), “Manhattan Moods” (1993), “Land of Giants” (2003), “The Caribbean Suite” (1966), “Blue Balkan” (1980), “Among Friends” (1989), “Come What May” (2001), “Life Time” (1964), “Foreign Intrigue” (1985), “Everywhere” (1968), “California Soul” (1968) y “Eternal Equinox” (1969).

- Bobby Paunetto: “Seeco Sessions” (1965) y “El Sonido Moderno” (1968).
- Buddy Montgomery: “Swinging with the Mastersounds” (1960), “A Date with the Mastersounds” (1961), “The King And I” (1961), “The Two-Sided Album” (1968), “This Rather Than That” (1969), “Ties” (Bean, 1977), “Of Love” (1986), “Ties of Love” (1986), “So Why Not?” (1988), “Live at Maybeck Recital Hall” (1991), “Here Again” (1997), “Icebreaker” (2001), “A Love Affair in Paris” (Space Time, 2002), “A Day in the Life” (2006), con Bobby Hutcherson “Cruisin' the Bird” (1988), “A Date with the Montgomery Brothers”, “Wes & Friends” (1961), “Epistrophy” (1988), “Don't go to strangers” (2009), “Almost Forgotten” (1995), “The Montgomery Brothers Plus Five Others” (1957), “Montgomeryland” (1958), “The Montgomery Brothers” (1961), “Love Walked In” (1961), “Wes, Buddy and Monk Montgomery” (1961) y “It's Never Too Late” (1969).
- Cal Tjader: “Vibrations” (1951), “Cal Tjader: Vibist” (1953), “Cal Tjader, Vol. 1” (1953), “The Cal Tjader Trio” (1953), “Tjader Plays Mambo” (1954), “Mambo with Tjader” (1954), “Tjader Plays Tjazz” (1954), “Plays Afro-Cuban” (1954), “Cal

Tjader Quartet” (1956), “The Cal Tjader Quartet” (1956), “Latin Kick” (1956), “The Cal Tjader Quintet” (1956), “Jazz at the Blackhawk” (1957), “Más ritmo caliente” (1957), “Cal Tjader” (1957), “The Cal Tjader-Stan Getz Sextet” (1958), “Cal Tjader's Latin Concert” (1958), “Latin for Lovers With Strings” (1958), “San Francisco Moods” (1958), “Concert by the Sea, Vol. 1” (1959), “Concert by the Sea, Vol. 2” (1959), “Monterey Concerts” (1959), “Cal Tjader Goes Latin” (1959), “Live and Direct” (1959), “Night at the Black Hawk” (1959), “West Side Story” (1960), “Concert on the Campus” (1960), “Demasado caliente” (1960), “Latino” (1960), “In a Latin Bag” (1961), “Cal Tjader Plays Harold Arlen” (1961), “Cal Tjader Plays, Mary Stallings Sings” (1961), “The Cal Tjader Quartet” (1961), “Saturday Night: Sunday Night at the Black Hawk, San Francisco” (1962), “Cal Tjader Plays the Contemporary Music of Mexico and Brasil” (1962), “Cal Tjader Live and Direct” (1962), “The Cal Tjader Quartet” (1962), “Time For Two” (1962), “Sona libre” (1963), “Several Shades of Jade” (1963), “Breeze from the East” (1963), “Soul Sauce” (1964), “Warm Wave” (1964), “Soul Bird: Whiffenpoof” (1965), “Soul Burst” (1966), “El sonido nuevo: The New Soul Sound” (1966), “Latin for Dancers” (1966), “Along Comes Cal” (1967), “Hip Vibrations” (1967), “Plugs In” (1969), “Sounds Out Burt Bacharach” (1969), “The Prophet” (1969), “Bamboléate”, “Live at the Funky Quarters” (1970), “Primo” (1970), “Descarga” (1971), “Tambu” (1973), “Puttin' It Together” (1975), “Amazonas” (1975), “Grace Cathedral Concert” (1976), “Guarabe” (1976), “Here” (1977), “Breathe Easy” (1977), “Tjader” (1978), “La Onda Va Bien” (1979), “Gózame! Pero ya” (1980), “The Shining Sea” (1981), “A fuego vivo” (1981), “Heat Wave” (1982), “Good Vibes” (1984), “Latin + Jazz = Cal Tjader” (1990), “Huracán” (1990), “Agua Dulce” (1991), “Last Night When We Were Young” (1991), “Solar Heat” (1995), “Talkin' Verve” (1996), “Concerts in the Sun” (2002), “Cuban Fantasy” (2003) y “Cal Tjader Live At The Monterey Jazz Festival 1958-1980” (2008).

- Dave Samuels: “Spyro Gyra” (1977), “Morning Dance” (1979), “Collection” (1991), “Three Wishes” (1992), “Love & Other Obsessions” (1995), “Heart of the Night” (1996), “20/20” (1997), “Got the Magic” (1999), “Caribbean Jazz Project” (1995), “Tjader-ized: A Cal Tjader Tribute” (Verve, 1998), “Island Stories” (1999), “New Horizons” (2000), “Paraiso” (2001), “The Gathering” (2002), “Birds of a Feather” (2003), “Here and Now: Live in Concert” (2005), “Mosaic” (2006),

- “Afro Bop Alliance” (2008), “Original Cinema” (2003), “The Deep End” (2004), “Wrapped In A Dream” (2006) y “A Night Before Christmas” (2008).
- David Friedman: “Mallet duo”, “Double Image”, “Air Sculpture” (1994).
 - Emil Richards: “Yazz Per Favore” (1960)
 - Freddie McCoy: “Lonely Avenue” (1963), “Spider Man” (1965), “Funk Drops” (1966), “Peas & Rice” (1965-67), “Beans and Greens” (1967), “Listen Here” (1968), “Soul Yogi” (1968), “Gimme Some!” (1971), “Stimulation!” (1961) y “Opus De Funk” (1961).
 - Gary Burton: “After the Riot at Newport” (1960), “New Vibe Man in Town” (1961), “Who Is Gary Burton?” (1962), “Bob Brookmeyer and Friends” (1962), “3 in Jazz” (1963), “Something's Coming” (1963), “The Groovy Sound of Music” (1964), “The Time Machine” (1966), “Tennessee Firebird” (1966), “Duster” (1967), “Lofty Fake Anagram” (1967), “A Genuine Tong Funeral” (1968), “Gary Burton Quartet in Concert Live” (1968), “Country Roads and Other Places” (1968), “Gary Burton & Keith Jarrett” (1969), “Throb” (1969), “Good Vibes” (1970), “Paris Encounter” (1970), “Live in Tokyo” (1971), “Alone at Last” (1971), “Crystal Silence” (1972), “The New Quartet” (1973), “Seven Songs For Quartet And Chamber Orchestra” (1974), “Hotel Hello” (1974), “Matchbook” (1974), “Ring” (1974), “Dreams So Real” (1975), “Passengers” (1976), “Times Square” (1978), “Duet” (1979), “Easy as Pie” (1980), “In Concert, Zurich, October 28, 1979” (1980), “Picture This” (1982), “Real Life Hits” (1984), “Gary Burton and the Berklee All-Stars” (1985), “Whiz Kids” (1986), “Slide Show” (1986), “Times Like These” (1988), “The New Tango” (1988), “Right Time, Right Place” (1990), “Cool Nights” (1991), “Six Pack” (1992), “It's Another Day” (1993), “Face to Face” (1994), “Live in Cannes” (1996), “Astor Piazzolla Reunion: A Tango Excursion” (1996), “Departure” (1997), “Native Sense” (1997), “Like Minds” (1998), “Alone At Last” (1999), “Libertango: The Music of Astor Piazzolla” (2000), “For Hamp, Red, Bags, and Cal” (2001), “Virtuosi” (2002), “Music of Duke Ellington” (2003), “Generations” (2004), “Next Generation” (2005), “Live in Montreux 2002” (2006), “L'Hymne a l'Amour” (2007), “The New Crystal Silence” (2008) y “Quartet Live” (2009).
 - Gary McFarland: “Soft Samba” (Verve, 1964)
 - Gunter Hampel: “Heartplants” (1964) y “The 8th of July” (1969), “Reeds 'n Vibes” (1978), “Fresh heat - The Gunter Hampel New York Orchestra” (1985).

- Joe Cuba: “MyMan Speedy!” (1967)
- Joe Locke: “Restless Dreams” (1983), “Present Tense” (1990), “But Beautiful” (1991), “Longing” (1991), “Wire Walker” (1993), “Moment to Moment” (1995), “Very Early” (1995), “Inner Space” (1996), “Sound Tracks” (1997), “Slander (and other Love Songs)” (1998), “Mutual Admiration Society” (1999), “Saturn's Child” (1999), “Storytelling” (2001), “Beauty Burning” (2001), “The Willow” (2001), “Revelation” (2005), “Van Gogh by Numbers” (2005), “Live in Seattle” (2006), “Sticks and Strings” (2007), “Live at JazzBaltica” (2008), “Force of Four” (2008), “Verrazano Moon” (2009), “Mutual Admiration Society 2” (2009), “For The Love Of You” (2010), “VIA” (2011), “Signing” (2012) y “Wish upon a star” (2012).
- Joe Roland: “Gramercy Five” (1953 y 1954)
- John Rae: “African Suite”
- Karl Berger: “Jazz Da Camera” (1964), “From Now On” (1966), “From Now On” (1966), “Tune In” (1968), “We Are You” (1971), “With Silence” (1972), “Vol. 1 The Peace Church Concerts” (1974), “Live At The Donaueschingen Music Festival” (1980), “Seasons Change” (1980), “Transit” (1986), “Jazz Dance” (1987), “Around”(1990), “Berger + Shigihara” (1991), “Crystal Fire” (1992), “Conversations” (1994), “No Man Is An Island” (1995), “Just Play”, “Stillpoint” (2002), “Die Leiden des jungen Werther”, “Fellowship” (2005), “Duets 1” (2006) y “What Do I Know” (2010)
- Lionel Hampton: “Jazz-flamenco” (1956), “Flying Home” (1942) , “Memories of you” (1930), “Lionel Hampton y su orquesta (1937-1940)”, “Benny Goodman -The Complete RCA Victor Small Group Recordings” (1937–39), “Hot Mallets, Vol. 1” (1937–39), “The Jumpin Jive, Vol. 2” (1937–39), “The Famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concert” (1938), “Tempo and Swing” (1939–40), “Star Dust” (1944), “With the Just Jazz All Stars” (1947), “The Lionel Hampton Quintet” (1953–54), “Hamp and Getz” (1955), “Golden Vibes” (1958), “Lionel” (1958), “Silver Vibes” (1960), “Benny Goodman Together Again!” (1963), “You Better Know It!!!” (1963), “Please Sunrise” (1972), “Transition” (1974), “Live In Emmen/Holland” (1979), “Mostly Blues” (1988), “Live at the Blue Note” (1991) y “For the Love of Music” (1995).
- Louie Ramírez: “Jazz Espagnole” (1961) , “Introducing Louie Ramírez” (1963), “Loui Ramírez the King of Latin Vibes”, “Vibes Galore”, “Louie’s Grove” y “Tribute To Cal Tjader” (1988).

- Mike Manieri: “Blues on the Other Side” (1962), “Insight” (1967), “Journey Through an Electric Tube” (1968), “White Elephant” (1972), “Love Play” (1977), “Free Smiles” (1978), “Wanderlust” (1981), “An American Diary” (1994), “Live at Seventh Avenue South” (1996), “White Elephant, Vol. 2” (1996), “An American Diary, Vol. 2: The Dreamings” (1999), “Man Behind Bars” (1999), “Northern Lights” (2006), “Twelve Pieces” (2009), “Trinary Motion” (2010), “Step by Step” (1980), “Paradox” (1982), “Smokin' in the Pit” (1982), “Steps Ahead” (1983), “Modern Times” (1984), “Live in Tokyo 1986” (1986), “Magnetic” (1986), “N.Y.C.” (1989), “Yin-Yang” (1992), “Vibe” (1994) y “Holding Together” (2005).
- Milt Jackson: “Milt Jackson” (1951), “The Quartet” (1951), “All Star Bags” (1952), “Second Nature” (1956), “Ballads & Blues” (1956), “Jackson' Ville” (1956), “Plenty, Plenty Soul” (1957), “Soul Brothers” (1957), “Bags' Opus” (1958), “Bags and Trane” (1959), “Bags Meets Wes!” (1961), “Statements” (1962), “Sunflower” (1972), “The Milt Jackson Big Four” (1975), “The Big 3” (1975), “Soul Fusion” (1977), “Night Mist” (1980), “A London Bridge” (1982), “Mostly Duke” (1982), “Memories of Thelonious Sphere Monk” (1982), “Reverence and Compassion” (1993), “The Prophet Speaks” (1994), “The Modern Jazz Quartet” (1951), “Modern Jazz Quartet” (1951), “Modern Jazz Quartet, Vol. 1: With Milt Jackson” (1952), “Fontessa” (1956), “Third Stream Music” (1957), “The Modern Jazz Quartet with Sonny Rollins” (1958), “Pyramid” (1959), “European Concert” (1960), “Dedicated to Connie” (1960), “Lonely Woman” (1962), “Collaboration with Almeida” (1964), “Blues on Bach” (1974), “The Complete Last Concert” (1974), “The Last Concert” (1974), “Echoes” (1984) y “Celebration” (1992).
- Pete Terrace: “A Night in Mambo Jazzland”, “Going Loco”(1960), “Pete with a Latin Beat”, “El Nuevo Pete Terrace” y “King of Boogaloo” (1967).
- Red Norvo: “Fabulous Jam Session” (1951), “Red Norvo's Fabulous Jam Session” (1951), “Dancing on the Ceiling” (1955), “Red's Rose Room” (1955), “Red Norvo With Strings” (1956), “Blues and Vanilla” (1957), “Hi-Five” (1957), “...Naturally!” (1957), “Music To Listen To Red Norvo” (1957), “Midnight on Cloud 69” (1958), “Windjammer” (1958), “Red plays the Blues” (1959), “Pretty Is the Only Way to Fly” (1962), “Swing That Music” (1969), “The Savoy Sessions” (1976), “Sessions, Live” (1976), “Just Friends” (1984), “Red Norvo” (1989), “Move!” (1992), “Red

- Norvo Orchestra Live from the Blue Gardens” (1992), “Red Norvo Trios” (1995), “Nuances By Norvo” (2001), “Live Album Showing all”, “Town Hall Concert-Vol. 1” (1974), “Live at Rick's Café American” (1979), “The Forward Look” (1981), “Live in Australia 1959” (1997), “Red's Rose Room” (1955), “Improvisations” (with Teddy Wilson), “In a Mist / Dance of the Octopus” (1934), “I Surrender, Dear / Tomboy” (1934), “The Night Is Blue / With All My Heart and Soul” (1935), “Honeysuckle Rose / Old Fashioned Love” (1935), “Bughouse / Blues in E Flat” (1935), “Decca Stomp / The Wedding of Jack and Jill” (1936), “It Can Happen to You / When Is a Kiss Not a Kiss” (1936), “Do You Ever Think of Me / The Morning After” (1937), “Jiving the Jeep / Remember” (1937), “Slummin' on Park Avenue / I've Got My Love to Keep Me Warm” (1937), “Who Is My Baby Gonna Love All Winter Now That Summer Is Gone / Peter Piper” (1937), “Worried Over You / Tears in My Heart” (1937), “(Our) Love Is Here to Stay / I Was Doing All Right” (1938), “Please Be Kind / Weekend of a Private Secretary” (1938), “Says My Heart / You Leave Me Breathless” (1938), “After Dinner Speech / A Cigarette and a Silhouette” (1938), “Put Your Heart in a Song / The Sunny Side of Things” (1938), “Garden of the Moon / Jump, Jump's Here” (1938), “I Get Along Without You Very Well / Kiss Me With Your Eyes” (1939), “Congo Blues / Get Happy” (1950) Y “What Is There to Say / A Few Days After Christmas” (1960).
- Reg Kehoe y su Marimba Queens: “A Study In Brown” (1940)
 - Robert “Bobby” Naughton: “Nature’s Consort” (1969), “Understanding” (1971), “The Haunt” (1976), “Divine Comedie” (1978), “Nauxtagram” (1979), “Solo Vibraphone” (1979) y “Zoar” (2002).
 - Roy Ayers: “Memphis Underground” (1969)
 - Rubén Estrada: “About Time”, “Get Out Of My Way”, “Two for the Road”.
 - Steve Nelson: “Sound-Effect” (2007), “Fuller Nelson” (2004), “New Beginnings 1999”, “Live Session: Volume 1” (1989), “Live Session: Volume 2” (1989), “Full Nelson” (1989), “Communications” (1987–89), “Notes from the Underground” (1996), “Thank You, Joel!”, “Dream of the Elders” (1995), “Points of View” (1997), “Prime Directive” (1998), “Not for Nothin” (2000), “What Goes Around” (2002), “Extended Play: Live at Birdland” (2003), “Overtime” (2005), “Critical Mass” (2006) y “Pathways” (2010).
 - Ted Piltzecker: “Destinations”(1986), “Unicycle Man” (1999), “Steppe Forward” (2010) y “Standing Alone” (2001).

- Tom van der Geld: “Children at Play”: “Children at Play” (1973), “Patience” (1977), “Path” (1979) y “Out Patients” (1980).
- Rubén Marrero: “Agua de Luna”.

VI.5.2.- Discografía de vibrafonistas españoles.

- Andreu Vilar: “La Ruta de la Salsa” (2009, Bloque 53), “Kase.O Jazz Magnetism” (2011), “Rua Alegria 503” (2012), “En Trajecte” (2012), y “A Sol i Serena” (2013).
- Antonio Castelló: “Vicente Espert y su Orquesta”.
- Arturo Serra: “XVII Festival Internacional de Jazz de Getxo” (1993), “Confidencial”, “Bobby!” (2011), “Old Folks”, “A moment with you”, “Lindeza”, “Sin Bergonzi”, “Holding Hands”, “Seeker”, “Loud – Zee”, “Standars Session”, “Songs”, “Standars Session II”, “Tramonto” (2013) “Black Narcissus”(2009), “Gershwin Songs”(2014), “Nebulosa” (2015), “Numen”, “Little B”, “Play Guitar” y “Wes Montgomery Revisited” (2005).
- Bonet de San Pedro: “Mi amigo Carioco” (1943), “Club Trébol” (1943), “Raskayú” (1943), “Lo que dice el vibráfono” (1944).
- Carlos Castro: “F.H “Sufrimos Mucho” (1988), “Mr. Cal”, “Proyecto Minho”, “A vista de pájaro”, “Diálogos” (1995), “Pin noneto”, “De Parto a Omega” y “Jet Lag”.
- Enrique Llácer Regolí: “Ritmo y Percusión” (1968).
- Francesc Burrull: “Someone To Watch Over Me”, “Somebody Loves Me” “Delaunay’s Dilema”(1958), “Tete Montoliu y su Cuarteto” (1958) y “Tete Montoliu y su Conjunto”(1958).
- Geni Barry: “Snake with surprise”, “Giant Steep” (1999), “Yes Or No” (2007), “I Want to Talk About You” (2007), “I want to talk about you” (2010), “A Touch of Jazz”, “A Touch of Jazz”, “TVE 1” (DVD grabado en Madrid por “Geni Barry Quartet”) y “Geni Barry Quartet” (1999).
- Israel Arranz: “MJP” (2012), “Zugzwang” (2013), “Amoeba Split” y “Lémbrame”.
- Javier Benet: “Aya Quintet” (1984).
- Javier Navas: “Live” (The Beatles Songbook) y “Finally in my Hands” (2016).
- Joan Vilalta: “Metamorfós” y “La dutxa”.
- Jordi Rossy: “Wicca”, “IVLIANVS Suite”, “Iri’s Blues junto a Félix Rossy”, “Raffi Garabedian”, “RJ Miller”, “Filantropía” y “Ben Street”.
- Joan Miró: “Lone Star En Jazz” (1968) y “Teatro Beatriz, Madrid 1968” (2010).

- Jorge Durán: “Jorge Durán y su jalea de Mambo” (2015).
- Juanjo Guillem: “Urbethnic” (2000).
- Lionel Hampton: “Jazz-flamenco” (España, 1956).
- Lucía Martínez: “Soños e Delirios”, “Azulcielo”, “De viento y Sal” y “Desalambrado”.
- Manolo Gas: “Mantequilla y su Conjunto” (años sesenta).
- Marc Miralta: “Quatre Portes de Fes” (2007) y “Marc Miralta-New York Flamenco Reunion” (2000).
- Marcel Pascual Royo: “Te Hace Mover los Pies” (2011), “Tumba Puchunga” (2012), “Zero Point Energy” (2014) y “Viborg” (2015).
- Miguel Yuste: “In the Navy” y “Tarzán”.
- Oriol Bordas: “Miaow” (1995), “September in the Rain” (1999), “Let me Tell you something” (1999), “Wild Cat featuring Wild Bill Davis” (1993), “Featuring Frank Wess” (1992), “Live in Barcelona” (1991), “Hard Swing” (1991), “Jam Session” (1987), “Dancing & Dancing” (1988), “Ellington Train” (1985), “La Vella Dixieland 1” (1985), “La Vella Dixieland 2” (1986) y “La Vella Dixieland 3 + Manel Joseph” (1988).
- Orquesta Demon’s Jazz: “El be negro” (1932).
- Pablo Carmona: “Plaza arriba”, “Sueño Andaluz” y “Fuente de las Lágrimas”.
- Pedro Estevan: “Me paro cuando suena” (1983), “El Orden Del Azar” (1985), “Manual del usuario” (1987), “1981-1993” (1993), “Nocturnos y Alevosías” (1994) y “El Aroma del Tiempo” (1999).
- Rafa Navarro: “Huellas”, “Zen 110”, “En directo” (Ziriab) e “Inspiración”.
- Salvador Arevalillo: “A Night In Madrid”, “Selección de Bailables” y “Viaje por España”.
- Ton Risco: “Dúo” (2007), “Barbanza” (2012), “Impronunciable”, “Duology” (2013), “Ginger, Lemon and Honey” (2015) y Orquesta de Jazz de Galicia (2015).
- Toni Meler: “Ferias” (1999) y “Jaaa - - > zzz” (2001).
- Zdeněk Jirak: “Luís Rovira Sexteto” (1953).

VI.5.3.- Discografía de vibrafonistas internacionales residentes en España.

- Richard Sprince: “Aya Quintet” (1984)
- Laurent Erdós: “Le roi du merengue” (1990), “Mango-mango-mangue” (1993), “Adiós Mama” (1994), “Ca s'peut pas” (1996), “L'enfant du Bout du Monde” (1996), “Loco loco loco” (1997), “Latino Fever” (1997), “On a très peu d'amis” (1997), “D. Farrugia” (1997), “Les feuilles mortes” (2000), “le Canal du Savoir” (2001) y “Mambo Legacy” (2004).
- Víctor Mendoza: “If Only You Knew”, “This is Why” (1996) y “Black Bean Blues”

VII.- ANEXOS

VII.1.- Evolución de los distintos modelos de vibráfonos “Deagan”.

Número de modelo	Nombre	Octavas y tesitura	Fecha de construcción
145	Concierto	3 FF	1927-39
145 B	Concierto	3 FF	1927-39
145 C	Concierto	3 FF	1928-39
143	Radio	2,5 CF	1929-39
144	Radio (vibráfono Soprano)	3 CC	1929-39
147	Batería portátil	FC 2-5	1932-35
	King George (construido para Lionel Hampton)	3 FF	1930's
55	Imperial	3 FF	1937-42
55A	Imperial	3 FF	1937-42
30	30-W	2,5 CF	1938-42
35	Mercurio	3 FF	1938-42
45	Diana	3 FF	1940-42
45A	Diana	3 FF	1940-42
35	Rondo	3 FF	1945-47
48	Serenata	3 FF	1946-48
555	Presto	3 FF	1946-49
584	Nocturne	3 FF	1947-48
585	Imperial Nocturne	3 FF	1950-56
590		3 FF	
510		3 FF	1950-62
505	Comet	2,5 CF	1952-54
580	Viajero	3 FF	1956-62
1000	Aurora	3 FF	1956-64
511		3 FF	1962-64
581	Viajero	3 FF	1962-64
1100	Aurora II	3 FF	1964-75
512		3 FF	1964-76
582	Viajero	3 FF	1964-76
592	Comandante	3 FF	1965-76
515	ElectraVibe	3 FF	1970-82
V-82	Estadista	3 FF	1971-76
V-92	Real	3 FF	1971-76
V-110	Granada	3 FF	1971-76
513		3 FF	1976 --
583	Viajero	3 FF	1976 --

593	Comandante	3 FF	1976 --
594	Comandante II	3 FF	1976 --
598	Innovador IV	4 CC	1976-77
V-83	Estadista	3 FF	1976-77
V-93	Real	3 FF	1976-77
V-103	Granada	3 FF	1976-77
596	Norvo Comandante	3 FF	1976-79
578	Marchando Vibes	2 1 / 6 FG	1978 --

VII.2.- Presencia del vibráfono en la música de cámara.

VII.2.1.- Obras para vibráfono solo	
TÍTULO	AUTOR
<i>SERALDE</i>	AMADEO,G.
<i>SUITE FOR LUTE IN G MINOR BWV.996</i>	BACH,J.S.
<i>THE RED SHOES (+CD)</i>	BEAL,J.
<i>TOCCATAFUGUE</i>	BELDEN,G.
<i>ACCUL</i>	BLANES,V.
<i>DESTINATIONS (+CD)</i>	BODENES/NAULAIS
<i>THEME FROM THE POLOVETSIAN DANCES</i>	BORODIN,A.
<i>ABSOLUTE JOURNEY MUSIC</i>	BRIDGE,R.
<i>MALLETS IN MIND (10 PIEZAS)</i>	BROWN,T.
<i>ESSENCE</i>	BROWN,T.A.
<i>GREENSLEEVES</i>	BROWN,T.A.
<i>PUERTO VALLARTA</i>	BROWN,T.A.
<i>LOSING TOUCH (VIBRAFONO+CD)</i>	CAMPION,E.J.
<i>FLOES</i>	CHAN,A.
<i>PRELUDE IN E MINOR</i>	CHOPIN,F.
<i>VIBRACHROME</i>	CHURCH,J.
<i>ONE FOR PAQUITO</i>	COMBS,J.B.
<i>REFLECTIONS</i>	COMBS,J.B.
<i>THREE BROTHERS</i>	COMBS,J.B.
<i>THREE PIECES</i>	COMBS,J.B.
<i>MOURNING DOVE SONNET</i>	DEANE,CH.
<i>THE APOCRYPHAL STILL LIFE</i>	DEANE,CH.
<i>MALLETS IN WONDERLAND</i>	FELDMAN,V.
<i>VIBRAFON - SUITE</i>	FINK,S.
<i>SOLOS (32 PIEZAS)</i>	FINKEL,I
<i>PHANTASIE</i>	FLUMAN,R.
<i>MALLET MENUETS</i>	FRIES,A.
<i>EIGHT FANTASIES FOR VIBRAPHONE</i>	GENZMER,H.
<i>SONATE</i>	GENZMER,H.
<i>WALLFLOWER, SNOWBIRD & CARILLON</i>	GIBSON,G.
<i>ALEXANDER'S WALZ</i>	GIESECKE,M.A.
<i>AUTUMN FALLS</i>	GIESECKE,M.A.
<i>REFLECTIONS</i>	GLASSOCK,L.
<i>MIRROR IMAGE (+TAPE *CD*)</i>	HANNING,C.

<i>PARTITA EN D MENOR</i>	HARTMAN,E.
<i>CLOSET CARNIVAL</i>	HASEMPFLUG
<i>SONATA BREVIS</i>	HELBLER,R.
<i>BOP ON THE TOP</i>	HOULLIF,M.
<i>IKONEN</i>	HUMMEL,B.
<i>TEMPO DI VALSE</i>	HUMMEL,B.
<i>FRESH KICK</i>	HUNTER,J.
<i>NIBAIRCS</i>	HUNTER,J.
<i>PAINT ME A SKY</i>	HUNTER,J.
<i>WASHING MACHINE BLUES</i>	HUNTER,J.
<i>MELANCOULEUR</i>	JOURDAN,F.
<i>THE LABYRINTH</i>	KINGSLAND,CH.
<i>6 ESTUDIOS</i>	KOPETZKI,E.
<i>VOYAGE</i>	LECOINTE,G.
<i>THREE FOLK-SONG PARAPHRASES</i>	LEGE,G.
<i>BALLADE OP.94</i>	LEMELAND,A.
<i>NIGHT VIBES OP. 70</i>	LEMELAND,A.
<i>SEPT PRELUDES OP.96</i>	LEMELAND,A.
<i>MIDNIGHT PIECES</i>	LESNIK,I.
<i>PULSATION</i>	LETH,M.S.
<i>BAD VIBES</i>	LIGHTY,A.
<i>CRYSTAL MALLETT</i>	LIPNER,A.
<i>KALEIDOSCOPE</i>	LIPNER,A.
<i>PLACES TO VISIT (7 PIEZAS)</i>	LIPNER,A.
<i>CRUX/CROSS</i>	MACHAMER,S.
<i>FASCINATION</i>	MARSCHETTI
<i>MIXOLYDIA</i>	MCGUIRE,K.
<i>MEDITATION</i>	MENGJIQI,M.
<i>FIVE PIECES</i>	METZGER,J.
<i>IMAGERIES</i>	METZGER,J.
<i>MUSIC OF THE DAY (INCLUYE CD)</i>	MOLENHOF,B.
<i>NEW WORKS FOR NEW TIMES</i>	MOLENHOF,B.
<i>TUNES YOU KNOW (6 PIEZAS)</i>	MOLENHOF,B.
<i>ESCHER PRELUDE</i>	MORLEO,L.
<i>PER I PROFUGHI DI GUERRA 8</i>	MORLEO,L.
<i>PER I PROFUNGHI DI GUERRA 7</i>	MORLEO,L.
<i>THREE SONOROUS PICTURES</i>	MORLEO,L.
<i>TRES ESTUDIOS (AGOTADO)</i>	PACHLA,W.
<i>FIVE MINIATURES</i>	PIAZZOLLA,A.
<i>BAROQUE IN SWING</i>	PIPER,J.M.
<i>JAGT</i>	PONS, J.
<i>INTIMA</i>	PROHASKA/BILIC
<i>GOOD VIBE-BRATIONS</i>	RIEDHAMMER,A.F.
<i>8 PIEZAS</i>	RIMEY-MEILLE,J.
<i>PRELUDE & FUGUE</i>	RODRIGUEZ,A.
<i>TIMBRE-SPACE-TIME</i>	RODRIGUEZ,A.
<i>BEM-VINDO</i>	ROSAURO,N.
<i>PRELUDE AND BLUES</i>	ROSAURO,N.
<i>TWO REFLECTIONS</i>	ROSAURO,N.
<i>3 IMPRESSIONEN FUR VIBRAPHON SOLO</i>	ROTTLER,W.
<i>GOSPEL REFLECTIONS</i>	SACKS,S.
<i>CANYON ECHOES</i>	SCHIBONI,B.A.
<i>REVE CURIEX + BLUES FOR GILBERT</i>	SCHMIT/GLENTWORT
<i>BOPT-MYSTIC</i>	SHOEMAKE,CH.
<i>ARGORU VII</i>	SINGLETON,A.
<i>FESTIVAL PIECES FOR MALLETS</i>	SMALES,J.
<i>I COM EL CANT DEL ROSSINYOL</i>	SOLER,J.
<i>MALVEN</i>	SOLL,B.

<i>LIFE CIRCLE</i>	STEINER,D.
<i>IN THE STILLNES OF TWILIGHT</i>	STEINQUEST,D.
<i>SONATINA FOR VIBRAHARP</i>	STIRTZ,B.
<i>SOMNIS</i>	SUDER,J.
<i>SOLO VIBRAPHONE COLLECTION</i>	TACHOIR,M.
<i>FOUR CONCERT PIECES (+CD)</i>	TASCA,S.
<i>THE MARKET DAY</i>	TASCA,S.
<i>SPRINGTIME</i>	TREIBER, W.
<i>TEARS OF LONG LOST LOVE</i>	UKENA, T.A.
<i>THE MUSE OF THE MALLETS VOL.2</i>	URE
<i>AMERICA, THE BEAUTIFUL</i>	WARD,S.A.
<i>INTERNAL EVIDENCE</i>	WEIR,M.
<i>THEME FOR ELI</i>	WEIR,M.P.
<i>THINKING OF JAQUE</i>	WEIR,M.P.
<i>THE MESSENGER</i>	WHEATLEY,D.
<i>CHILDREN'S SOLO (N-1 AL N-5)</i>	WIENER,R.
<i>CHILDREN'S SOLO (N-6 AL N-10)</i>	WIENER,R.
<i>DELPHI</i>	WIENER,R.
<i>SIX SOLOS (VOL.1)</i>	WIENER,R.
<i>SIX SOLOS (VOL.2)</i>	WIENER,R.
<i>SWISS VILLAGE</i>	WIENER,R.
<i>5 SOLOS</i>	WIESNER,U.
<i>TEN PRELUDES</i>	WINTER,T.
<i>FUNNY VIBRAPHONE VOL.1</i>	ZIVKOVIC,N.J.
<i>LULLABY FOR MAJ/KYLE'S SONG</i>	ZYSKOWSKI,G.

VII.2.2.- Obras para vibráfono y piano

TÍTULO	AUTOR
<i>BACHIANA</i>	<i>BENETTI,D.</i>
<i>HORIZONS</i>	<i>BENETTI,D.</i>
<i>NOCEA</i>	<i>BENETTI,D.</i>
<i>PIAZOLLINO 1</i>	<i>BENETTI,D.</i>
<i>RYTHM'CO</i>	<i>BENETTI,D.</i>
<i>PORQUE LAMENTARNOS</i>	<i>FERNANDEZ,FCO.</i>
<i>JOHN BROWN'S BODY</i>	<i>JACKSON,M.</i>
<i>VIBRA BLUES</i>	<i>JORAND,M.</i>
<i>CHAINS</i>	<i>KARAGIANIS,D.</i>
<i>TOCCATA</i>	<i>KULJERIT,I.</i>
<i>VARIATIONS</i>	<i>LEVITAN,D.</i>
<i>HYBRIDISATION</i>	<i>LIPNER/WENDELBOE</i>
<i>HYBRIDISATION</i>	<i>LIPNER/WENDELBOE</i>
<i>VIBE CYCLES</i>	<i>MOLENHOF,B.</i>
<i>VIBES-PIANO DUOS</i>	<i>MOLENHOF,B.</i>
<i>UT</i>	<i>SEDDON,T.</i>
<i>DESIGN</i>	<i>TACHOIR,M.</i>
<i>DIALOGUE</i>	<i>TACHOIR,M.</i>
<i>CHRYSALIDE</i>	<i>TORION,C.</i>

VII.2.3.- Obras de cámara que incluyen vibráfono

TÍTULO	AUTOR	ORGANOLOGÍA
<i>FOCUS</i>	<i>ADAMS,D.</i>	<i>VIBRÁFONO Y FAGOT</i>
<i>QUIETITO</i>	<i>AMADEO,G.</i>	<i>VIBRÁFONO, MARIMBA, GUITARRA</i> <i>Y TENOR</i>

<i>SAYITA CARNAVALEZCA</i>	<i>AMADEO,G.</i>	<i>VIBRÁFONO, MARIMBA Y TENOR</i>
<i>MOVIMENTO III</i>	<i>BECK,J.</i>	<i>VIBRÁFONO Y FLAUTA</i>
<i>LINEA</i>	<i>BERIO,L.</i>	<i>VIBRÁFONO, MARIMBA Y 2 PIANOS</i>
<i>SONGS OF THE MOUSE PEOPLE VOL.1</i>	<i>BRESNICK,M.</i>	<i>VIBRÁFONO Y VIOLONCELLO</i>
<i>MORNING STAR</i>	<i>CARLSEN,P.</i>	<i>VIBRÁFONO Y SOPRANO</i>
<i>JUST A SIMPLE SAMBA</i>	<i>FELDMAN,V.</i>	<i>VIBRÁFONO, GUITARRA, BAJO Y BATERÍA</i>
<i>IMPRESION N.º1</i>	<i>FINK,S.</i>	<i>VIBRÁFONO Y FLAUTA</i>
<i>CONCERT DUET</i>	<i>HOULLIF,M.</i>	<i>VIBRÁFONO Y FLAUTA</i>
<i>EA</i>	<i>JOLAS,B.</i>	<i>VIBRÁFONO Y TROMPETA</i>
<i>MISSA BREVIS</i>	<i>JONES,B.</i>	<i>VIBRÁFONO, MEZZO – SOPRANO Y VIBRAFONO</i>
<i>AIR-RE</i>	<i>LEROUX,PH.</i>	<i>VIBRÁFONO, VIOLIN Y MARIMBA</i>
<i>3 LYRISCHE STUCKE</i>	<i>MEIER,J.</i>	<i>VIBRÁFONO, OBOE Y VIOLONCELLO</i>
<i>DOWN BY THE OLD THIRD....</i>	<i>MOLINEUX,A.</i>	<i>VIBRÁFONO Y CONTRABAJO</i>
<i>PHONIALES 3</i>	<i>OUZOUNOFF,D.</i>	<i>VIBRÁFONO Y CLARINETE</i>
<i>CINQUIEME RHAPSODIE</i>	<i>PATRICK</i>	<i>VIBRÁFONO Y CLARINETE</i>
<i>A GOSPEL MEDITATION</i>	<i>SACKS,S.</i>	<i>VIBRÁFONO Y FLAUTA</i>
<i>IN TIME</i>	<i>SAMPSON,D.</i>	<i>VIBRÁFONO, TROMBON BAJO Y PERCUSIÓN</i>
<i>TRANCE</i>	<i>STENGERT,G.</i>	<i>VIBRÁFONO Y 3 PERCUSIONISTAS</i>
<i>VARIATIONS ON CLIFFORD INTERVALS</i>	<i>STEVENS,TH.</i>	<i>VIBRÁFONO, TROMPETA Y CONTRABAJO</i>
<i>NOSS</i>	<i>TAVERNIER,J.C.</i>	<i>VIBRÁFONO, VIOLONCELLO, VIOLA Y VIOLIN</i>
<i>FUSIONS</i>	<i>WEINER,L.</i>	<i>VIBRÁFONO Y FLAUTA</i>
<i>IN ERINNERUNG SCHWEBEND</i>	<i>ZIVKOVIC,N.J.</i>	<i>VIBRÁFONO Y 3 FLAUTAS</i>

VII.2.4.- Métodos y estudios de vibráfono y láminas

TÍTULO	AUTOR
<i>BRAZILIAN MUSIC (7 PIEZAS+PIANO+CD)</i>	<i>AQUINO,F.</i>
<i>METHOD FOR MALLETS</i>	<i>BOMHOF,G.</i>
<i>METHODE DE PERCUSSIONS A CLAVIER VOL.1 (+CD)</i>	<i>BOMHOF,G.</i>
<i>METHODE DE PERCUSSIONS A CLAVIER VOL.2 (+CD)</i>	<i>BOMHOF,G.</i>
<i>SIMPLE SOLOS FOR MALLETS (10 SOLOS)</i>	<i>BROWN,T.A.</i>
<i>JAZZ VIBRAPHONE (+CD)</i>	<i>DE JONG,H.</i>
<i>PLAYIN' VIBRAPHONE</i>	<i>DE JONG,H.</i>
<i>20 ESTUDIOS PARA XILOFONO</i>	<i>DELECLUSE,J.</i>
<i>20 ESTUDIOS PARA XILOFONO (R.KREUTZER)</i>	<i>DELECLUSE,J.</i>
<i>200 EJERCICIOS DIARIOS VOL.1 (XILOFONO)</i>	<i>DELECLUSE,J.</i>
<i>200 EJERCICIOS DIARIOS VOL.2 (XILOFONO)</i>	<i>DELECLUSE,J.</i>
<i>200 EJERCICIOS DIARIOS VOL.3 (XILOFONO)</i>	<i>DELECLUSE,J.</i>
<i>ALBUM PARA JOVENES (73 PIEZAS 2 BAQ.)</i>	<i>DOMINGO,A.</i>
<i>VELOCITY WARM-UPS FOR JAZZ VIBRAPHONE</i>	<i>DOWD,CH.</i>
<i>18 ESTUDIOS PROGRESIVOS VOL.4</i>	<i>DROUET,J.P.</i>
<i>18 ETUDES PROGRESSICES (STUDIES VOL.5)</i>	<i>DROUET,J.P.</i>
<i>17 ESTUDIOS</i>	<i>DUPIN,F.</i>
<i>MALLET PERCUSSION FOR YOUNG BEGINNERS</i>	<i>EYLES,R.</i>
<i>STUDIES AND MELODIOUS ETUDES (MALLET) VOL.1</i>	<i>FELDSTEIN,S.</i>
<i>STUDIES AND MELODIOUS ETUDES (MALLET) VOL.2</i>	<i>FELDSTEIN,S.</i>
<i>STUDIES AND MELODIOUS ETUDES (MALLET) VOL.3</i>	<i>FELDSTEIN,S.</i>
<i>THE GREATEST SONGBOOK (+CD) -AGOTADO-</i>	<i>FELDSTEIN</i>

TUNES FOR MALLET PERCUSSION VOL.2	FELDSTEIN
TUNES FOR MALLET PERCUSSION VOL.3	FELDSTEIN
38 ESTUDIOS	FIRTH,V.
KEYBOARD PERCUSSION *AGOTADO*	FIRTH/FELDST
MARIMBA:TECHNIQUE THROUGH MUSIC	FORD,M.
MODERN SCHOOL FOR XYLO, MARIMBA & VIBES	GOLDEMBERG
INSTRUCTION COURSE FOR XYLOPHONE	GREEN,G.H.
NEW ELEMENTARY STUDIES (XILO/MARIMBA)	GREEN,G.H.
NEW SERIES OF INDIVIDUAL INSTRUCTION	GREEN,G.H.
LE XYLOTHON VOL.1 (9 PIEZAS CON PIANO+CD)	GUICHARD,CH.
LE XYLOTHON VOL.1 (SOLO CD)	GUICHARD,CH.
LE XYLOTHON VOL.2 (9 PIEZAS CON PIANO+CD)	GUICHARD,CH.
LE XYLOTHON VOL.2 (SOLO CD)	GUICHARD,CH.
12 STUDIES	HELLER,S.
PERCUSSION RECITAL SERIES (+CD)	HOUGHTON,S.
ETUDES IN CONTEMPORARY STYLE	HOULLIF
CONTEST SOLOS FOR THE ADVANCED (MALLET)	HOULLIF,M.
CONTEST SOLOS FOR THE YOUNG MALLET PLAYER	HOULLIF,M.
FANTASTIC MALLETS VOL.1 (2 BAQUETAS)	HOULLIF,M.
XILOFON 1	JOAQUIN,F.X.
15 ESTUDIOS PARA XILOFONO	JORAND,M.
CRAMER-XYLO (VOL.1)	JORAND,M.
CRAMER-XYLO (VOL.2)	JORAND,M.
COMPENDIUM OF 4 MALLET TECHNIQUES	KOSTOWA
ADVANCED PROGRESSIVE ETUDES (+CD)	KOVINS,D.
COMPENDIUM FOR VIBRAPHONE	KOVINS,D.
INTERMEDIATE PROGRESSIVE ETUDES	KOVINS,D.
MODERN METHOD FOR 4 MALLETS	KRAUS,P.
FOUR MALLET STUDIES FOR VIBRAPHONE	LETH,M.
JAZZ MALLETS IN SESSION (+CD)	LIPNER,A.
THE VIBES REAL BOOK	LIPNER,A.
120 PROGRESSIVE FOUR-MALLET STUDIES	MORLEO,L.
60 ADVANCED STUDIES (4 MALLETS)	MORLEO,L.
FOUR MALLET METHOD FOR MARIMBA	MOYER,J.
FUNDAMENTAL METHOD FOR MALLETS (VOL.1)	PETERS,M.
FUNDAMENTAL METHOD FOR MALLETS (VOL.2)	PETERS,M.
REAMER'S ELIXIRS (+CD)	REAMER,L.
BEGINNING EXERCISES AND STUDIES (XILOFONO)	ROSAURO,N.
VIBES ETUDES AND SONGS	ROSAURO,N.
HAUPTSACHE MALLETS	SADLO,P.
26 MALLET STUDIES	SCHINSTINE,W.
SOLOBOOK FOR VIBRAPHONE VOL.1	SCHLUTER,W.
SOLOBOOK FOR VIBRAPHONE VOL.2	SCHLUTER,W.
19 ESTUDIOS MUSICALES PARA VIBRAFONO (VOL.5)	SEJOURNE,E.
INDEPENDENCE (VOL.6)	SEJOURNE,E.
LES CLAVIERS A PERCUSSION 1 (15 PIEZAS + CD)	SEJOURNE,E.
LES CLAVIERS A PERCUSSION 2 (15 PIEZAS + CD)	SEJOURNE,E.
LES CLAVIERS DE PERCUSSION (VOL.1)	SEJOURNE,E.
LES CLAVIERS DE PERCUSSION (VOL.2)	SEJOURNE,E.
LES CLAVIERS DE PERCUSSION (VOL.3)	SEJOURNE,E.
LES CLAVIERS QUATRE BAGUETTES (+CD)	SEJOURNE,E.
METHOD OF MOVEMENT	STEVENS,L.H.
IDEO-KINETICS	STOUT,G.
CONTEMPORARY MALLET METHOD	TACHOIR,J.
DEBUTER LE MARIMBA A 4 VOL.1	TAVERNIER,J.C
DEBUTER LE MARIMBA A 4 VOL.2	TAVERNIER,J.C
THE TOTAL PERCUSSIONIST BEGINNING	TYCHINSKI,B.
1ST RECITAL SERIES FOR MALLETS	VARIOS

<i>1ST RECITAL SERIES FOR MALLETS (AC.PIANO)</i>	<i>VARIOS</i>
<i>ALL JAZZ (11 PIEZAS+CD)</i>	<i>VELDKAMP,E.</i>
<i>MALLET MINDED (28 SOLOS & DUETS)</i>	<i>WEIJMANS,I.</i>
<i>4 MALLET EXERCISES</i>	<i>WHALEY,G.</i>
<i>FUNDAMENTAL STUDIES FOR MALLETS</i>	<i>WHALEY,G.</i>
<i>MUSICAL STUDIES INTERMEDIATE MALLET PLAYER</i>	<i>WHALEY,G.</i>
<i>PRIMARY HANDBOOK FOR MALLETS (+CD)</i>	<i>WHALEY,G.</i>

VII.3.- Modelos de entrevistas realizadas a vibrafonistas y fabricantes de baquetas de vibráfono.

Las entrevistas que se realizaron a diferentes vibrafonistas comenzaban con la siguiente carta de presentación:

“Hola, mi nombre es Rafa Pérez Vigo y estoy escribiendo una tesis doctoral titulada “El vibráfono en el jazz. El vibráfono jazzístico en España”. Dicha tesis, seguramente, se convertirá en un libro que se publicará próximamente.

Este hecho me ha llevado a ponerme en contacto contigo, ya que estoy muy interesado en conocer algunos datos de interés sobre tu trayectoria profesional y, sobretudo, de tu relación con el tema en cuestión; “tú, el vibráfono y el jazz”.

Me gustaría que me enviases por correo electrónico (guaranito@hotmail.com / elvibrafonojazzistico@hotmail.com), con la mayor brevedad posible, las tres cosas que te especifico a continuación:

1.- Una foto tuya tocando el vibráfono, si puedes me pones también la fecha y el lugar donde está hecha la foto.

2.- Un currículum lo más actualizado posible, en el que se haga especial mención a tu relación con el vibráfono jazzístico.

3.- La encuesta (entrevista) que te adjunto a continuación cumplimentada.

Si prefieres que te entreviste en persona o por teléfono, solo tienes que comunicármelo. También estoy completamente abierto a cualquier información que consideres interesante que tenga en cuenta.

Por supuesto, quisiera que supieses que no publicaré nada referido a tu actividad profesional sin que antes me des el visto bueno. Además, una vez finalizada la tesis te enviaré una copia como muestra de agradecimiento a tu inestimable ayuda.

No puedo despedirme de ti sin antes agradecerte encarecidamente, y de antemano, tu inconmensurable colaboración en esta tesis. No dudes en llamarme o ponerte en contacto conmigo para todo aquello que te pueda ayudar o para hacerme cualquier crítica o sugerencia.”

Si consideras que no tienes nada que decir en alguna de las cuestiones que te plantearé a continuación o prefieres no contestar, no te sientas obligado a hacerlo. Deja en blanco todas las preguntas que se encuentren en cualquiera de los dos casos que te he planteado y todas aquellas que estimes oportuno”.

El desarrollo de la entrevista era el siguiente:

I.- DATOS PERSONALES (OPCIONAL).

Lo primero que me gustaría preguntarte es una serie de datos personales que me serían de gran utilidad para contactar contigo, enviarte la tesis cuando esté terminada, hacer mapas conceptuales, esquemas de los vibrafonistas de España, etc... No obstante, SI CONSIDERAS QUE PREFIERES NO FACILITARME ALGÚN DATO NO HAY NINGÚN PROBLEMA.

Este apartado es opcional. MUCHAS GRACIAS DE TODOS MODOS.

DATOS PERSONALES	
NOMBRE Y APELLIDOS	
FECHA Y LUGAR DE NACIMIENTO	
DIRECCIÓN ACTUAL	
TELÉFONOS (FIJO Y MÓVIL)	
e-mails:	
Web	

II.- FORMACIÓN Y METODOLOGÍA

1. *¿Puedes hablarme de tu formación, estudios, profesores...?*
2. *¿Qué titulaciones posees?*
3. *¿Quiénes han sido tus profesores de jazz?*
4. *¿Desde cuando surgió tu interés por el jazz?*
5. *¿Cuándo, dónde, por qué y cómo fue tu aproximación al mundo del jazz?*
6. *¿Puedes afirmar que, dentro de la percusión, tu especialidad es el vibráfono jazzístico?*
7. *¿Recuerdas la primera vez que viste o tocaste un vibráfono?*
8. *¿Cuál ha sido tu metodología de aprendizaje de jazz; libros, apuntes de cursos, clases, autodidacta...?*

III.- TÉCNICA

1. *¿Prefieres tocar con 4 o con 2 baquetas?*
2. *¿Cuándo prefieres tocar con 4 y cuando con 2 baquetas?*
3. *¿Qué técnica sueles utilizar para tocar el vibráfono: stevens, burton...?*
4. *¿Eres partidario de tocar el vibráfono con motor?*
5. *¿En qué momentos te gusta utilizar motor y en qué momentos no?*
6. *¿Cuánto dirías que te gusta utilizar el pedal; mucho, lo justo o poco?*

IV.- PREFERENCIAS DE VIBRÁFONO Y BAQUETAS

1. *¿Cuál es tu marca de vibráfono preferida?*
2. *¿Tienes especial predilección por algún modelo concreto de vibráfono?*
3. *¿Qué marca o modelo de baquetas sueles utilizar?*
4. *¿Te gusta utilizar siempre las mismas baquetas?*
5. *¿Te gustan las baquetas duras, medias o blandas?*
6. *¿Qué opinas de los instrumentos de láminas electrónicos que en ocasiones sustituyen a los vibráfonos convencionales, como por ejemplo la Marimba Lumina, el Simmons Silicon Mallet, el Xylosynth o el Mallet Kat?*

V.- ESTILO E INFLUENCIAS

1. ¿Qué estilo de jazz es el que sueles tocar con el vibráfono?
2. ¿Qué músicos de jazz internacionales sueles escuchar o te interesan más?
3. ¿Cuáles son tus 4 o 5 vibrafonistas internacionales preferidos?
4. De la lista que te presento a continuación señala con una “x” aquellos vibrafonistas que te parezcan más interesantes y aquellos que consideres que te han influido.

	INTERESANTES	ME HAN INFLUIDO
1. WILLIAM "BILLY" GLADSTONE		
2. LOUIS FRANK CHIHA "SIGNOR FRISCOE"		
3. THE GREEN BROTHERS (GEORGE HAMILTON GREEN Y JOE GREEN)		
4. EVAN TYREE GLENN		
5. WILLIAM DORN		
6. GEORGE MARSH		
7. MURRAY SPIVACK		
8. LIONEL HAMPTON		
9. RED NORVO		
10. MILT JACKSON		
11. TERRY GIBBS		
12. TEDY CHARLES		
13. EDDIE COSTA		
14. TOMMY VIG		
15. VICTOR FELDMAN		
16. LEM WINCHESTER		
17. DON ELLIOT		
18. EMIL RICHARDS		
19. MARJORIE HYAMS		
20. TITO PUENTE		
21. JOHN RAE,		
22. EMIL RICHARDS		
23. GARY BURTON		
24. CAL TJADER		
25. PETE TERRACE		
26. JOE ROLAND		
27. TOMMY BERRIOS		
28. LOUIE RAMÍREZ		
29. MIKE MANIERI		
30. BOBBY HUTCHERSON		
31. DAVE PIKE		
32. GARY MCFARLAND		
33. ROY AYERS		
34. FELIPE DÍAZ		
35. WILLIAM BIVENS		
36. WALT DICKERSON		
37. ARMANDITO ROMEU,		
38. REMBERT EGÜES		
39. PAQUITO HECHEVARRÍA		
40. BOBBY PAUNETTO		
41. DAVE SAMUELS		
42. RUTH UNDERWOOD		
43. JAY HOGGARD		
44. BILL MOLENBOF		
45. RICARDO MARRERO.		
46. TOM VAN DER GELD		
47. DAVID FRIEDMAN		
48. RUBÉN ESTRAD		
49. GUNTER HAMPEL		
50. KARL BERGER		
51. TED PILTZEQUER		
52. JOE LOCKE		
53. BOBBY NAUGHTON		
54. EARL GRIFFITH		

OTROS:		
--------	--	--

5.- Señala, desde poco a mucho, tu interés por los siguientes estilos jazzísticos o relacionados con el jazz:

	POCO	ALGO	BASTANTE	MUCHO
RAG-TIME				
BLUES				
ESTILO NEW ORLEANS				
DIXIELAND				
AÑOS 20: ESTILO CHICAGO				
AÑOS 30: SWING Y BIG BANDS				
BE BOP				
COOL				
HARD BOP				
BUGALÚ DE NEW YORK				
JAZZ MODAL				
FREE JAZZ				
JAZZ FUSSION				
SMOOTH JAZZ				
ACID JAZZ				
JAZZ LATINO				
BOSSA NOVA				
FUNKY				
JAZZ ÉTNICO				
OTROS:				

VI.- PROYECTOS PASADOS, ACTUALES Y DE FUTURO

1. ¿Puedes comentar tus proyectos pasados relacionados con el vibráfono jazzístico: grupos, colaboraciones, espectáculos, participaciones en festivales...?
2. ¿Has grabado algún cd tocando jazz con el vibráfono?
3. Actualmente, ¿tienes algún proyecto / grupo estable donde toques jazz con el vibráfono?
4. ¿Tienes algún proyecto o proyectos de futuro relacionados con el jazz y el vibráfono?

VII.- EL VIBRÁFONO JAZZÍSTICO EN ESPAÑA

1. ¿Consideras que el jazz es un estilo de música consolidado en España? ¿Por qué?
2. ¿Qué información podrías aportar sobre el origen y la incorporación del vibráfono al panorama jazzístico nacional?
3. ¿Cuál consideras que fue el primer contexto en el que se utilizó el vibráfono en nuestro país; los conservatorios, las orquestas sinfónicas, las bandas de jazz, las orquestas de baile...?

4. *¿Desde qué ámbito o ámbitos piensas que el vibráfono pasó a las bandas de jazz?*
5. *¿Podrías decirme a qué músicos españoles consideras como los pioneros del vibráfono jazzístico en España?*
6. *¿Podrías nombrar a vibrafonistas de nacionalidad extranjera, residentes en España, que toquen jazz?*
7. *¿Cuáles son tus vibrafonistas españoles preferidos?*
8. *¿Qué músicos de jazz españoles sueles escuchar o te interesan más?*
9. *Lionel Hampton con su orquesta actuó por primera vez en España en 1955, mucho más tarde de que lo hiciera en otros países europeos, pero ¿sabrías decirme si antes de esta fecha España recibió la visita de algún vibrafonista internacional?*
10. *¿Podrías nombrarme a vibrafonistas españoles que toquen actualmente o que hayan tocado jazz en algún momento de su vida?*
11. *¿Podrías comentar diferentes metodologías de las que tengas constancia que se emplean en España para estudiar el lenguaje jazzístico aplicado al vibráfono?*
12. *¿Qué más me puedes decir sobre el jazz en España?*
13. *¿Qué más me puedes decir sobre el vibráfono jazzístico en España?*

Finalmente, se pedía su grado de acuerdo o desacuerdo con los textos e hipótesis planteadas en el apartado I.6.- Metodología empleada en la elaboración de la tesis y plan de trabajo de esta Tesis.

Por lo que se refiere a las entrevistas realizadas a los fabricantes de baquetas, estas han incluido preguntas como las siguientes:

¿Por qué te decidiste a montar una empresa de fabricación de baquetas?

Comenta los modelos de baquetas que fabricas (a parte de las que figuran en tu web).

¿Qué tipo de materiales utilizas para fabricar las diferentes partes de las baquetas de vibráfono, es decir, el mango, la bola y la hilatura?

¿Utilizas o has utilizado algún otro material, aparte del rattan, para confeccionar el mango de las baquetas?

¿Dónde sueles fabricar las baquetas, tienes algún taller?

¿Sueles fabricarlas tú solo o alguien te ayuda?

¿Cómo es el proceso de fabricación de las baquetas de vibráfono?

¿Podrías aportar algún otro dato de interés para mi tesis sobre el vibráfono jazzístico en España?

ANEXO VII.4.- Vibrafonistas de jazz a lo largo de la historia.

1.	AARON BARREIRO
2.	ADRIAN ROLLINI
3.	ALAN DAWSON
4.	ALAN LEE
5.	ALEXANDRU ANASTASIU
6.	ALFREDO NARANJO
7.	ALTFRID SICKING
8.	ANDREU VILAR JUANOLA
9.	ANGEL PEREIRA CANTÓ
10.	ANTHONY KERR
11.	ANTONIO BARDAJÍ “CHISPA”
12.	ANTONIO CASTELLÓ SANMARTÍN
13.	ARMANDITO ROMEU
14.	ARMANDO LORENTE MATESANZ
15.	ARNOLD FABER
16.	ARTHUR LIPNER
17.	ARTURO SERRA IBÁÑEZ
18.	BART QUARTIER
19.	BEN ADAMS
20.	BEHN GILLECE
21.	BILL LE SAGE
22.	BILL MOLENHOF
23.	BOB DESENA
24.	BOBBY DARIN
25.	BOBBY HUTCHERSON
26.	BOBBY MONTEZ
27.	BOBBY NAUGHTON
28.	BOBBY PAUNETTO
29.	BOBBY SANABRIA
30.	BONET DE SAN PEDRO
31.	BRYAN CARROTT
32.	BURKHARD RUCKERT
33.	CAL TJADER
34.	CARL SCHUZE
35.	CARLOS CASTRO ROIG
36.	CECILIA SMITH
37.	CHARLES DOWD
38.	CHARLIE SHOEMAKE
39.	CHICO MENDOZA
40.	CHIE SUZUKI
41.	CHRIS COVAIS
42.	CHRIS DINGMAN
43.	CHRISTIAN TAMBURR
44.	CHRISTOPH EIDENS
45.	CHRISTOS RAFALIDES
46.	CHUCK REDD

47.	CONRADO GIRAL
48.	COZ SINCERE
49.	CRAIG PEYTON
50.	DANI CATALÁN DÁVILA
51.	DAN MCCARTHY
52.	DANIEL TORRES BELTRÁN
53.	DARRELL HARRIS
54.	DAVE CAREY
55.	DAVE PIKE
56.	DAVE SAMUELS
57.	DAVID FRIEDMAN
58.	DAVID KOVINS
59.	DAVID MERSEGUER ROYO
60.	DICK SISTO
61.	DON ELLIOTT
62.	DON MOORS
63.	DONALD BEST
64.	DOUG ALLEN
65.	DWIGHT GASSAWAY
66.	EARL GRIFFITH
67.	ED HARTMAN
68.	ED MANN
69.	ED SAINDON
70.	EDDY COSTA
71.	EDGAR SAUME
72.	ELDAD TARMU
73.	ELI FONTAIN
74.	EMANUEL CRANSHAW
75.	EMIL RICHARDS
76.	ENZO RANDISI
77.	ERIC NEMEYER
78.	ERIK LINDSTROM
79.	EUGENI BARRERA ALBIACH (“GENI BARRY”)
80.	EVAN BUEHLER
81.	FELIPE DÍAZ
82.	FLIP PHILIPP
83.	FLORIAN POSER
84.	FRANCESC BURRULL
85.	FRANZ BAUER
86.	FRED RAMÍREZ
87.	FREDDIE MCCOY
88.	FRITS LANDESBERGEN
89.	GARRY LEE
90.	GARTH RODRÍGUEZ
91.	GARY BURTON
92.	GARY COLEMAN
93.	GARY MCFARLAND
94.	GATO ASHFORD
95.	GEO DALY
96.	GEORGE DEVENS
97.	GEORGE HAMILTON GREEN
98.	GEORGE MARSH
99.	GERRY GROSZ
100.	GLENN HENRICH
101.	GREG HARRIS
102.	GUILLERMO RIFO
103.	GUNTER HAMPEL
104.	HARALD KUNDGEN

105.	HARRY BREUER
106.	HARRY SHEPPARD
107.	HENDRIX MEURKEN
108.	HERB GIBSON
109.	HIROSHI MATSUMOTO
110.	ILSA ECKINGER
111.	ISRAEL ARRANZ CARREÑO
112.	IVELIN DRUMEV
113.	JACK BROKENSHA
114.	JAMES WALKER
115.	JAMES WESTFALL
116.	JASON ADASIEWICZ
117.	JAVIER BENET
118.	JAVIER NAVAS FERNÁNDEZ
119.	JAY HOGGARD
120.	JEFF BERMAN
121.	JEFFERY DAVIS
122.	JEREMY GOLDENSTEIN
123.	JERRY TACHOIR
124.	JESÚS SALVADOR (“CHAPI”)
125.	JIMMY BERTRAND
126.	JOAN MIRÓ POBLET
127.	JOAN VILALTA ARANGO
128.	JOE BAIONE
129.	JOE GREEN
130.	JOE LOCKE
131.	JOHN DAMBERG
132.	JOHNNY LYTLE
133.	JOHNNY RAE
134.	JON METZGER
135.	JORDI ROSSY COSTA
136.	JORGE LUÍS DURÁN
137.	JOSÉ ANTONIO GALICIA HERNÁNDEZ (“GALI”)
138.	JOSÉ DESDENTADO
139.	JOSÉ MANUEL GRACIA, “EDDY GUERIN”
140.	JOSH MCKAY
141.	JUANJO GUILLEM PIQUERAS
142.	JULIO OLIVARRETA
143.	JULIUS WECHTER
144.	KARL BERGER
145.	KATHY KELLY
146.	KEVIN HART
147.	KHAN JAMAL
148.	KYM AMBROSE
149.	LALO
150.	LARRY CHERNICOFF
151.	LARS ERSTRAND
152.	LAURA FRIEDMAN
153.	LAURENT ERDOS
154.	LEM WINCHESTER
155.	LEVON HELM
156.	LIONEL HAMPTON
157.	LOUIE RAMÍREZ
158.	LOUIS FRANK CHIHA
159.	LUCÍA MARTÍNEZ
160.	LYNN BLESSING
161.	LYNN OLIVER
162.	MARÍA EUGENIA ATILANO

163.	MANUEL GAS CABRÉ
164.	MARC MIRALTA CLUSELLAS
165.	MARC WAGNON
166.	MARCEL PASCUAL ROYO
167.	MARIO CUTTIS
168.	MARJORIE HYAMS
169.	MARK SHERMAN
170.	MARTIN FABRICIUS
171.	MATTHIAS LUPRI
172.	MATTIAS GOEBEL
173.	MELLA MANCINI
174.	MICHAEL AYRES
175.	MICHAEL PINTO
176.	MIGNON
177.	MIGUEL YUSTE
178.	MIKE DILLON
179.	MIKE HORSFALL
180.	MIKE MANIERI
181.	MIKE NOONAN
182.	MILT JACKSON
183.	MURRAY SPIVACK
184.	OLI BOTT
185.	ORIOI BORDAS CHORNET
186.	ORPHY ROBINSON
187.	PABLO CARMONA BONO
188.	PAQUITO HECHEVARRÍA
189.	PASCAL SCHUMACHER
190.	PAUL HECKEL
191.	PEDRO ESTEVAN ESTEVAN
192.	PEP SOLER GALBIS
193.	PERE SANZ ALCOVER
194.	PEP SOLER
195.	PETER APPLEBYARD
196.	PHIL KRAUS
197.	RAFAEL NAVARRO CABO
198.	RAFAEL PÉREZ VIGO
199.	RAY ALEXANDER
200.	RED NORVO
201.	REG KEHOE AND HIS MARIMBA QUEENS
202.	REMBERT EGÜES
203.	RICARD MIRALLES IZQUIERDO
204.	RICARDO MARRERO
205.	RICK MCNUTT
206.	ROB PIPHO
207.	ROBERT JOHN MATHIES
208.	ROBERTO CARLOS BRAVO CORREAS
209.	ROGER GLENN
210.	ROY AYERS
211.	RUBÉN ESTRADA
212.	RUPERT STAMM
213.	RUTH UNDERWOOD
214.	RUUD WIENER
215.	SALVADOR AREVALILLO
216.	SALVADOR TARAZONA CABEZÓN
217.	SAMUEL PAREJO CODINA
218.	SONNY RIVERA
219.	STEFAN BAUER
220.	STEFON HARRIS

221.	STEVE HOBBS
222.	STEVE NELSON
223.	STEVE SHAPIRO
224.	STEVEN RAYBINE
225.	TACHOIR JERRY
226.	TAMARA CASTAÑEDA
227.	TED MANN
228.	TED PILTZECKER
229.	TEDDY CHARLES
230.	TERRY GIBBS
231.	TERRY GUNDERSON
232.	THURMAN BARKER
233.	TIM COLLINS
234.	TITO PUENTE
235.	TOM BECKHAM
236.	TOM CUMMINGS
237.	TOM RICKARD
238.	TOM TOYAMA
239.	TOM VAN DER GELD
240.	TOM WOLF
241.	TOMMY BERRIOS
242.	TOMMY KESECKER
243.	TOMMY VIG
244.	TON RISCO
245.	TONI MELER FÀBREGAS
246.	TONY MICELI
247.	TONY MOWOD
248.	TOSHIHIRO AKAMATSU
249.	TUBBY HAYES
250.	VALERIE NARANJO
251.	VESTA MAXEY
252.	VICTOR FELDMAN
253.	VÍCTOR MENDOZA
254.	VINCE MONTANA
255.	WALT DICKERSON
256.	WARREN CHIASSON
257.	WARREN SMITH
258.	WARREN WOLF
259.	WILLIAM "BILLY" GLADSTONE
260.	WILLIAM BIVENS
261.	WILSON MOORMON
262.	YANCIE TAYLOR
263.	ZDENĚK JIRAK

VII.5.- “Jazz-bandistas”, primeros xilofonistas “jazzísticos” y vibrafonistas jazzísticos en España.

“JAZZ-BANDISTAS” DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	
<i>Isidro Paulí</i>	<i>Juan Durán Alemany</i> <i>Enrique Sanz Vila</i>
PRIMEROS XILOFONISTAS “JAZZÍSTICOS”	
<i>Agustín Brau</i>	<i>Miguel Torné</i>
VIBRAFONISTAS JAZZÍSTICOS	
<i>Vibrafonistas de los años 30</i>	<i>Salvador Arevalillo (1914)</i> <i>Roberto Campos Fabra (1903)</i>
<i>Vibrafonistas de los años 40</i>	<i>Mignon</i> <i>Pedro Bonet Mir (“Bonet de San Pedro”)</i> <i>Conrado Giral</i> <i>Antonio Bardaji “Chispa”</i> <i>Zdeněk Jirak</i>
<i>Vibrafonistas de los años 40</i>	<i>Miguel Yuste</i>
<i>Vibrafonistas nacidos en la década de los 30</i>	<i>Francesc Burrull (1934)</i> <i>José Manuel Gracia, “Eddy Guerín” (1935)</i>
<i>Vibrafonistas nacidos en la década de los 40</i>	<i>Manuel Gas Cabré (1940)</i> <i>Antonio Castelló Sanmartín (25 de enero de 1942)</i> <i>Joan Miró Poblet (1 de julio de 1944)</i> <i>Ricard Miralles Izquierdo (9 de agosto de 1944)</i> <i>Eugeni Barrera Albiach, “Geni Barry”</i> <i>(14 febrero de 1947)</i>

	<p><i>Javier Benet Martínez (14 de julio de 1948)</i></p> <p><i>José Antonio Galicia Hernández, “Gali”</i></p> <p><i>(1949-2003)</i></p>
<p><i>Vibrafonistas nacidos en la década de los 50</i></p>	<p><i>Pedro Estevan Estevan (9 de diciembre de 1951)</i></p> <p><i>Ángel Pereira Cantó (22 de septiembre 1956)</i></p> <p><i>Armando Lorente Matesanz (5 de marzo de 1957)</i></p> <p><i>Toni Meler Fàbregas (4 de marzo de 1958)</i></p>
<p><i>Vibrafonistas nacidos en la década de los 60</i></p>	<p><i>Jesús Salvador, “Chapi” (3 de febrero de 1960)</i></p> <p><i>Carlos Castro Roig (24 de mayo de 1961)</i></p> <p><i>Jordi Rossy Costa (21 de agosto de 1964)</i></p> <p><i>Oriol Bordas Chornet (1965)</i></p> <p><i>Juanjo Guillem Piqueras (13 de septiembre de 1965)</i></p> <p><i>Marc Miralta Chusellas (16 de noviembre de 1966)</i></p> <p><i>Pep Soler Galbis (15 de marzo de 1966)</i></p> <p><i>Arturo Serra Ibáñez (8 de abril de 1967)</i></p>
<p><i>Vibrafonistas nacidos en la década de los 70</i></p>	<p><i>Pere Sanz Alcover (31 de diciembre de 1974)</i></p> <p><i>Samuel Parejo Codina (11 de mayo de 1975)</i></p> <p><i>Rafael Pérez Vigo (31 de mayo de 1975)</i></p> <p><i>Salvador Tarazona Cabezón</i></p> <p><i>(14 de diciembre de 1976)</i></p> <p><i>Joan Vilalta Arango (15 de octubre de 1977)</i></p> <p><i>Daniel Torres Beltrán (29 de julio de 1978)</i></p> <p><i>Roberto Carlos Bravo Correas</i></p>

	<p>(7 de octubre de 1979)</p> <p><i>Antonio Eduardo Martínez-Risco Ulloa, “Ton Risco”</i> (25 de octubre de 1979)</p>
<p><i>Vibrafonistas nacidos en la década de los 80</i></p>	<p><i>Rafa Navarro Cabo (25 de marzo de 1981)</i></p> <p><i>Lucía Martínez Alonso (15 de marzo de 1982)</i></p> <p><i>Jorge Luís Durán Rodríguez</i> (28 de noviembre de 1982)</p> <p><i>Andreu Vilar Juanola (19 de mayo de 1984)</i></p> <p><i>Javier Navas Fernández (11 de diciembre de 1984)</i></p> <p><i>Marcel Pascual Royo (30 de octubre de 1985)</i></p> <p><i>Israel Arranz Carreño (22 de noviembre de 1985)</i></p> <p><i>Daniel Catalán Dávila (12 de enero de 1989)</i></p> <p><i>Pablo Carmona Bono (17 de diciembre de 1989)</i></p>
<p><i>Vibrafonistas nacidos en la década de los 90</i></p>	<p><i>David Merseguer Royo (10 de julio de 1990)</i></p>
<p>VIBRAFONISTAS DE JAZZ EXTRANJEROS RESIDENTES EN ESPAÑA</p>	
<p><i>Richard Sprince (EEUU) Laurent Erdós (Francia)</i></p> <p><i>Victor Mendoza (México-EEUU)</i></p>	

VII.6.- Resumen del I Congreso Internacional dedicado al “Jazz en España”.

La SGAE el 29 de noviembre de 2013 resumía así el primer día del I Congreso Internacional dedicado al Jazz en España y presentaba los siguientes días del congreso:

“Es muy importante apoyar iniciativas de este tipo, que aboguen por la investigación y generen conocimiento”, dijo Manuel Tomás. “Por eso, estamos encantados de formar parte de esta actividad, en la que especialistas de jazz de distintos países europeos se han reunido en Valencia para reflexionar en torno a esta música”, añadió. Por su parte, en representación de la Fundación SGAE, Pep Llopis destacó la necesidad de “abrir un área de debate sobre el jazz, un género en el que no sólo es importante el aspecto musical, sino también la investigación científica y el análisis riguroso de sus contenidos. Especialmente porque el jazz tiene un peso enorme en el ámbito de la música española y su trascendencia internacional es cada vez mayor”. Llopis concluyó su intervención deseando que de este primer congreso “salgan muy buenos frutos, pero que, además, dé pie a otros foros de investigación y trabajo sobre el jazz en el futuro”.

La secretaria general de la Universitat de Valencia, M^a José Añón, reseñó también el listado de actividades paralelas del congreso, como el Festival de Jazz Novembre de la Universitat Politècnica de València y la exposición Con acento. Memoria gráfica del jazz en España, que se puede disfrutar en La Nau hasta el próximo 12 de enero, y que, como complemento a las ponencias y mesas redondas, permitirán una “aproximación al jazz en España desde una perspectiva internacional”.

Los desafíos de la profesión de músico de jazz

Especialmente intensa y animada fue la mesa redonda Ser músico de jazz, hoy. Desafíos de una profesión, en la que se criticaron las rigideces del actual marco legal y laboral que afecta a los músicos de jazz. En esta línea, el saxofonista Francisco Blanco ‘Latino’ reclamó una “regulación razonable y, muy especialmente, acorde con la problemática específica del colectivo de músicos de jazz”. Una reivindicación que el flautista Jorge Pardo sintetizó con la siguiente pregunta: “¿Hay alguien ahí que nos pueda ayudar?”.

Los músicos participantes en la mesa redonda reivindicaron, también, su trabajo y su compromiso como artistas, porque, como afirmó el pianista Ignasi Terraza, los músicos “somos cada vez más conscientes de que hay que superar la barrera de los aficionados a este género para llegar a más público. Todavía hay prejuicios respecto a esta música, pero, aun así, hemos de intentar conectar con el público mayoritario”. El contrabajista Baldo Martínez, por su parte, subrayó la importancia de los clubes de jazz, como germen dinamizador de la escena del jazz y valoró como una “heroicidad” el trabajo que se realiza desde los ámbitos público y privado para que el jazz pueda escucharse y llegar al público.

Vienes 29: segunda jornada del congreso

La segunda jornada del I Congreso Internacional El jazz en España (viernes 28 de noviembre) se abrirá con las intervenciones de diversos especialistas en torno a las fuentes y la metodología para los estudios sobre el jazz. A lo largo de la jornada, se abordará, también, la historia del jazz en diferentes periodos de nuestra historia reciente, como la II República, la Guerra Civil y la posguerra. Otras comunicaciones de interés son las del italiano Francesco Martinelli (Universidad de Siena), quien planteará por qué no hay un discurso común sobre el jazz en Europa, y la del codirector del congreso Jorge García, que hablará de las fuentes para el estudio del jazz en España y de la presencia de documentación sobre jazz en colecciones públicas y privadas. Al hilo de este tema, García detallará el contenido de los fondos de la Fundación Ebbe Traberg, que se guardan en la biblioteca de CulturArts y constituye una de las colecciones más valiosas de España.

Cerrará la jornada del viernes una mesa redonda que, con el título de *Industrias del jazz*, reunirá a María Antonia García (*Cuadernos de Jazz Management*), Antonio Ariño (*Universitat de València*), Julio Martí (promotor), Gerardo Pérez (*Café Central*) y Jordi Pujol (*Fresh Sound Records*), para debatir sobre los problemas con los que se encuentra la distribución, programación, promoción y contratación del jazz en España.

Por último, a las 20'30 horas, en el marco del Festival de Jazz Novembre, tendrá lugar la actuación del Giulia Valle Trío en la Universitat Politècnica de València, y, a partir de las 23 horas, una jam sesión con Fabio Miano Trío en el club Jimmy Glass”.



MESAS REDONDAS
(Asistencia libre para todos los interesados)

Día 28 12.30-14.00
Ser músico de jazz, hoy. Desafíos de una profesión
Modera: Vicent Lluís Fontelles, *Universitat de València*
Intervienen: Francisco Blanco Latino, Ignasi Terraza, Jorge Pardo, Baldo Martínez

Día 29 18.30-20.00
Industrias del jazz
Modera: María Antonia García, *Cuadernos de Jazz management*
Intervienen: Antonio Ariño, *Universitat de València* - Julio Martí, *promotor* - Gerardo Pérez, *Café Central de Madrid* - Jordi Pujol, *Fresh Sound Records*

Día 30 12.30-14.00
La enseñanza del jazz: estado de la cuestión
Modera: Patricia Goyalde, *Musikene*
Intervienen: Ramón Cardo, *Conservatorio Superior de Valencia* - Zé Eduardo, *contrabajista y docente* - Brian Cole, *Berklee College of Music*

17.15-18.45
El jazz y los medios de comunicación
Modera: Ferran Esteve, *crítico de jazz y traductor*
Intervienen: Juan Claudio Cifuentes Gifu, *RNE* - Manuel L. Ferrand, *Más Jazz* - Chema García, *El País* - Pere Pons, *Jazz* - Antonio Vergara, *Levante* - *EMV*

Figura 1127.- Mesas redondas celebradas en el I Congreso Internacional dedicado al jazz en España

VII.7.- Notas aclaratorias.

3.- En él se abordaron diferentes cuestiones relacionadas con la llegada del jazz a Europa y su introducción en España, las peculiaridades de su consolidación en diferentes ciudades y territorios, el análisis musical de sus diversos estilos, la relación del jazz con cuestiones políticas e ideológicas, la asimilación del jazz desde otras tradiciones musicales, la recepción del jazz por parte del público y los medios de comunicación, los contextos educativos y los procesos de enseñanza-aprendizaje, la influencia de algunos músicos destacados en el desarrollo del género en España.

6.- Para comprender mejor este argumento se recomienda consultar el dibujo que Salvador Pelero tiene en su libro de láminas de grado elemental, en el que se muestra cómo se produce el sonido tras el golpe de la baqueta, cuestión que le parece de suma importancia.

7.- Cabe destacar que fue el batería de Nino Bravo, profesor del Conservatorio “José Iturbi” de Valencia y creador y director del grupo de percusión Percujove. Según la web www.wikipedia.com: “*Salvador Pelejero es un minucioso investigador en el desarrollo de nuevos sonidos y nuevos materiales para la construcción de instrumentos de percusión: maderas, metales, afinación de láminas, tubos, membranas, planchas, y otros efectos con todo tipo de elementos y materiales, incluso reciclados. Ha construido todo tipo de instrumentos de percusión, algunos de creación propia: marimbas, campanólogo, máquina de viento, palo de lluvia rotativo, "tubo-fon", etc.*” (https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Pelejero, 12-8-2014)

21.- Cabe destacar, a modo de anécdota, que James Blades en su obra “Los instrumentos de percusión y su historia”, en las páginas 91 y 92, comenta lo siguiente: “*Los relieves del templo de Panataran, en Java, tallados en el siglo XIV, representan al xilófono y ciertos detalles del instrumento junto con el estilo de interpretación. Tres de los relieves muestran a un hombre y a una mujer tocando un dúo en instrumentos separados, cada uno de los cuales lleva una ampliación de dos láminas más largas en la parte de la derecha. Lo que también es importante (y posiblemente una sorpresa para algunos percusionistas de orquesta de hoy día) es la forma en la que los tañedores agarran las baquetas, dos en cada mano. No se ve claramente si las agarran por separado o en ángulo en forma de “Y”, pero parece que ambos músicos tocan dos láminas simultáneamente, de forma ya observada por los primeros exploradores, anticipándose en varios siglos al estilo de cuatro martillos de la música occidental*”.

61.- Comenzó su carrera como percusionista profesional en la década de 1890. Su inquietud por mejorar los instrumentos de percusión que tocaba lo llevó a crear sus propios instrumentos, como por ejemplo el tambor de pie plegable. Con sólo 50 dólares abrió una pequeña tienda en su apartamento de Indianápolis en 1898 y comenzó a fabricar tambores. En dos años pudo comprar unos terrenos y construir su primera fábrica. El éxito de su negocio lo llevó a reducir su carrera profesional como percusionista, aunque siguió haciendo conciertos de manera ocasional y dando clases gratuitas a jóvenes en su casa los sábados. Leedy creció rápidamente y empezó a ampliar su catálogo de productos, incluyendo campanas tubulares, xilofones y accesorios. En poco tiempo sus productos tuvieron una amplísima distribución en todas las tiendas de música de Estados Unidos. Cabe destacar la tienda propiedad de William F. Ludwig, que pasó a ser el agente exclusivo de ventas de Leedy en Chicago

63.- George H. Way pasó su niñez en Boston, donde estudió percusión con George B. Stone. George H. Way provenía de una familia rica, pero prácticamente fue repudiado cuando optó por una carrera como baterista de vodevil. En 1918, tras largas giras, se estableció en Edmonton, Alberta (Canadá), con un trabajo como baterista del teatro Pantages, y creó una empresa especializada en percusión. Sus diseños, marketing y ventas competitivas llamaron la atención de Ulises G. Leedy, quien le convenció en 1921 para que se trasladara a Indianápolis a trabajar para la empresa Leedy Drum Co. George trabajó en Leedy como “gerente de ventas”, así como inventor, relaciones públicas y responsable de publicidad durante unos 20 años. Durante esta época fue responsable de numerosas innovaciones históricas. Alrededor de 1926, George H. Way y su ayudante realizaron una prolongada gira por Europa para promover Leedy Drums, y es de suponer que ya llevarían vibráfonos al viejo continente.

67.- William “Billy” Gladstone fue uno de los mejores percusionistas de su tiempo, muy admirado por su perfección técnica, musicalidad y capacidad como profesor. Tocó en los principales teatros de Nueva

York. En 1932, llegó a la cima de su carrera al conseguir un empleo como percusionista en la Radio City Music Hall, puesto que desempeñó hasta la década de los 40. Al dejar su empleo en la Radio City Music Hall, Gladstone dedicó gran parte de su creatividad y tiempo a la fabricación, perfección e invención de instrumentos de percusión. Muchas de sus innovaciones y modelos son muy codiciados en la actualidad.

95.- En la página web www.buscasalsa.com, se comenta: *“A los doce años, sus padres, para castigarlo, lo enviaron a la academia militar de Riverside, Georgia. Allí, estudió trompeta, escribió arreglos y conoció a Mario Bauzá el día en que la orquesta de Cab Calloway actuó en la ciudad. Al regresar a La Habana, estudio Derecho. A Arturo le gustaba mucho la música afro-cubana, pero como su familia pertenecía a la burguesía blanca, esta música no estaba bien considerada. Por eso solía esconder su trompeta en el jardín (enterrada), para que sus padres no supieran que iba a tocar música cada fin de semana. Participaba en Jams, descargas, y escuchaba mucha música estadounidense”*.

(<http://www.buscasalsa.com/Historia-creacion-y-desarrollo-del,247?lang=fr>, 23-9-2014)

102.- Según la página web www.jazzeando.com: *“(Lennie Tristano) Matriculado en una escuela para invidentes, allí recibió sus primeras nociones musicales aprendiendo el manejo de media docena de instrumentos. Recomendado por su profesor al "American Conservatory" de Chicago, Tristano, consiguió el título en 1941. Su inclinación hacia el jazz, en vez de a la música clásica, fue por la necesidad de hacer dinero y también, como no, por el efecto que causo en él la música de Duke Ellington y otros pianistas importantes del jazz.(...)”*. (<http://www.jazzeando.com.ar/biografias-de-jazz/15-pianistas/445-biografia-de-lennie-tristano>, 20-10-2015)

106.- Según la página web www.buscasalsa.com: *“(Chico O’Farrill) En México también, asoció un cuarteto de jazz y una orquesta de mariachis. También vinculó percusiones afro-cubanas y melodías turcas. Pudo mezclar, también, el joropo venezolano, el tambrito de Panamá, el porro colombiano, el mambo, el merengue y los arreglos de jazz. Pero ninguna de todas esas ideas fueron verdaderamente reconocidas, porque lo hacía al margen de la industria del disco. Entre otros experimentos, hizo también músicas para anuncios, y un poco de rock con David Bowie”*.

(<http://www.buscasalsa.com/Historia-creacion-y-desarrollo-del,247?lang=fr>, 20-8-2014)

108.- Según la página web www.wikipedia.org: *“Shearing, que nació ciego, empezó a tocar el piano a los tres años de edad, recibiendo algunas lecciones en la Linden Lodge School para ciegos de Londres durante su adolescencia, siendo influido ya por jazzistas como Teddy Wilson y Fats Waller. A finales de los años treinta, comenzó a tocar profesionalmente con la Ambrose dance band e hizo su primera grabación en 1937 bajo la supervisión de un joven Leonard Feather. Se convirtió en una estrella en Gran Bretaña, tocando para la BBC y para los grupos del autoexiliado Stephane Grappelli a comienzos de los años cuarenta. (...)”* (https://es.wikipedia.org/wiki/George_Shearing, 21-9-2014)

109.- José Manuel Gómez escribía en el periódico “El Mundo” el día 21 de febrero de 2009 un artículo titulado “Joe Cuba. Padrino del 'boogaloo' latino”. En este artículo se decía cosas como estas: *“(...)Gilberto Miguel Calderón -era su verdadero nombre- nació en 1931 en el Spanish Harlem -también conocido como El Barrio- de Nueva York. Siendo un adolescente, aprendió a tocar los bongos de conga de forma autodidacta. Debutó en 1950 como congüero en el conjunto Alfarona X. Después, participó en los grupos de Marcelino Guerra y de Joe Panama, y vivió los días de gloria de la mítica Palladium neoyorquina. El propietario de un salón de fiestas le bautizó como Joe Cuba para encabezar un sexteto especializado en tocar pachanga (el último ritmo que salió de La Habana antes de la Revolución de Fidel Castro). Y ya se quedó con ese apodo para siempre. La banda tocaba en toda clase de eventos sociales y en fiestas latinas. En 1957 ofrecieron el puesto de cantante a un sonero recomendado por los reyes del mambo, Tito Rodríguez y Machito: Cheo Feliciano. (...) Pero más allá del espíritu festivo, las letras de Cuba eran un retrato de lo que viven muchos jóvenes latinos en las calles de Nueva York, sin olvidarse de los problemas raciales o la droga.(...)”*.

113.- Según la página web www.apoloybaco.com: *“Durante la Segunda Guerra Mundial se afincó en New York y allí conoció a Charlie Parker con el que llegó a tocar, insólitamente como baterista, interrumpiendo esa relación al contraer la tuberculosis. También se vio forzado a abandonar la batería y dedicarse exclusivamente a los arreglos. Considerado como uno de los grandes teóricos del jazz. (...)”*.

(http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=3038&Itemid=92,15-10-2014)

125.- En la página web www.asturiasmundial.com: *“Figura olvidada hasta hace muy poco, Pucho nunca logró el amplio reconocimiento de otros músicos de jazz latino que exploraron un territorio similar, como Mongo Santamaría, Willie Bobo y Cal Tjader. Éste intérprete de timbales y líder de banda puede haber sido demasiado ecléctico y demasiado abierto a influencias exteriores para lograr mucho reconocimiento dentro de la comunidad del jazz. En contra de lo que muchos oyentes podrían suponer, Pucho no es latino, sino afroamericano. En su adolescencia en Harlem cultivó su amor por el jazz, el rhythm and blues, y el mambo (...). Pucho comenzó a grabar en 1963, e hizo grandes avances entre 1966 y 1970, cuando grabó alrededor de media docena de álbumes para Prestige. En éstos ayudó a desarrollar un estilo llamado boogaloo latino, que mezclaba jazz, la música latina neoyorquina, rhythm and blues/soul, y el tipo de funk que estaba emergiendo con James Brown y otros músicos. (...)”*

(<http://www.asturiasmundial.com/domdom/detalle/307/pucho-latin-soul-brothers>, 12-12-2014)

123.- Según la página web www.lastfm.es: *“El vibrafonista, Dave Pike inició sus estudios a los ocho años, tocando primero la batería y después el vibráfono, instrumento con el que desarrollaría su carrera profesional. Debutó a mediados de los años cincuenta, formando parte de los grupos del pianista, Elmo Hope, y del contrabajista, Curtis Counce. Con una bien ganada reputación entre sus colegas, en 1957 emprendió una larga y fructífera colaboración con el pianista Paúl Bley, con el que obtuvo el reconocimiento del público y de la crítica especializada”.*

(<http://www.last.fm/es/music/Dave+Pike?setlang=es>, 16-12-2014)

127.- Según la página web www.ACIDJAZZHISPANO.com: *“Roy Ayers es una de las figuras más destacadas de la música negra durante la segunda mitad del siglo XX, concretamente desde principios de los 60. En esa primera década de actividad destacó por ser un prometedor intérprete gracias a sus colaboraciones con diversos jazzmen y a sus propios discos, en los que desarrollaba su amor por el jazz, especialmente el hard-bop. A principios de los 70, tras formar la banda Ubiquity, empezó a integrar en su música elementos del funk y del soul, iniciando así una aproximación al R&B que culminaría a mediados de los 70, momento en el que también impregnó su propuesta de un barniz pop. De esta época datan sus mejores LPs, obras en las que fusionaba con brillantez jazz, soul y funk, creando algunos inmortales temas de jazz-funk y soul-jazz.(...)”.* (<http://lnx.indajaus.com/acidjazzhispano/content-1034.html>, 13-12-2014)

128.- Según la página web www.wikipedia.org: *“(Gary Burton) Empezó también a estudiar piano a los 16 años al acabar de recibir la educación secundaria en Princeton (Indiana). Burton asistió a la Escuela de Música de Berklee, en Boston, durante el curso de 1960 a 1961. Tuvo como profesor a Herb Pomeroy y pronto hizo amistad con el compositor y arreglista Michael Gibbs. Tras iniciar su carrera profesional durante los años 60, Gary Burton volvió a formar parte del personal de la escuela de Berklee desde 1971 hasta el 2004, primero como profesor, después como decano y por último como vicepresidente ejecutivo durante la última década de su estancia. En una etapa temprana de su carrera, a petición del saxofonista de Nashville Boots Randolph, Burton se desplazó a Boston y llevó a cabo grabaciones con destacados músicos, entre ellos los guitarristas Hank Garland y Chet Atkins, y el pianista Floyd Cramer”.*

(https://es.wikipedia.org/wiki/Gary_Burton, 10-8-2014)

131.- Según la página web www.rockfloyd.com: *“(Ruth Underwood) A parte de Over-nite, la encontramos en Apostrophe (!), One Size Fits All (increíble como toca en Inca Roads), Zoot Allures, Studio Tan y Sleep Dirt. Así mismo, también en los directos Roxy & Elsewhere y Zappa in New York. En todos estos álbumes podemos disfrutar de su increíble técnica como percusionista manejando como pocos, instrumentos de percusión como el xilófono, la marimba y el vibráfono. Después de su experiencia con Frank Zappa, colaboró esporádicamente con algunos músicos pero permaneció casi totalmente retirada del Tin Pan Alley (Rock Business). Su figura desgarbada con pantalones tejanos y con la parte superior del bikini forma parte ya de la iconografía del Rock”.*

(<http://www.rockfloyd.com/2011/05/los-baterias-de-frank-zappa-vi-ruth.html>, 13-11-2014)

132.- “(Francis Vincent Zappa Jr.) Leyenda en la historia del rock, músico tan prolífico como genial, excéntrico y comprometido, dejó un legado de más de cincuenta álbumes antes de fallecer. Nacido en Baltimore, se trasladó con su familia a California, donde a los doce años ya tocaba la batería, creando su primera banda, The Blackouts. Hacia 1957 cambia las baquetas por la guitarra, y conoce a su amigo y futuro colaborador, Don Van Vliet (1941), alias Captain Beefheart, otro ilustre visionario del Rock. (...) en 1990 se le detectó un cáncer de próstata, única circunstancia que pudo parar su genial y prolífica creatividad. Falleció en diciembre de 1993, sin haber cumplido los cincuenta y tres años”.

(<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zappa.htm>, 13-11-2014)

133.- Según la página web www.tropicanafm.com: “(Louie Ramírez) Probablemente fue el más solicitado, prolífico, imaginativo e ingenioso arreglista y productor del Boom de la Salsa de los años 70s; la versatilidad de Louie Ramírez, quien dirigió su propia orquesta, compuso y ejecuto los timbales, el vibráfono y los teclados, le permitieron ser merecidamente descrito como “El Genio de la Salsa” y hasta denominarlo, justificadamente como el “Quincy Jones” de la salsa. (...) Mientras conducía su auto por la autopista Junction Boulevard en el Queens que lo llevaría a los Estudios Variety en New York; sería una sesión rápida ya que sólo le faltaba un tema para completar el disco que fue el último en su carrera como director de orquesta; Louie tuvo que orillar el automóvil, no había acabado de hacerlo, cuando un tercer y fatal paro cardíaco acabó con su vida en la tarde del 7 de junio 1993”.

(<http://www.tropicanafm.com/noticia/cumpleanos-salseros-del-24-de-febrero/20150225/nota/2648267.aspx>, 22-10-2014)

135.- Según la página web www.musicofpuertorico.com: “(Dave Valentín) Su amor por la música comenzó bastante temprano; tocando bongos y congas antes de cumplir los 10 años. Valentín es también compositor, arreglista, y director. Ganó una nominación a los Grammy en 1985 y la admiración de los fanáticos del jazz con su selección como el primer flautista de jazz por los lectores de la revista Jazziz durante siete años consecutivos. Su talento y su interés lo llevaron a la muy respetada High School of Music and Art en la Ciudad de Nueva York, donde comenzó a estudiar percusión. Valentín cambió a la flauta y complementó su educación formal en la escuela con clases privadas bajo el magistral flautista Hubert Laws. Valentín pronto comenzó a trabajar como un músico profesional en las bandas latinas, desarrollando una técnica excepcional que representó soplar de una forma que sonaba como percusión. Otros desarrollos extraordinarios de Valentín incluyeron cantando en la flauta y usando instrumentos de flauta no tradicionales tales como una flauta baja y una variedad de flautas desarrollada en Colombia. Aplicó sus técnicas a una variedad amplia de géneros de música, recorriendo desde el jazz y R&B a la salsa y el merengue. (...)”.

(http://www.musicofpuertorico.com/index.php/artistas/dave_valentin, 15-12-2014)

137.- El investigador Iván Iglesias comenta lo siguiente: “El jazz no desapareció durante la Guerra Civil por la represión de ambos bandos, sino que, en consonancia con la retórica populista y las exigencias materiales de la contienda, amplió sus espacios y su público. Tras la victoria franquista de 1939, el jazz fue elegido durante la etapa fascista del nuevo régimen como uno de los principales referentes negativos a la hora de 'reconstruir' la identidad racial y musical española. Pero, desde 1945, ante las dificultades de que la dictadura fuese integrada en el nuevo orden político internacional, el jazz fue incluido en la propaganda estatal destinada a mostrar a la España de Franco como un país renovado, tolerante y favorable al bloque occidental de la Guerra Fría. Esta política de la dictadura y el patrocinio del jazz por las instituciones norteamericanas en España activaron una serie de cambios en la recepción, la adaptación y los significados del jazz durante el franquismo que lo conformaron como un arte autónomo y que condicionaron la elaboración retrospectiva de su historia. La propaganda cultural del régimen y de las instituciones norteamericanas favorables a Franco logró además difundir considerablemente la música española en los Estados Unidos, facilitando una hibridación con el jazz que se convirtió en un sugerente y reiterado recurso creativo para músicos de vanguardia como Charles Mingus, Gil Evans, Miles Davis o John Coltrane.”

138.- En la página web www.wikipedia.com se dice de José Luís Temes: “Formulará también invitaciones a compositores españoles para escribir nuevas obras para este grupo, de tal manera que dirigirá el estreno absoluto de veintiuna nuevas partituras. (...) Dirigió durante seis años (1979-1985) el Centro de Enseñanza Musical Maese Pedro, uno de los primeros conservatorios privados que se

fundaron en España. Durante doce años (1983-1995) fue directivo (y una época, director en funciones) del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en una etapa (junto con Rosa María Molleda y Tomás Marco) fundamentalísima para la historia de la institución. Durante seis años (1985-1991) fue Coordinador Artístico del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, del Ministerio de Cultura de España. Ha pronunciado más de 400 conferencias y ponencias en cursos y congresos. Durante treinta y ocho años ininterrumpidos (1976-2014) ha sido profesor invitado en los Cursos de Apreciación Musical que fundara Pedro Machado de Castro, en el que ha impartido más de 200 conferencias”.

(https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Temes, 25-1-2015)

164.- *“Desde 1988, ocupa la plaza en propiedad, después de aprobar las oposiciones libres en la especialidad de percusión, siendo desde entonces profesor titular de percusión del Conservatorio Municipal de Música “José Iturbi”. Ha impartido cursos de pedagogía musical, (desarrollando sus métodos), de afinación de instrumentos de membranas, afinación de tubos sonoros y láminas todos ellos en el Conservatorio Superior de Valencia, junto al catedrático Manel Ramada, y en las II Jornadas de Percusión de Camporrobles, etc. Ha formado parte del tribunal calificador del concurso de jóvenes intérpretes realizado en el Primer Congreso Internacional de Percusionistas del Mundo”.*

(https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Pelejero, 30-1-2015)

171.- Según la página web www.esmuc.cat, Ramón Torramilans: *“Es colaborador habitual de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña y de la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. Miembro del grupo de percusión Percusiones de Barcelona. Ha realizado una importante labor pedagógica en diferentes centros así como en cursos y seminarios. En la actualidad, es profesor de percusión del Conservatorio de Manresa y profesor de percusión y de repertorio instrumental específico de percusión de la Escuela Superior de Música de Cataluña, de donde es también el Jefe del Departamento de Música Clásica y Contemporánea-Instrumentos Orquestales”.*

(<http://www.esmuc.cat/L-Escola/Departaments/Musica-Classica-i-Contemporania/Professorat/Area-d-instruments-orquestrals/Percussio/Ramon-Torramilans>, 8-2-2015)

172.- Francesc Xavier Joaquim Plane en 1974 se trasladó a Suecia para estudiar con Sigfried Fink. En 1978 fundó el grupo “Percussions de Barcelona”. En 1980 comenzó a impartir clases de percusión en el Conservatorio de Barcelona, alternando esta actividad con la composición y numerosos conciertos. En 1987 obtuvo el Diploma de Percusión por la Hochschule für Musik de la Universidad de Würzburg (Alemania). Ha escrito algunas obras didácticas en el ámbito de la percusión, como por ejemplo “Xilofón I-II” (1982), “Marimba I” (1983) y “Timbales I-III”. También ha escrito adaptaciones para grupos de percusión, como por ejemplo “Drei Szenen” (1981) y una “Suite para Marimba” (1990).

175.- En la página web www.bilborama.com aparece un escrito, a partir de la información suministrada por José Ignacio Diéguez, hijo de José María Diéguez, que comenta lo siguiente: *“Durante más de 40 años, primero en su taller de Prim y después en las tiendas de las calles Ávila y Autonomía, surtió de guitarras, amplificadores, baterías y todo tipo de equipamiento sonoro a la mayor parte de los grupos que entonces comenzaban. Su relación con la música comenzó cuando aprendió a tocar el acordeón. Pero siendo un adolescente entró a trabajar en la General Eléctrica, donde desarrolló su otra afición: la electrónica. (...) Así que, con la ayuda de su propio padre, que era ebanista y tallador y la de Teodoro como técnico electrónico, JOMADI se convirtió en uno de los primeros -si no el primero- fabricantes de guitarras de España.(...)La competencia se hizo feroz en el mundo de la fabricación de guitarras y «JOMADI» se dio cuenta de que su futuro estaba entonces en la atención al cliente, por lo que bajó el nivel de producción de guitarras paulatinamente hasta que decidió cerrar el taller y finalizar con la fabricación”.*

(<http://www.bilborama.com/rock/c01/jomadi>, 25-2-2015)

180.- En la página web www.esmuc.cat se comenta lo siguiente sobre Miquel Bernat: *“Solista en numerosos recitales en Europa, Asia, África, Las Américas y Australia, es remarcable el estreno mundial del “Concierto para Marimba y 15 instrumentos” de David de Puerto en el festival “ARS MUSICA” de Bruselas y “ENSEMS” de Valencia, y “Mantis walk in a Metal Space” el primer concierto de Steel Drum, ensemble y electrónica, de Javier Alvarez en el Centro George Pompidou de París. Después de enseñar a los Conservatorios de Rotterdam y de Bruselas, Miguel Bernat está efectuando una intensa*

labor pedagógica en la Escuela Superior de Música de Oporto, Universidad de Aveiro y Escuela Superior de Música de Cataluña.(...). Apasionado por la creación contemporánea, Miguel Bernat colabora estrechamente con numerosos compositores (decenas de obras le han sido dedicadas), contribuyendo así a ampliando el repertorio de la percusión en constante evolución”.

<http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Departamentos/Musica-clasica-y-contemporanea/Profesorado/Area-de-instrumentos-orquestales/Percusion/Miquel-Bernat>, 16-6-2015

193.- Según la página web www.javierbarreiro.wordpress.com: “Fue vicepresidente (2006-2008) de la Asociación Aragonesa de Escritores (AAE) y, en la actualidad, lo es de ARPAMS (Asociación para la Recuperación del Patrimonio Aragonés Musical y Sonoro). Desde 2005 dirige el Diccionario de Autores Aragoneses Contemporáneos, promovido por la AAE y las instituciones aragonesas.(...). En la actualidad sus actividades se enfocan hacia la bohemia, la antigua discografía española, las grandes figuras de nuestra canción, los autores y temas heterodoxos en la literatura (alcohol, drogas, suicidio...) y la búsqueda bibliográfica de obras y autores olvidados de los dos últimos siglos. Es coleccionista de libros, revistas, partituras y discos antiguos”. (<https://javierbarreiro.wordpress.com>, 15-4-2015)

205.- “Era una publicación de periodicidad semanal, que se inscribía dentro del grupo de la prensa satírica y humorística con comentarios sobre temas políticos y de actualidad, enfocados desde un prisma crítico y catalanista. La sátira, la parodia, la mordacidad y el tono sarcástico y provocador eran su línea editorial permanente. El Be Negre ponía el dedo en el ojo al españolismo, la iglesia, la radicalidad de Estado Catalán y, en sus últimos tiempos, el anarquismo de la FAI”. (<http://barcelofilia.blogspot.com.es/2014/03/el-be-negre-setmanari-satiric-i-politic.html>, 22-3-2015)

218.- En la obra “Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919-1996” José María García Martínez comenta que fueron dos músicos, “de muy limitada alcurnia en lo musical, quienes marcaron el devenir de la música popular, el jazz, en Barcelona”. Señala que “el primero fue un discreto director de orquesta inglés, Jack Hylton. (..) El segundo factor influyente en el impulso germinal del jazz en Barcelona fue el dominicano Napoleón Zayas, saxofonista impetuoso, extravagante e imaginativo aunque no muy controlado”. Comenta García Martínez que “venía Zayas precedido de una fama algo ambigua, originada en el doble hecho de haber tocado como solista principal de Enrique Durán and his San Domingo Serenaders Orchestra en los mejores cabarets de Nueva York -en el Savoy Ballroom- y París, y por haberse liado a bofetadas con media humanidad, incluyendo las tres cuartas partes de la orquesta de Chick Webb. A poco de llegar, disolvió Zayas su orquesta y formó una nueva en cuyas filas se formó la primera generación de jazzmen barceloneses”.

225.- Según la página web www.wikipedia.org: “La compañía estaba especializada en representaciones de revista y opereta, así como en los números de Frankel y su "perrita" Marilyn. Durante los primeros años 40 hicieron giras por diferentes países europeos, huyendo de forma solapada de la Europa bajo control de la Alemania nazi, yendo sucesivamente de Austria a Alemania, Bélgica, Italia, Suiza y Rumanía, recalando en Barcelona en 1942 con la revista Todo por el corazón. Se instalaron definitivamente en España, donde pusieron sobre el escenario diferentes obras como “Luces de Viena”, “Viena es así”, “Campanas de Viena”, “Melodías del Danubio”, “Carrusel vienés” o “Leyendas del Danubio”. (...).” (https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Vieneses, 25-2-2015)

236.- En este artículo se comentan cosas como las siguientes: “Por regla general, para un fanático de la música de entre guerras las bandas pierden interés a partir de 1935. El Swing lo cambia todo y el Hot Jazz de repente pasa a ser como algo arcaico, totalmente desfasado. Pero eso no significa que no aparezcan de vez en cuando algunas joyas en años posteriores, como es el caso de España, donde algunos de mis discos favoritos de Jazz aparecieron curiosamente en los años 40, justo después de la Guerra Civil. Ya hablé anteriormente del caso del pequeño genio olvidado José Azarola y su increíble versión de “Sweet Sue” junto a Joaquín Aza grabada en 1943, un tema que parece hubiera sido grabado 10 años antes. Pues lo mismo sucede con la banda que nos ocupa hoy, el Quinteto Saratoga del gran José Puertas y su incendiario “Parece mentira”. (...)”

(<https://78revoluciones.wordpress.com/2015/05/04/joyas-del-jazz-iberico-quinteto-saratoga-parece-mentira>, 27-3-2015)

246.- Otras canciones de Bonet de San Pedro “Canción a Mallorca”, “Tu imagen”, “Yo le cuento a las estrellas”, “Agonía”, “A ella se lo digo”, “Aires de aragón”, “Añoranza”, “¡Cuánto te quiero!”, “Cumbia india”, “Echa leña en el fogón”, “Es mentira pura”, “Guitarra”, “Hazme caso”, “La vestidita de blanco”, “Navidad”, “No presumas de insensible”, “Nena”, “Pobre palomita”, “Palma nova”, “Presumida”, “Que pica la mosca”, “¿Qué es amor?”, “Siluetas de bellver”, “Todo lo eres tú”, “Un viejo hogar en la isla”, “Aprenda el cha cha cha”, “Mediterráneo”, “Amor a raudales”, “Sombras de formentor”, “Canario y balear”, “El buen cupido”, etc.

261.- Otras cuestiones comentadas en este artículo son las siguientes: *“Hermano del director escénico y actor Mario Gas, con el que trabajó en numerosas ocasiones hasta el punto de convertirse en su compositor y director musical de cabecera, Manolo Gas era un apasionado por la música hasta casi lo enfermizo y en todos los géneros que abordó, quizá todos, se le consideraba un genio. Hijo del cantante lírico bajo Manuel Gas y de la bailarina Ana Cabré (hermana del actor y torero Mario Cabré), creció en el ambiente teatral de los años cuarenta y cincuenta. Estudió en el Conservatorio Municipal de Barcelona con los maestros Gibert Camins (piano), Zamacois (armonía y composición) y Juan Masia (música de cámara). En los sesenta tocó con músicos como Gerry Mulligan, Stephane Grapelli, Guy Lafitte y Bill Coleman, entre otros. Fue la época en la que decidió abandonar su vocación clásica como pianista para pasar a foguearse con la crema del jazz del momento. Tras ser llamado por Tete Montoliu acabó adoptando el órgano en detrimento del piano durante una buena temporada. En 1968, Gas se instaló en Madrid donde trabajó como músico de sesión en infinidad de grabaciones e incluso participó en los primeros pasos de la fusión de flamenco y jazz con Pedro Iturralde.(...)”*

281.- Esta misma página también comenta lo siguiente, al hablar del año 1968: *“Otro single de gran éxito es "Lyla", junto con "Mi Calle", los dos temas más vendidos de LONE STAR. Pedro Gené es designado por TVE para ir al Festival de KNOCKE como representante de la música Rock de nuestro país. Allí junto a otros profesionales, consigue la copa de Europa para España. El single "La Trilogia", obtiene el premio de la SGAE como mejor tema el año. Estamos en 1969. Enrique López deja el grupo y entra a la batería Luis Masdeu. LONE STAR realiza un Tour por Centroeuropa, Zurich, Munich, Ginebra, etc. De los conciertos de estas ciudades surge el LP "Spring 70", todo grabado en directo y en inglés.(...)”*

295.- Sus componentes eran Rafael Más, Enric Llopins y Raúl Benavent, todos percusionistas de la Orquesta Sinfónica de RTVE, Esaú Borredá, percusionista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Sergi Perales, percusionista de la Banda Municipal de Madrid, y Oscar Benet, percusionista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. El grupo abarcaba un variado repertorio jazzístico integrado por composiciones del brasileño Antonio Carlos Jobim, Paul Desmond, Errol Garner, Stevie Wonder o el propio Javier Benet, y con una flagrante intencionalidad pedagógica.

301.- Según la página web www.wikipedia.org: *“Como compositor ha escrito obras junto con otros autores (M. Herrero, S. Sáiz, G. Vélez y M. Villa) centradas en creaciones basadas en guitarras eléctricas, sintetizadores, voces y percusión. (...)En el 2014 tuvo el privilegio de ser designado y dirigir el himno que proclama el inicio de una de las más espectaculares tradiciones que posee España, los Moros y Cristianos de Alcoy. Guarda relación con una de las bandas de esta ciudad La Primitiva, que le une por lazos familiares”*. (https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Estevan, 12-7-2015)

303.- Según la página web www.historiasderock.es: *“Susó Saiz cursó estudios de guitarra en el Real Conservatorio de Música de Madrid de 1972 a 1977. En esa época también toca en grupos de jazz. En las postrimerías de los años 1970, estudia con el músico electro-acústico Luis de Pablo y realiza conciertos próximos en lo formal a la escuela electro-acústica. También empieza a formar grupos de índole vanguardista, cada vez más alejados de las directrices estilísticas de Luis de Pablo. Como compositor, habría que hacer referencia inevitablemente a su inquietud musical.(...). En el año 1980 funda La Orquesta de las Nubes, grupo de música vanguardista y experimental formado además de Saiz, por el percusionista Pedro Estevan y la soprano María Villa”*. (<http://historiasderock.es/tl/Suso-Saiz.htm>, 12-7-2015)

317.- Entre sus profesores de piano podemos citar a Miguel Segura. Desde 1976 realiza una intensa labor pedagógica que alterna con diversas actuaciones de distintas formaciones y la composición. Ha acompañado a Lorenzo Santamaría y ha tenido en su orquesta de jazz. Ha participado como músico con numerosas agrupaciones, como por ejemplo Palma Jazz Quartet y Dixie Swing Jazz Band. También lidera

los proyectos Santa Aina latin Jazz y Perikas Jazz Reunion, en los que han intervenido músicos como el batería Julio César Barreto, el trompetista Sid Gauld, el saxofonista Molly Duncan, los bajistas Stefan Randemacher y Alec Dankworth y los vibrafonistas Juanjo Guillem y Armando Lorente, entre otros. Otros de sus proyectos paralelos al anterior son la “Perikas Jazz Reunion Mini-Big-Band” y la “Perikas Jazz Mini-Latin-Band” formada por once músicos donde participan músicos como Armando Lorente, Salvador Font, Bernat Xamena, Fran Català y Nigel Carter, entre otros.

319.- Según la página web www.piim.eu: *“Ensemble Barcelona Nova Música toca en general música especialmente escrita o arreglada, promocionando muy en especial compositores catalanes.(...) En los programas del EBNM se juntan diferentes corrientes de la música actual no comercial, como la improvisación libre y estructurada, la interpretación estricta de compositores colaboradores, la electrónica y la intervención de otras disciplinas artísticas. Su fundador y director artístico es Christiaan de Jong”*. (<http://www.piim.eu/ebnmcast.htm>, 22-9-2015)

321.- Según www.amoresgrupdepercussio.com: *“AMORES Grup de Percussió, toma su nombre de la obra homónima de John Cage, compositor que ha ejercido una fuerte influencia en el grupo y a quien homenajeó en el Festival de Otoño de Madrid (1991) contando con su presencia. En su dilatada trayectoria ha desarrollado un papel decisivo en la evolución de la música para percusión en España, estrenando gran parte de la obra escrita para percusión y composiciones dedicadas al grupo. Su trayectoria profesional siempre ha estado unida a la labor de investigación, docente y educativa creando audiciones de percusión para escolares durante los últimos 20 años. Los más importantes solistas internacionales han actuado junto al grupo. (...)”*. (http://amoresgrupdepercussio.com/?page_id=8, 12-1-2015)

327.- “Filloa Express” fue fundada por el saxofonista Antonio Ferreiro y Fito Ares en el club “Filloa Jazz” y tuvo su bautismo en el primer festival de jazz de Coruña, la apertura de Tete Montoliu. Han sido parte de Crepe Express desde Nani García y Alberto Conde a José Luis Evangelista o Kin García.

328.- (La Banda del Foro) En el repertorio de la Banda se ven reflejadas las diversas etapas de su evolución (Mingus, jazz-fusión, post-free, músicas étnicas, flamenco, música española, etc), todo ello con gran sentido del humor y originalidad. La Banda incluyó en algunos momentos al cantaor flamenco Juan José “El Chalequito”, con el que realizaban varios temas de fusión flamenco-jazz, incidiendo en los palos más hondos del flamenco (saeta, martinete, etc) con un resultado sorprendente. En la puesta en escena de la Banda se utilizaban algunos recursos teatrales tratando de dar al factor espectáculo más importancia de la que habitualmente tiene en los conciertos de jazz. Tímbicamente la Big band del Faro trataba de huir de las sonoridades habituales en estas formaciones, utilizando a veces contrabajo con arco en la sección de trombones, varios clarinetes, voces, percusión, berimbau, etc, para conseguir un sonido nuevo y personal. Han realizado más de cien conciertos en la mayoría de los festivales de jazz de nuestro país. Además destacan dos giras por el extranjero (Marruecos y Sudamérica) y su presencia en seis programas, tres de ellos dedicados íntegramente a la música de la Banda, con una hora de duración.

La mayor parte de las composiciones son del guitarrista y director Angel Rubio, utilizando gran cantidad de técnicas compositivas, y conjugando numerosas influencias. Los títulos contienen homenajes a músicos tan diversos como Frank Zappa ('Vals para Frank Zappa'), Duke Ellington ('Antibióticos SA' también titulado For Duke), al grupo Soft Machine (precursores del jazz rock en los años 60 y 70).

329.- (“Madera Jazz”) A lo largo de estos años han pasado por el grupo algunos de los músicos más representativos de la escena jazzística internacional, como M.A.Chastang (contrabajo), Tony Moreno (batería, actualmente con Ravi Coltrane), Valentín Álvarez (saxos), Tamas Szazs (piano), Paul Stocker (saxos), Javier Paxariño (saxos, flautas), etc... y Carlos Castro (vibráfono, percusión). Madera es considerado por la crítica como uno de los mejores y más personales grupos de jazz de nuestro país. El grupo Madera ha obtenido numerosos premios a lo largo de su historia. Por ejemplo: mejor formación y mejor solista en la III Muestra de Jazz Madrileño (Madera jazz 1984), Premio Clamores jazz al mejor compositor (Ángel Rubio 1986), Mención especial del programa Jazz Entre amigos al mejor grupo de la temporada (Madera jazz 1990), Segundo premio en el Concurso General Polaco de improvisación de jazz, premio al mejor solista en el XII Festival de Jazz Sobre el Río Odra (Andrzej Olejniczak 1975, 1976) y Segundo premio nacional de la SGAE de composición de jazz (Angel Rubio 1994).

El grupo Madera ha estado presente en la mayoría de los festivales de jazz de nuestro país: Colegio Mayor S.Juan Evangelista (1980, 1984, 1992), Festival de jazz de Murcia (1982), Festival de jazz de Madrid (1986), Festival de jazz de La Coruña (1988), Festival de jazz de Badajoz (1986), Ciclo Tribuna del Jazz (Madrid Capital Cultural 92) y Festival de jazz de Huesca (1986, 1990) y un largo etc.

En 1991 el grupo Madera realizó una gira por institutos españoles y centros culturales de Marruecos (Casablanca, Tánger, Tetuan, etc).

También destaca la participación de Madera en Televisión. Por ejemplo: Jazz entre Amigos 1986 (programa dedicado al disco de jazz en nuestro país), Jazz entre Amigos 1990 (grabado en directo en el club Corriño de Salamanca) dedicado íntegramente al grupo Madera, 24 horas de la Radiotelevisión Española 1985 (único grupo de jazz que ha participado en este programa) y diversos programas en televisiones autonómicas. La discografía de Madera se resume en los siguientes trabajos: “F.H.” (Dial, 1985), “SUFRIMOS MUCHO” (RNE.Grabado en 1986), “POST FREE” (Sufré Records 1990) y “DOCTOR WHO” (1996). El grupo Madera forma parte al completo de la Big Band del Foro, constituyendo su sección rítmica y núcleo principal. Asimismo sus miembros han colaborado en grabaciones y conciertos con Paul Stocker, Clónicos, Paula Vas, Ze-dong, Anthrax, etc.

330.- (Ángel Rubio González) En la página web www.angel-rubio.com se dice: *“Nacido en La Espina (Asturias) en 1955, ha residido en Londres, Madrid (donde ha desarrollado la mayor parte de su carrera) y recientemente en Tánger. Desde hace más de 20 años tiene su segunda residencia en Ibiza (Cala Junda), donde compone buena parte de sus obras musicales. Ha realizado estudios de guitarra clásica, flamenca (Miguel de Córdoba) y de jazz (Steve Brown), de arreglos (Jack Walrath), y de composición (Luis de Pablo, Cristóbal Halfter). En su reciente estancia en Marruecos ha estudiado música árabe y los rudimentos del laúd.(...)”* (<http://www.angel-rubio.com/biografia.htm>, 10-5-2015)

334.- O.M.E.GA (Orquesta de Música Espontánea de Galicia), es una formación integrada por los siguientes músicos: Elena Vázquez Ledo (violín), Xacobe Lamas (violín), M^a José Pámpano (viola), Macarena Montesinos (violoncello), Saúl Puga (contrabajo), Pablo Pérez (contrabajo), Ariel Ninas (zanfona), Marcos Padrón (acordeón), David Santos (bajo eléctrico), POP (guitarra eléctrica), Pablo Rega (guitarra eléctrica), Quique Otero (teclados), Fernando Abreu (clarinete y clarinete bajo), Pablo Sax (saxo tenor y saxo alto), Javier López (flautas), Miguel Trompy (trompeta), Xesús Valle (computadora), Madammecell (electrónica), Lúa Gándara (voz), Mónica de Nut (voz), LAR Legido (batería), Patxi Valera (batería paraguas) y Carlos Castro (vibráfono y percusión)

335.- Según la página web www.larlegido.jimdo.com: *“(O.M.E.Ga) La banda sonora resultante incluye desde juguetes a cualquier influencia musical o ruidística, cuentos para niños, instrumentos acústicos, música clásica, instrumentos electrónicos analógicos y digitales, música contemporánea, free-jazz, textos diversos y referencias a sonidos del mundo o música popular de cualquier época o lugar. La orquesta permanece atenta a cualquier indicación del/a conductor/a y por medio de un sistema de señales convenido previamente, se van transformando en sonido los gestos concretos relativos al ritmo, el instrumento, el tono, la dinámica, el tiempo, la sección, el estilo, el silencio, etc. De esta forma, director/a e intérpretes conforman una escultura sonora en tiempo real y comparten un viaje de ida sin vuelta atrás, siempre diferente, dinámica y sorprendente. (...)”*

(<http://larlegido.jimdo.com/proyectos/improvisaci%C3%B3n-libre/orquesta-omega/>, 15-5-2015)

343.- (La Barcelona Jazz Orquesta) En sus primeros tiempos, participó en fiestas mayores y festivales como los de Terrassa, San Sebastián, Menorca, Sitges o Cap Roig y ya a partir de 1997 empezó a colaborar con la Fundación La Caixa en sesiones para escuelas organizadas en el Palau de la Música Catalana. Dos años más tarde, la BJO actuó regularmente en la Sala Apolo junto con varias asociaciones de lindy hop de la ciudad haciendo bailes de swing, una actividad que fue muy bien recibida por el público. Hasta el año 2000, la banda realizó más de ciento cincuenta conciertos por toda Cataluña y el resto de España. En 2005, la BJO inició una nueva etapa con el impulso de su nuevo director, Dani Alonso, en la que realizó sus primeras actuaciones en el extranjero, aunque anteriormente había compartido escenario con distintas figuras del jazz internacional como Frank Wess y Jesse Davis. Durante la temporada 2007 se recuperaron las sesiones de baile de swing en la Sala Apolo con una periodicidad mensual y se intensificaron los conciertos y las giras por Cataluña.

366.- *“Eso es todo jazz femenino grabado y editado en más de 50 años de disco de jazz portugués. Sólo por esto el CD de Little B, escrito por Sonia baterista Cabrita, merecen en un puesto desde el principio JNPDI. Pero esto no hace justicia a la obra o su mentor límite sería de disfrutar de ella bajo el punto de vista estadístico y de la (des) igualdad de género en el jazz nacional. (...) En definitiva, un disco que vale la pena escuchar y descubrir mucho más allá de la marca que ya es simplemente por existir”.*

371.- Otras cuestiones sobre el Trío Maula que comentaba el periódico “La Voz de Galicia” el 15 de febrero de 2003 eran las siguientes: *“Hoy podrán ver si lo consiguen en el salón de actos de Cee. Les ayudará surcar en algunos temas por el blues o los ritmos latinos. El Trío Maula es Eduardo Nogueiros Bermúdez, natural de Valencia y afincado en Vigo desde hace siete años, en cuyo conservatorio enseña. Toca la tuba (instrumentos de viento). Con él, Pedro Sanz Alcover, también valenciano que acaba de establecerse en la ciudad olívica, igualmente trabajando en el conservatorio. Ambos fundaron el grupo en el 95 en su tierra y ofrecieron numerosos conciertos por toda España. Toca el vibráfono. Se les ha unido, aquí en Galicia, el pontevedrés Juan Antonio Rodríguez (percusión latina), que también vive de la docencia musical. Todos ellos, con un currículo imponente, colaboran con la Sinfónica de Galicia o con la Filarmonía, entre otras orquestas de fuste.(...)”*

374.- Jazz Nouveau, en su etapa valenciana, acogerá diversos músicos de la escena jazzística valenciana. Su líder, Miguel Morell, tras fijar su residencia en Albacete, refundó el grupo con nuevos músicos albaceteños pero con el mismo espíritu y preferencias musicales. Así es como se edita en 2008 una primera grabación de Alma Llanera, en la que revisten algunos Standards de jazz clásico con un enfoque más cercano al jazz latino. La formación actual del grupo es el quinteto, con una clara orientación a los arreglos de músicas de procedencia ecléctica, sin dejar atrás la creación personal de sus miembros. Su última grabación, titulada Mapamundi, (Clamshell Records, 2014) así lo atestigua, realizando un recorrido cultural y geográfico por distintos paisajes sonoros... Huyendo de las etiquetas al uso y los lugares comunes al Jazz y la música improvisada, una vez hecho el viaje, se llega a estas canciones sin contradicción alguna y con la convicción de que son una proyección de diversos estilos pasados por el filtro de la inspiración personal de cada uno de los componentes del proyecto. Ante todo, es una formación que transmite un sonido propio y original en cada uno de sus conciertos en directo. Sus actuales componentes son: Miguel Morell (guitarras), Vania Cuenca (bajo y contrabajo), Luis Mazza (saxo tenor, saxo alto), Julio Guillén (piano, Rhodes, melódica) y José Miguel Sarrión (batería).

380.- Según la página web www.esmuc.cat, Ramón Torramilans *“es colaborador habitual de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña y de la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. miembro del grupo de percusión Percusiones de Barcelona. Ha realizado una importante labor pedagógica en diferentes centros así como en cursos y seminarios. En la actualidad es profesor de percusión del Conservatorio de Manresa y profesor de percusión y de repertorio instrumental específico de percusión de la Escuela Superior de Música de Cataluña, de donde es también el Jefe del Departamento de Música Clásica y Contemporánea-Instrumentos Orquestales”.*

(<http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Departamentos/Musica-clasica-y-contemporanea/Profesorado/Area-de-instrumentos-orquestales/Percusion/Ramon-Torramilans,12-6-2015>)

381.- (PercuFest) En su página web www.percufest.com se explica que los objetivos de este curso son los siguientes: *“Reforzar y ampliar los contenidos de la formación básica de percusión (técnica e interpretación) acorde con los diferentes niveles de l@s inscrit@s, desarrollar y ampliar los conocimientos de la técnica e interpretación de los instrumentos de percusión: caja, timbales, láminas, multipercusión, pequeña percusión y percusiones étnicas, explorar y vivenciar la técnica y práctica tanto de los instrumentos de percusión clásica como los étnicos y/o tradicionales y la batería a través de los conocimientos adquiridos en las clases diarias y en las Clases Magistrales, practicar la música de cámara para percusión, conocer y vivenciar los diferentes ritmos típicos de las músicas folclóricas y/o de otras culturas y los estilos musicales en los cuales la percusión representa un papel relevante” y, finalmente, “explorar el lenguaje de la improvisación ”* (<http://percufest.com/objetivos>, 6-6-2014), en este punto es donde entran a formar parte de este proyecto profesores con el perfil de Joan Vilalta.

400.- La página web www.dipualba.es comenta lo siguiente de este grupo: *“Fundado en enero de 1995 por su director José Alberto Marquina, entonces profesor de percusión del Real Conservatorio Profesional de Música y Danza de Albacete, con el imprescindible apoyo de la Dirección del centro y los alumnos de Percusión del mismo. Nació para sugerir una nueva concepción del mundo sonoro, para*

difundir la enorme riqueza de los sonidos e instrumentos que componen la familia de la Percusión, para investigar nuevas sonoridades y las grandísimas posibilidades técnicas y expresivas de dicha familia, y para servir de fuente de inspiración a los compositores contemporáneos para la creación de nuevas obras.(...) Ha intervenido en varios programas de TV como "Pase lo que pase" (TVA-Visión 6), "Jugando se entiende la gente" (TVA-Visión 6) y "Objetivo diario" (TVA-Canal 40). También tiene en su haber la grabación de un CD (en directo) en el Teatro de la Paz (Albacete). (...)"

(<http://www.dipualba.es/cultural/ficha/ficha.asp?idficha=273>, 4-4-2015)

407.- Sobre este trabajo Carlos Lara dice en la página web www.tomajazz.com lo siguiente: *"De la importancia que ha tomado el jazz hecho en Galicia ya tenemos muchas evidencias avaladas por extraordinarios proyectos. Y entre ellos han tomado una ligera ventaja los músicos que podríamos ubicar en la tendencia viguesa que, al hilo del Festival Imaxina Sons, no dejan de llenar el panorama con aire puro y fresca creatividad. Y esas características son las que resumen el proyecto creado a dúo entre el vibrafonista gallego Ton Risco y el pianista asturiano Jacobo de Miguel. Su trabajo sorprende en cada uno de los diez temas del disco y lo hace por su capacidad de persuasión en sus interpretaciones. Es difícil destacar algún tema porque todos atesoran su particular motivo de admiración. (...) Jacobo de Miguel y Ton Risco son dos nuevos nombres a remarcar en el panorama jazzístico español. Un disco superrecomendable"*. (<http://www.tomajazz.com/discos/breves.php?d=2009-06-01>, 4-4-2015)

408.- Algunas de las cosas sobre Factor E-Reset que Enrique Farelo comenta en la página web www.tomajazz.com tras el concierto que esta formación ofreció el 30 de mayo de 2013 en el Café Berlín (Madrid) dentro de los conciertos programados en el "VI Ciclo 1906 de Jazz" son las siguientes: *"(...)La puesta en escena del "tenteto" en el pequeño escenario del café Berlín les obliga a aparecer tan prietos que apenas caben. (...) Las primeras intervenciones corrieron a cargo del vibrafonista Ton Risco y también los primeros aplausos. Toño Otero con un solo discursivo y de profundo calado puso continuidad y final al tema. (...) La única pieza no original es "Moment's Notice", de la que se dice que fue escrita por John Coltrane en una hora; en ella, Ton Risco vuelve a destacar con un solo muy vivo con dos baquetas por mano que golpearon el vibráfono a lo Gary Burton.(...) La conclusión es evidente, concierto de buenas sensaciones y mejores recuerdos que demuestran que en este país donde la cultura parece hundirse aún tiene salvavidas a los que asirse"*. (<http://www.tomajazz.com/web/?p=6824>, 4-4-2015)

421.- Por otra parte, en la página web www.luciamartinezazulcielo.blogspot.com, se comenta lo siguiente de este proyecto: *"Azulcielo es un proyecto que nace en el 2009 en Berlín como feliz resultado del trabajo de Master que Lucía presentó para la Universidad de las Artes, guiado por músicos de la talla de John Hollenbeck o David Friedman, y que obtuvo la distinción Summa Cum Laude. Azulcielo interpreta un repertorio completamente original, en el que se desarrollan composiciones basadas en muchos casos en la tradición española musical y cultural, pero con la idea de contemporaneidad que su juventud y experiencia aportan. Azulcielo es un proyecto que se puede enmarcar dentro del ámbito del jazz, pero que gracias a la variedad de técnicas de composición, como el contrapunto o el desarrollo temático, así como su carácter formal, da un paso hacia la música de cámara enriqueciéndola, incorporando a ella la improvisación.(...)"*. (<http://luciamartinezazulcielo.blogspot.com.es/>, 2-9-2015)

425.- Según la página web www.ticketea.com al anunciar un concierto de este grupo el 7 de febrero de 2015: *"Malasaña Jazz Reunion es una de las propuestas más innovadoras y creativas en el panorama jazzero actual que se pueda escuchar en el estado. Fusión sonora y experimentación, son las coordenadas de su sonido. El grupo inicial se ha ido alimentando con diversas colaboraciones y nuevas incorporaciones para presentar actualmente una formación compuesta por vibráfono, saxo tenor, bajo, trompeta, teclado y batería, junto con la participación de vocalistas invitados. Formados en 2011, su pretensión inicial parte del jazz tradicional en busca de un lenguaje propio así como un desarrollo interior musical y personal. Su repertorio está compuesto de temas originales de la banda y de versiones. Para MADRID ES NEGRO presentarán nuevos temas donde se percibe la influencia del Funk, Soul o Hip Hop"*.

(<http://www.ticketea.com/entradas-malasaña-jazz-reunion-festival-madrid-negro/>, 23-5-2015)

427.- (Santi Molas) Premio de honor de Grado Superior de percusión del CSMMB. Medalla del Concurso Internacional de Ejecución Musical María Canals y premio "Escoles Virtèlia" al mejor intérprete español

en 1982. Premio del Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales de España. Ha sido miembro de “Percussions de Barcelona”, la Orquesta del “Gran Teatre del Liceu”, la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales, colaborador de la Orquesta “Ciutat de Barcelona”, creador y director del octeto de percusión “Tabal”, profesor asociado de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Lleida, concertista, profesor invitado en diversos cursos de música y de formación musical para maestros, y jurado en diversos concursos y oposiciones. Ha realizado giras por España, Francia, Alemania, Txèquia, Eslovaquia, Luxemburgo, Italia, Canadá, USA, Japón y Corea. Ha compuesto obras tanto de carácter estrictamente musical como docente, así como música para la televisión. Ha publicado también diversos libros pedagógicos sobre los instrumentos de percusión.

Desde 1983 es profesor titular de percusión y, actualmente, coordinador pedagógico, en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona. Desde 2006 es profesor del Curso Internacional de Música “Principat d’Andorra”.

428.- (Jeffery Davis) Posteriormente, en 1996, comienza a estudiar en la Escola Profissional de Música de Espinho, donde estudió con los profesores de percusión Miguel Bernal, Pedro Carneiro, Mario Teixeira, Joaquim Alves y Paulo Oliveira. Durante este periodo de estudio, destaca la interpretación del “Concierto para Marimba y Orquesta” de Ney Rosario, en una gira por España y tocando esta pieza en Radio Nacional de España. En 1999, termina la especialidad de “música” en la escuela secundaria con una calificación de 19 sobre 20. Percusionista especializado en obras clásicas y jazz. Jeffery Davis también es muy activo como profesor. Es jefe del Departamento de Vibráfono de Jazz en la Escola Superior de Música de Oporto, donde los estudiantes vienen de todas partes de Europa para conseguir su licenciatura en jazz. Y también enseña en los cursos profesionales en el Conservatorio de Musica da Jobra en Albergaria. Su libro sobre “Vibraphone Technique” será publicado a finales de 2012 o principios de 2013.

431.- El festival se alargó durante tres semanas de septiembre de 2013. Como cada año, esta 22a edición permitió escuchar propuestas de todos los estilos y sonoridades muy diferentes, así como descubrir la cantera de jóvenes músicos o volver a escuchar a los veteranos consagrados. Cataluña dispone de músicos de gran calidad y l’Hora del Jazz nos acerca a sus proyectos y se convierte en un escaparate del jazz y la música moderna abierta a todo el mundo. Su programación diurna se desarrolló en la Plaça de la Vila de Gràcia y, hasta finales de mes, en el programa de noche en plazas y clubes de Barcelona y Vilafranca del Penedès.

441.- Juan Galiardo (piano). Graduado Magna Cum Laude por el Berklee College of Music de Boston, Estados Unidos (2004). Ha estudiado con profesores como Danilo Pérez, Joe Lovano, Edward Tomassi, David Santoro, Joanne Brackeen. Beneficiario de la “Berklee European Scholarship Tour”, en esta prestigiosa escuela le es concedido el “Piano Department Chair award”. Juan ha trabajado con los mejores músicos del país y con músicos de prestigio internacional como; Jerry Bergonzi, Joe Magnarelli, Dick Oatts, Dave Santoro, Freddie Bryant, Mark Whitfield, Gregory Hutchinson, Reuben Rogers, Andrea Michelutti, tocando alrededor del mundo (EEUU, Japón, Reino Unido...). Organizador del desaparecido Seminario Internacional de Jazz de Cádiz, es actualmente uno de los pianistas más solicitados del país.

442.- Bori Albero (contrabajo). Nacido en Girona en 1982. Estudió en el Conservatorio de su ciudad natal y posteriormente en ESMUC en el Área de Contrabajo jazz con profesores como Mario Rossy y Horacio Fumero. Además, toma clases privadas con Javier Colina. Se le puede escuchar en grabaciones con intérpretes reconocidos en el panorama nacional como Roger Mas, Jaume Llombart, Julián Sánchez, Enrique Oliver, Marina Albero, Arturo Serra, Joan Monné, David Xirgu... y un largo etcétera. Actualmente, alterna su actividad como sideman de primer nivel entre los mejores escenarios de Andalucía y Cataluña.

443.- Vincent Thomas (batería). Nacido en Francia en 1974, comienza en el mundo de la música como pianista para, a los quince años, pasar a la batería. Años más tarde, ya como músico profesional, comienza tocando con grupos famosos del País Vasco francés y del sur de Francia. Se licencia en el Conservatorio Superior del País Vasco (Musikene) recibiendo clases de profesores como Jo Krause, Jorge Rossy, Guillermo Klein, Miguel Blanco... Pronto se hace un hueco en el panorama jazzístico, tocando con Mikel Andueza, Gonzalo Tejada, Iñaki Salvador, Albert Sanz, Perico Sambeat, Antonio Lizana, Natalia Calderón, etc. Actualmente, lidera el grupo Gabacho MaroConnection, actuando en Jazzaldia (Festival Internacional Jazz de San Sebastián), Canarias Jazz Festival, Munijazz, Jazzber, BBK Jazz Festival,

Festival de Jazz de Quito (EQ), Festival de Jazz d'Oloron, Jazz sur l'Herbe (Francia), etc. Vincent ha participado en la grabación de más de veinte discos como batería.

444.- Jose Carra (piano). Málaga, 1983. Da sus primeros pasos en la música a través de la guitarra y el flamenco. Desde los nueve años, el piano se convierte en su principal modo de expresión. Realiza estudios superiores de Composición y Dirección en Málaga, asistiendo a seminarios de jazz impartidos por Kenny Barron, Aaron Goldberg, David Kikoski, Mark Turner, Jorge Rossy... Lidera su propio trío (junto a Dee Jay Foster y Ramón Prats) y, además de otros proyectos, acompaña desde hace años a destacados músicos del jazz actual: Roberta Gambarini, Arturo Serra, Ernesto Aurignac, Enrique Oliver, André Sumelius, Bobby Martínez, etc.

446.- La página web oficial de Javier Navas, www.javiernavasmusic.com, comenta lo siguiente sobre el origen de esta formación: *“El proyecto The Beatles Songbook nace de la admiración de sus integrantes hacia el enorme legado musical heredado por The Beatles. Composiciones, todas ellas, únicas e irrepetibles, interpretadas por una agrupación instrumental inusual, que mezcla la tradición más arraigada de la música académica (el cuarteto de cuerdas) y una formación puramente jazzística (el dúo formado por vibráfono y piano)”*.

(<http://www.javiernavasmusic.com/#!/the-beatles-songbook/cogy>, 5-4-2015)

447.- En www.javiernavasmusic.com, se dice lo siguiente sobre el Cuarteto Granada: *“El Cuarteto Granada es considerado uno de los grupos más atractivos del panorama camerístico español, destacado por su enérgica interpretación y expresividad, virtuosismo escénico y depurada musicalidad. Nacido en 2008, ha ofrecido conciertos por toda la geografía española y europea (Madrid, Viena, Barcelona...) recibiendo premios y menciones en importantes certámenes y concursos de su especialidad. Entre sus proyectos más estimulantes de los últimos años destaca el reestreno de The Juliet Letters, cancionero compuesto por Elvis Costello y Brodsky Quartet, para cuarteto de cuerdas y voz. El Cuarteto Granada está formado por: Mario Navas (violín), Emilia Ferríz (violín), Manuel Moreno (viola) y Jeremías Sanz (violonchelo)”*. (<http://www.javiernavasmusic.com/#!/the-beatles-songbook/cogy>, 5-4-2015)

452.- Algunas de las cosas que se comentan sobre este disco en la página web www.jazzeseruido.blogspot.com son: *“(...) El guitarrista ponferradino Gio Yáñez nos ha sorprendido con este disco grabado en una sola sesión en los estudios Adega de Oporto, ciudad donde se conocieron los músicos que conforman este combo mientras estudiaban en la ESMAE, la Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, lugar habitual de convivencia de músicos y profesores tanto portugueses como gallegos. La formación es un septeto hispano-luso al que se suma en algunos temas la cantante Clara Buser. Los músicos que acompañan a Gio Yáñez son: el español Marcel Pascual (vibráfono) y los portugueses Wilson Correia (piano), José Soares (saxo alto), Luis Miguel (saxo tenor), Filipe Louro (contrabajo) y Miguel Sampaio (batería).(...)”*

(<http://jazzeseruido.blogspot.com.es/2014/07/gio-yanez-zero-point-energy.html>, 3-4-2015)

456.- Bachillerato en la modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales (I.E.S. “Perdouro” de Burela), Diplomatura en Mestre, especialidade en Educación Musical (Maestro, especialidade en Educación Musical) por la Universidade de Santiago de Compostela, Título Profesional de Percusión (Conservatorio Prof. de Música de Viveiro), Título Profesional de Piano (Conservatorio Prof. de Música de Viveiro), Título Superior de Percusión (Conservatorio Superior de Música de A Coruña, centro al que accedió en junio de 2007 tras obtener la primera plaza de percusión), Título de Iniciación e Perfeccionamento da Lingua Galega. Además, actualmente, está estudiando el Master en Educación Musical por Euroinnova Bussiness School.

457.- En 2000 realiza el Cursiño de “Formación Orquestral Semana Santa 2000” en el Concello de Xove y el II Cursiño para instrumentistas en la Escola de Música Municipal de Mondoñedo, en 2001 el XI Curso de “Formación Orquestral Semana Santa 2001” en el Concello de Xove, en 2002 el XII Curso de “Formación Orquestral Semana Santa 2002” en Concello de Xove, en 2004 el 1º Curso de Aplicación Musical. Concello de Burela, en 2005 el Jazz, Blues y músicas improvisadas-Curso práctico de introducción en el Conservatorio Profesional de Música de Lugo, en 2005 el Curso de Técnica e Interpretación Pianística en el Conservatorio Profesional de Música de Viveiro, en 2006 el Curso de Percusión en el Conservatorio Profesional de Música de A Coruña, en 2007 el II Curso de Percusión en el

Conservatorio Profesional de Música de A Coruña, en 2007 el Curso de Interpretación de Percusión en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña, en 2007 el Curso de Análise e Comentario Analítico en el Conservatorio Profesional de Música Xan Viaño de Ferrol, en 2008 los Cursos de Interpretación e Técnica de Percusión y el Curso de Percusión en el Conservatorio Superior de Música y el I Seminario de Jazz en el Concello de Burela, en 2009 el I Curso de Práctica y Repertorio Orquestal “Vila de Ortigueira” en el Concello de Ortigueira, el XIX Curso de Semanta Santa en el Concello de Xove, el Curso “Body music-Body percussion: Percusión corporal e Intelixencias múltiples; Método BAPNE” en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña, el Curso de Práctica Instrumental en Banda de Música en el Concello de Ortigueira, el II Congreso Internacional de Bandas de Música “Vila de Ortigueira” en el Concello de Ortigueira, el III Curso Internacional de Música Pirineos Percusión de Canfranc (Huesca) y el II Seminario de Jazz e Música Moderna. Concello de Burela, en 2010 el III Congreso Internacional de Bandas de Música “Vila de Ortigueira” en el Concello de Ortigueira, Master Class de Improvisación y Curso de Percusión en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña, y en 2011 sendos Cursos de Percusión en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña.

458.- Actualmente es profesor de percusión, lenguaje musical, jazz e improvisación en la Escola Municipal de Música de Burela (desde el curso 2004-2005), en la Escola de Música Municipal “La Fábrica” de Oleiros y en la Escola de Música Municipal de Guitiriz (desde el curso 2011-2012).

Desde Enero de 2005 y hasta hoy, dirige la “Burela Blues Band”.

En 2008, 2009 e 2010, coordina y es profesor asistente, junto con Roberto Bouça, del I, II e III Seminario de Jazz e Música Moderna de Burela, organizado por la Escola de Música Municipal de Burela, en colaboración con la escuela de jazz e música moderna “Estudio”, de Santiago de Compostela (www.seminariojazzburela.blogspot.com). (<http://www.seminariojazzburela.blogspot.com.es/>, 14-5-2015)

Participa en calidad de relator en los “XVIII Encontros Pedagóxicos da Mariña Luguesa”, organizada por la CIG-Ensino.

En 2010 funda, junto con otros compañeros, la Asociación Pedagógico-Musical Marosa Jazz, que tiene como objetivo acercar el jazz y la música moderna especialmente al público de Burela y de toda la comarca del norte de Lugo, y, sobre todo a los más nuevos a través de diversas actividades: conciertos didácticos, clases colectivas e individuales, jam sessions...

En 2011, entre el 11 y el 15 de Julio, imparte, junto con Roberto Bouça, el I Curso de Jazz e Música Moderna del Conservatorio Profesional de Música de As Pontes.

En 2011, coordina y es profesor asistente, junto con Roberto Bouça y Silvia Amigo, del IV Seminario de Jazz e Música Moderna de Burela, organizado por la Asociación Pedagógico-Musical Marosa Jazz, en colaboración con la escuela de jazz y música moderna Estudio, de Santiago de Compostela.

459.- 1999-2011 es percusionista de la Banda de Música Municipal de Burela. Con la que graba un disco que incluye la pieza “The Wooden Devils” para xilófono solista y banda con la que interpreta el papel solista a los 15 años de edad. Entre 2002 y 2007 es pianista, arreglista y vocalista de la Orquesta Variedades de Viveiro. Entre 2007 y 2011 realiza diversas colaboraciones como percusionista con las Banda de Música de Ortigueira, Banda de Música de Lalín, Banda de Música de Foz, Banda de Música de Viveiro, Banda de Música de Guntín, Banda de Música de Guitiriz, Banda de Música Municipal de Ferrol e Unión Musical do Norte de Galicia. Además, en este periodo es percusionista de la Banda del Conservatorio Superior de Música da Coruña. Entre 2005 y 2011 es vibrafonista y organizador de las “Jam Sessions” en el Atrezzo Café de Burela. En 2008 es percusionista en el “III Encontros de Orquestras dos Conservatorios Superiores de Galicia” en el que graba un disco de compositores gallegos bajo la batuta de M. Zumalave. En 2005 crea junto a Roberto Bouça, la Burela Blues Band, pequeña big-band que pretende acercar el jazz y la música moderna al alumnado de la Escola de Música Municipal de Burela, formación con la que dan numerosos conciertos, en los que han colaborado músicos como José Nine y Suso Atanes, ambos profesores en Estudio Escola de Música de Santiago de Compostela, el percusionista Eusebio López, y, Abraham Cupeiro, profesor de trompeta en el Conservatorio de Música Superior de Coruña. Han tocado además, en el I Festival de Jazz de Oleiros y el VII Festival de Jazz de Pontedeume. En 2010 participa como vibrafonista invitado y como director de la Burela Blues Band en el I Festival de Jazz de Oleiros.

460.- “Marosa Jazz Project” (www.marosajazzproject.blogspot.com) es una formación que está compuesta por Israel Arranz Carreño (vibráfono y mallet kat), Roberto Bouça (saxofón alto), Mario Arranz (contrabajo y bajo eléctrico) y Eusebio López (batería). En este grupo, Israel Arranz, además de vibrafonista, es compositor y arreglista. Es un cuarteto de latin-jazz que se funda en 2008 por sus actuales integrantes y que ha contado con artistas invitados como el saxofonista José Nine, el pianista Javier Constenla, el cantante Leo Giannetto o el trombonista Roberto Pacheco, así como con la colaboración de Arturo Serra en algunos arreglos musicales. Recientemente el grupo Marosa Jazz Project ha participado en el VII Festival de Jazz de Vigo (Xuño 2011), es finalista en el I Festival de Jazz de Castropol (julio 2011) y gana, a nivel nacional, el Premio del Público del “I Concurso de Maquetas Musicales Jazz Fussion”, organizado por tiendas FNAC y Fundación Paideia a nivel de toda España (julio 2011).

(<http://www.marosajazzproject.blogspot.com.es/>, 12-4-2015)

464.- Según www.arranztrio.blogspot.com: *“Desde aproximadamente 1999 Jesús Arranz González, Maestro especialista y experto en educación musical, padre de los componentes del actual Arranz Trio, tras peticiones personales, comienza a amenizar misas, bodas y comuniones. Aprovechando la formación musical clásica de sus hijos en conservatorios y escuelas de música, éste decide contar con sus hijos para que ganen más experiencia y reputación. En ocasiones, Nuria, la madre, los acompaña cantando en los eventos. Más adelante, y tras la demanda que se le presenta a la formación, el padre decide, a partir del 2007, darle el relevo a su hijo Israel, quién además de especializarse en clásico, lo hace también en jazz y en música moderna, algo que poco después harán también sus hermanos Mario y Jesús, con lo que la agrupación ve ampliada su versatilidad y abanico de posibilidades, ofreciendo una amplia gama estilística musical en la actualidad”*. (<http://arranztrio.blogspot.com.es/>, 5-5-2015)

465.- “Burela Blues Band” (www.burelabluesband.blogspot.com) es una formación fundada por Roberto Bouça e Israel Arranz en enero de 2005 para fomentar el jazz y su enseñanza en la Mariña de Lugo. Dicha formación está integrada por una sección melódica (Flauta: Silvia Rozas Ramallal, Clarinete: Xoel Geada Geada, Violín: Jesús Arranz Carreño, Saxofón alto: Andrés Andrade García, Gabriel Bermúdez Álvarez, Roberto Bouça Orosa (Subdirector), Nuno García Pico, Saxofón tenor: Denis Núñez Vázquez, Trompa: Álvaro Crego Deán, Trombón: Fernando Rodríguez Raño, Bruno Valle Yáñez) y una sección rítmica (Piano: Xoel Penabade Cociña, Bajo eléctrico: Mario Arranz Carreño, Batería, percusión y vibráfono: Daniel Rodrigo Arranz Carreño, Israel Arranz Carreño, director, y Raúl Fernández Medina).

(<http://burelabluesband.blogspot.com.es/>, 5-5-2015)

470.- Después de ganar una beca “Fulbright”, se trasladó a Estados Unidos para estudiar con Tony Miceli y Don Glande en la Universidad de Artes y estudiar de manera particular con Christos Rafalides, Ed Saidon y Kenny Werner. Ha actuado en Grecia con Giannis Papatriantafylou, Kostas Konstantinou y Takis Paterelis, entre otros, en diversos eventos y festivales y ha compartido escenario con músicos de talla mundial como Mulate Astaka. También ha actuado en Europa (España, Países Bajos y Alemania) y en los EE.UU. (Filadelfia).

En 2012 trabajó como intérprete y organizador de la banda de steel drum, Delaware Steel da Universidade de Delaware, liderada por Harvey Price, en ISME Conference.

Ha grabado con Byron Landham (baterista de Joy Defrancesco Trio) una obra Joshua Richman para Herb Alpert Young Composers Competition. Además de impartir talleres y clases particulares por Europa desde 2010, también ha trabajado como profesor de improvisación en muchos conservatorios y programas de investigación, por ejemplo en la Universidad Aristóteles de Tesalónica.

Su último disco lo ha grabado con el grupo “4hardgroove Street Funk Quartet” se llama “Rewind” y está dedicado al batería Kostas Kouvidis.

472.- El estreno del grupo fue en julio de 2009 a través de un concierto que se celebró en Alcàsser (Valencia). El curioso nombre del grupo viene porque estos cuatro percusionistas compartían piso. El objetivo del grupo es acercar la percusión a las personas de una manera muy didáctica y fresca, además de transmitir el lenguaje ancestral de la percusión y su faceta más vanguardista.

476.- Algunas de las actividades que han ayudado a Pablo Carmona a adquirir su formación complementaria han sido las siguientes: encuentro con la Orquesta Joven de Andalucía del 2 al 9 de julio

de 2012 (con un total de 45 horas lectivas), curso realizado en Utrera llamado “Utrera Suená” (con una duración de 20 horas lectivas) del 23 al 28 de julio de 2012, curso realizado en Córdoba Cultural VI edición (de 25 horas lectivas) del 29 de abril al 3 de mayo de 2009, curso realizado en Guillena llamado VII Curso Nacional de Música “Villa de Guillena” (con 40 horas lectivas) en 2009, encuentro con la Orquesta Joven de Andalucía del 22 al 30 de junio de 2011 (con 56 horas lectivas), encuentro con la Orquesta Joven de Andalucía del 18 al 28 de abril de 2011 (con 80 horas lectivas), encuentro con la Orquesta de la Academia de Estudios Orquestales Barenboimsaid (de 30 horas), VI Curso de ritmo y percusión “Vila de benigànim” del 28 de julio al 3 de agosto del 2008 (con una duración de 60 horas), VII Curso de ritmo y percusión “Vila de benigànim” del 2 al 8 de agosto del 2009 (con una duración de 60 horas), encuentro con la Orquesta Joven de Andalucía del 2 al 10 de abril de 2012 (con un total de 36 horas lectivas), encuentro con el taller de metales y percusión de la Orquesta Joven de Andalucía del 1 al 11 de septiembre de 2011 (con un total de 70 horas lectivas) y un larguísimo etcétera.

477.- Solo por poner algunos ejemplos de los conciertos más importantes que ha realizado: concierto en el Teatro Central de Sevilla el 9 de junio de 2012 con la Orquesta de la Academia de Estudios Orquestales Barenboim-said, concierto el día 7 de enero de 2012 en el Teatro Victoria de Nerva con la OJA, concierto el día 18 de noviembre en la plaza del gran Teatro Falla de Cádiz en 2011 con el grupo de percusión de la Orquesta Joven de Andalucía, concierto el día 9 de septiembre de 2011 en el Teatro Infanta Leonor de Jaén con la OJA, concierto el día 10 de septiembre de 2011 en el Palacio de Exposiciones y Congresos de la Línea de la Concepción con la OJA, concierto el 8 de enero de 2012 en el salón de actos Residencial Lantana de Pilas con la OJA, concierto el 9 de enero de 2012 en el Gran Teatro de Córdoba con la OJA y un larguísimo etcétera.

486.- David Meserguer con “New Art Sound Duo” ha realizado conciertos en Inglaterra y España, y ha participado en concursos de toda Europa. Han interpretado música de numerosos compositores, como por ejemplo Richard Baker, Donghoon Shin, Robert Nasveld, Victor Vallés, César Cano, Ehud Freedm o James Albany. New Art Sound Duo tiene sede en Londres y es un grupo residente en la Guildhall School of Music. Su trabajo se centra principalmente en la música contemporánea, presentando piezas inéditas, estando en contacto con sus compositores, y la investigación de nuevas composiciones con el objetivo principal de difundir a un público más amplio. La innovación y los intereses que investigan los lleva a colaborar con otras disciplinas artísticas, como la danza contemporánea, artistas visuales y, sobre todo, la música electrónica. Entre sus últimos eventos destaca un estreno absoluto en Wigmore Hall (mayo 2015) y la grabación de un CD en junio de 2015.

491.- Estudiará la cultura afro-cubana con Gregorio “El Goyo” Hernandez, Raúl Lali Gonzales Brito y Edilio Domingo Hernández Ortega. Una vez fijada su residencia en Francia, formará parte de numerosos proyectos, como por ejemplo la Charanga Keto, Mosquito Salsa Club, Mambo Legacy, la Contrabanda, Batazo, Afrekete, Galarumba, El tin del Batey, etc. Es profesora del Conservatorio de Saint Denis, Citée de la Musique y l’Académie Fratellini. Además, se ha especializado en canto pre-natal.

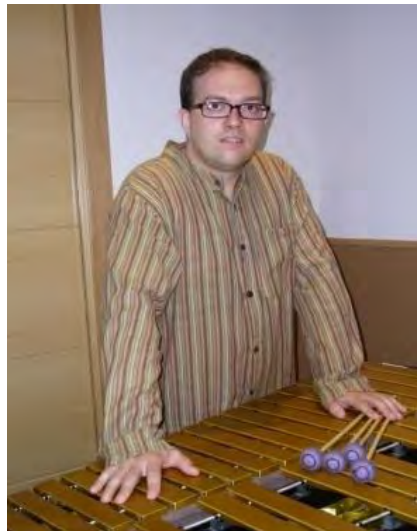
499.- El Vibráfono “Concert”, Modelo 145, fue comercializado en 1927. Desde el principio ya poseía todas las características propias de un vibráfono actual, es decir, láminas (en este caso de aluminio, de 1.2 cm.), afinación temperada, una tesitura desde F3 hasta F6, pedal de dampening y velocidad de vibración regulable. Este modelo sirvió de ejemplo para construir todos los vibráfonos posteriores, que no tuvieron ninguna modificación significativa. Los cambios introducidos posteriormente se debieron principalmente al tamaño y al peso. Por ejemplo, se construyeron instrumentos más pequeños con la finalidad de ser fácilmente transportables.

VII.8.- “Ejercicios técnicos para el vibráfono jazzístico”.

EJERCICIOS TÉCNICOS PARA EL VIBRÁFONO JAZZÍSTICO



Rafael Pérez Vigo



INTRODUCCIÓN

Este último anexo de la tesis “El vibráfono en el jazz: El vibráfono jazzístico en España” es un “método-guía” con multitud de posibilidades para trabajar los ejercicios que tú mismo te hagas a partir de las tablas de bajos que podrás ver a continuación.

Es un esbozo o resumen de una metodología que he ido creando poco a poco y que me ha ido bien en mi estudio personal. Por eso, quiero compartirla contigo.

También he recogido algunos consejos sobre improvisación, elección de voicings y tensiones, características y ámbitos del estudio, escalas a trabajar, procedimiento para memorizar los acordes y las escalas de un tema, método para practicar voicings cerrados, escalas ST – T y T – ST, progresiones II-7 → V7 → Imaj7 y II-7 → Imaj7 , recursos mnemotécnicos para memorizar voicings, etc.

¡¡¡MUCHA SUERTE!!!

CARACTERÍSTICAS DEL ESTUDIO

El estudio del vibráfono jazzístico debe caracterizarse por ser lo siguiente:

CORRECTO

Debemos esforzarnos para no tocar notas equivocadas.

Para ello, es necesario disminuir la velocidad todo lo que sea necesario.

CONSCIENTE

Debemos saber, en todo momento:

QUÉ	POR QUÉ	PARA QUÉ
Estamos tocando		

PROGRAMADO

El estudio debe estar programado de antemano.

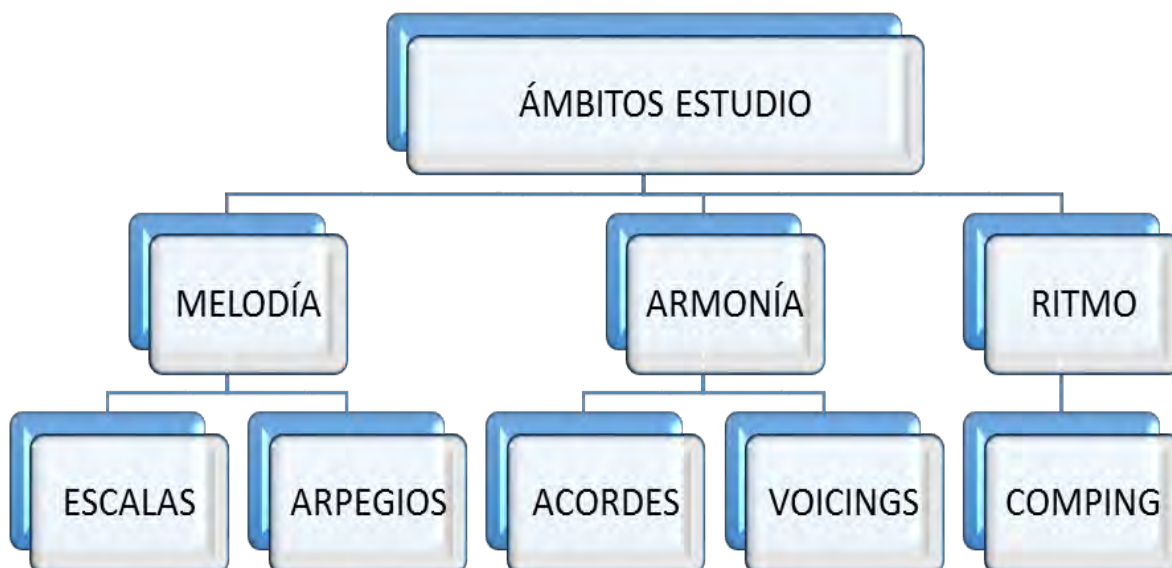
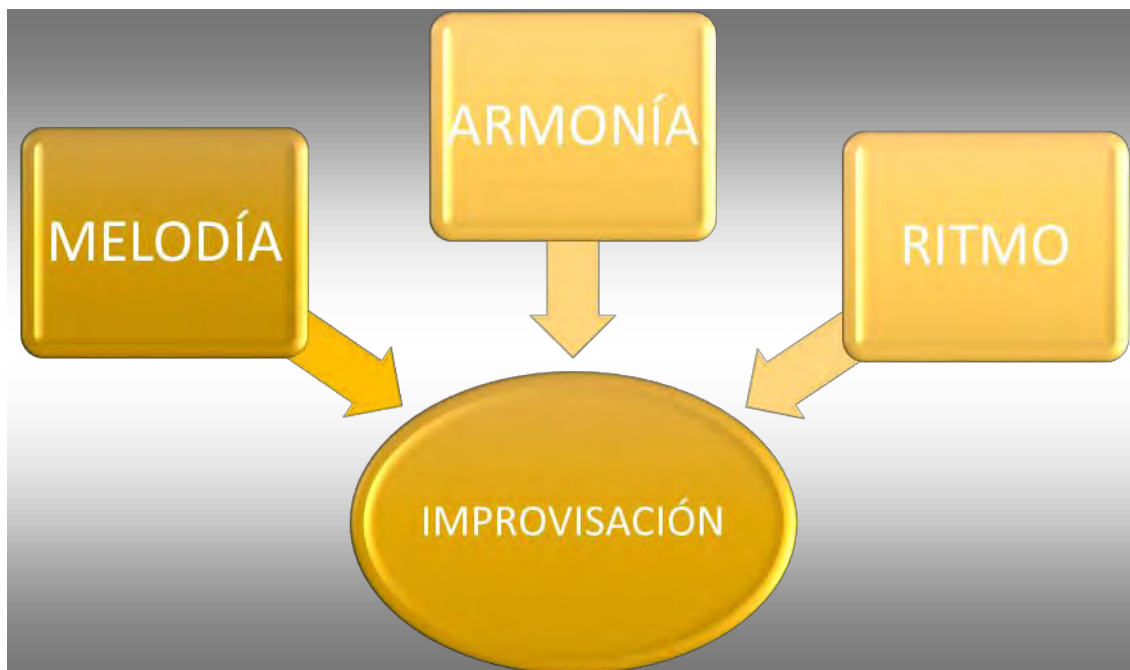
Debemos establecernos OBJETIVOS:

cada sesión de estudio	cada semana / mes	a largo plazo
------------------------	-------------------	---------------



ÁMBITOS DEL ESTUDIO

El vibráfono jazzístico se ha de basar en los siguientes ámbitos:



CONSEJOS PARA IMPROVISAR

Aquí hay nueve cosas para recordar en una improvisación “guiada” (aunque también es muy interesante practicar la improvisación libre). Elija uno o dos ítems a la vez y concéntrate en ellos mientras tocas encima de una pista grabada. Pronto, estos elementos de la música los interiorizarás y serán automáticos.

1.- LÍNEAS MELÓDICAS. No te limites al comenzar cada frase en el registro grave y luego realizar un movimiento ascendente. Utilizar el movimiento descendente y el uso de líneas melódicas que combinan movimientos ascendentes y descendentes

2.- TESITURA. Evita limitar tus ideas por el registro medio o más cómodo de tu instrumento, ya que eso resulta muy monótono. Utiliza registros agudos, graves o poco conocidos. Experimenta con los límites menos usados de tu instrumento.

3.- MEMORIA. Con el fin de tener la mayor libertad posible, es aconsejable memorizar las escalas que se utilizarán, para que su mente esté más libre para concentrarse en el desarrollo melódico. Tu imaginación trabaja mejor cuando te sientes seguro.

4.- DINÁMICAS. Varíe las dinámicas, ya que la falta de contraste dinámico tiene un efecto pesado sobre el oyente y el intérprete. Escucha el fraseo y la dinámica de los grandes del jazz .

5.- ARTICULACIÓN. Usa gran variedad de articulaciones. No toques siempre staccato o legato. Es aconsejable escuchar solos de músicos que suelen utilizar gran variedad de articulaciones y que tocan un instrumento diferente al nuestro.

6.- AUDICIÓN ACTIVA. Concéntrate en escuchar, mentalmente, cada nota antes de tocarla. Esto requiere constante anticipación y toma de conciencia. Esto te ayudará a prepararte para la improvisación más avanzada, así como crear en ti un sentido interno de sonido. Un sentido de la afinación a estabilizar en gran medida la entonación y es extremadamente importante cuando se reproducen las notas que están separados por un intervalo grande. También ayudará a tu entonación. Escucha cada nota que tocas

7.- DIRECCIONALIDAD (TENSION-RELAX). Siempre trata de hacer las notas que toca tener un sentido de dirección. Sea consciente de la tensión y la relajación. Recuerde, cada nota que toque es parte de una idea musical más amplia. Si no puedes pensar lo que debería ser lo próximo en un solo, trata de usar el silencio. Después de todo, la música no es más que una combinación de sonidos y silencios .

8.- SONIDO. Escucha tu sonido. ¿Te gusta el sonido que estás consiguiendo? Todo el mundo debería poder estudiar en privado con el mejor maestro que pueda encontrar. Escuche el SONIDO del artista que usted escucha e intenta copiarlo. Siempre toca con el mejor instrumento que puedas. Los buenos instrumentos marcan la diferencia.

9.- REPETICIÓN. Usa la repetición cuando los solos. La repetición es como ver las señales de tráfico. Esto ayuda a mantener la atención del oyente y los dirige a la siguiente frase musical o evento.

CONSEJOS PARA SELECCIONAR VOICINGS Y TENSIONES

- En posición abierta intenta utilizar la 3ª y la 7ª en la mano izquierda.
- En posición cerrada intenta utilizar la 3ª o la 7ª en la voz más grave.

ACORDE	SUSTITUCIONES
Cmaj7	1→9
Cmin7	1→9
C7	1→9 5→13
Cmin6	1→9 6→7(mayor)
C7b9	1→b9 5→b13

ACORDES ALTERADOS

Se producen cuando:

- una de sus notas ha sido alterada ascendente o descendentemente, o bien,
- contiene una tensión que no es propia del acorde.

En estos acordes, debemos utilizar la nota alterada en medio del voicing.

ACORDES DE 7ª disminuida

No se suelen alterar ni utilizar con tensiones. Sin embargo, es habitual que alguna nota de la melodía sobre la que se está utilizando un acorde de 7ª disminuida no pertenezca a este acorde.

Cdim7	b5→6
-------	------

EJERCICIOS SIMPLES	ESCALAS	Escalas de 5 notas	Pentatónica mayor Pentatónica menor			
		Escalas de 6 notas	Blues			
		Escalas de 7 notas	Mayor o jónica Mixolidia (b7) Lidia (# 4) Misolidia con #4			
			Menor o eólica Dórica (#6) Frigia (b2) Locria (*)			
		Escalas de 8 notas	Bop (#5) Bop (b7) Disminuida tono – semitono Disminuida semitono-tono			
		Escala de 12 notas	Cromática			
	ARPEGIOS	Ejercicios de intervalos				
			Arpegios de 3 sonidos	Arpegios de 4 sonidos	Arpegios de 5 sonidos	Arpegios de 6 sonidos
		MAYORES	C	C maj 7		
				C 7		
C 6						
C 7 b5						
C +		C maj 7 (#5)				
		C + 7				
SUS		C sus 4	C maj 7 sus 4			
			C 7 sus 4			
MENORES		C -	C – (maj 7)			
			C – 7			
	C – 6					
	C o	C 7				
Co7						
ACORDES	Voicing and comping					
EJERCICIOS COMBINADOS	Mejor ponerlos después de cada uno	COMBINACIÓN DE ESCALA BOP Y ESCALA CROMÁTICA	COMBINACIÓN ESCALA MAYOR Y ARPEGIOS			
			ARPEGIOS Y ACORDES			

(*) la escala locria se puede pensar como una escala mayor pero empezando por la 7ª, obien como una escala menor empezando por la 2ª.

ESCALAS

ACORDE	NOMBRE	ESCALA
Cmaj7	JÓNICA	C D E F G A B C
	LIDIA	C D E F# G A B C
	PENTATÓNICA MAYOR	C D E G A C
	BLUES	C Eb F F# G Bb C
	DISMINUIDA (ST-T)	C Db D# E F# G A Bb C
	BOP MAYOR	C D E F G G# A B C
Cmaj7#5	LIDIA AUMENTADA	C D E F# G# A B C
Cmin7	EÓLICA	C D Eb F G Ab Bb C
	DÓRICA	C D Eb F G A Bb C
	FRIGIA	C Db Eb F G Ab Bb C
	BOP MENOR	C D Eb F G G# A B C
	BLUES	C Eb F F# G Bb C
	PENTATÓNICA MENOR	C Eb F G Bb C
	DISMINUIDA (T-ST)	C D Eb F Gb Ab B C
Cmin(maj7)	MENOR MELÓDICA	C D Eb F G A B C
	MENOR ARMÓNICA	C D Eb F G Ab B C
	BOP MENOR	C D Eb F G G# A B C
	DISMINUIDA (T-ST)	C D Eb F Gb Ab B C
C7	MIXOLIDIA	C D E F G A Bb C
	LIDIA DOMINANTE	C D E F# G A Bb C
	BOP DOMINANTE	C D E F G A Bb B C
	EXÁTONA	C D E F# G# Bb C
	BLUES	C Eb F F# G Bb C
	PENTATÓNICA MAYOR	C D E G A C
	DISMINUIDA (ST-T)	C Db D# E F# G A Bb C
	ALTERADA	C Db D# E F# G# Bb C
C7b9	DISMINUIDA (ST-T)	C Db D# E F# G A Bb C
C7#9 (#11, b13)	ALTERADA	C Db D# E F# G# Bb C
C o	DISMINUIDA (T-ST)	C D Eb F Gb Ab B C
Cmin7 (b5)	LOCRIA	C Db Eb F Gb Ab Bb C
	LOCRIA (#2)	C D Eb F Gb Ab Bb C
	BOP LOCRIA	C Db Eb F Gb G Ab Bb C
	BOP LOCRIA (#2)	C D Eb F Gb G Ab Bb C

EJERCICIO

“16 ESCALAS COMBINADAS”

ACORDE	NOMBRE	ESCALA
Cmaj7	Cmaj7	C D E F G A B C
	JÓNICA	
	Cmaj7+4	C D E F# G A B C
	LIDIA PENTATÓNICA MAYOR	C D E G A
C7	C7	C D E F G A Bb C
	MIXOLIDIA	
	C7+4	C D E F# G A Bb C
	LIDIA DOMINANTE	
	C7+	C D E F# G# Bb C
	EXÁTONA	
	C7b9	C Db D# E F# G A Bb C
	DISMINUIDA (ST-T)	
	C7#9 (#11, b13)	C Db D# E F# G# Bb C
ALTERADA		
C7#9 (#11, b13)	C Db D# E F# G# Bb B C	
ALTERADA – BOP		
Cmin7		C D Eb F G Ab Bb C
	EÓLICA	
		C D Eb F G A Bb C
	DÓRICA	
		C Db Eb F G Ab Bb C
	FRIGIA	
	Cmin7 (b5)	C Db Eb F Gb Ab Bb C
	LOCRIA	
	Co7	C D Eb F Gb Ab B C
DISMINUIDA (T-ST)		
PENTATÓNICA MENOR	C Eb F G Bb C	
BLUES	C Eb F F# G Bb C	

TABLAS DE BAJOS

Las tablas de bajos se pueden leer en cualquier dirección u orden

(véase ejemplo de la figura 1)

Se pueden tocar una por una o como una tabla sola.

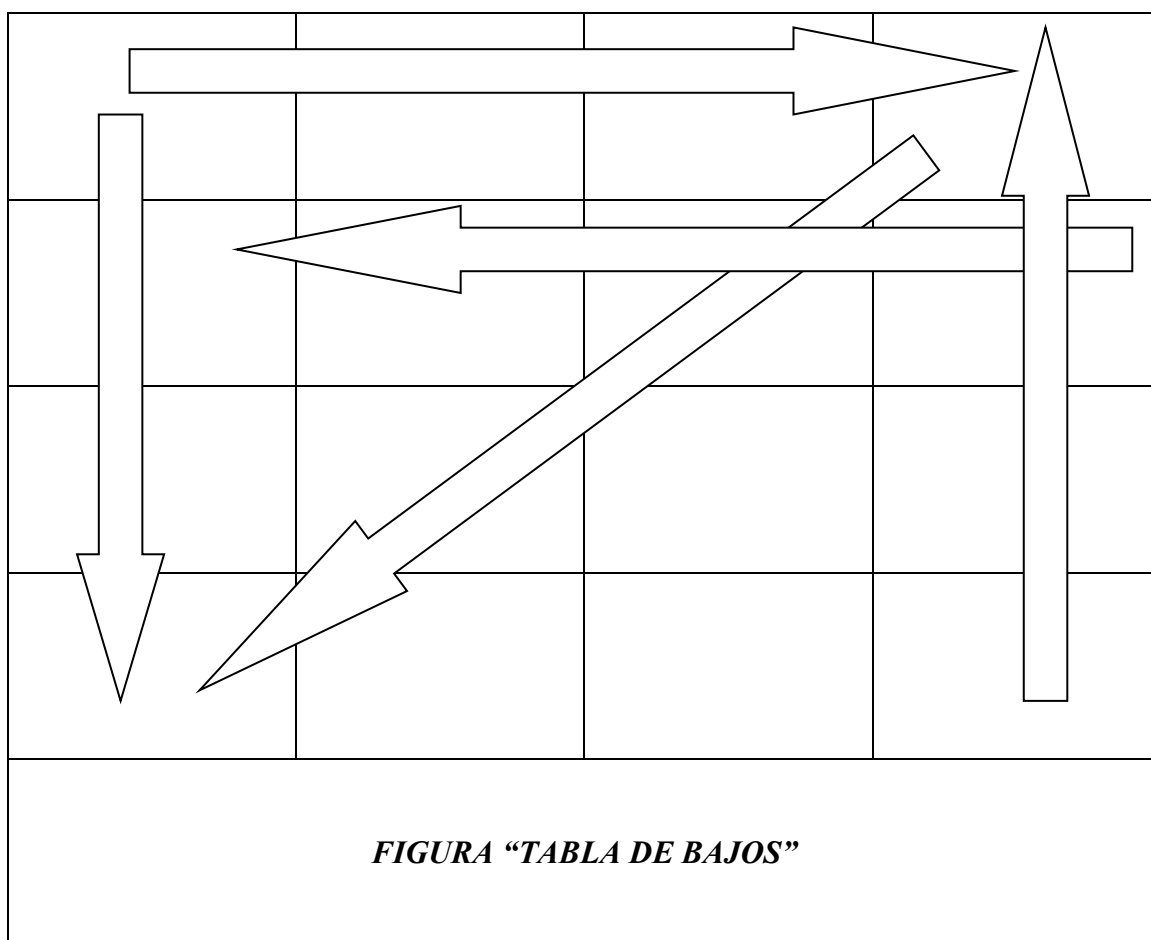


TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
C	Db	D	Eb
E	F	F#	G
Ab	A	Bb	C

TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
F	F#	G	Ab
A	Bb	B	C
Db	D	Eb	E

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
C	F	Bb	Eb
Ab	Db	Gb	B
E	A	D	G

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
F	Bb	Eb	Ab
Db	Gb	B	E
A	D	G	C

TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
C	G	D	A
E	B	F#	C#
Ab	Eb	Bb	F

TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
F	C	G	D
A	E	B	F#
C#	Ab	Eb	Bb

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	C	D	E	F#	Ab	Bb
Db EXÁTONA	Db	Eb	F	G	A	B
TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	F	G	A	B	Db	Eb
Db EXÁTONA	F#	Ab	Bb	C	D	E

TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
<i>Cdim 7</i>	C	Eb	Gb	A
<i>Dbdim 7</i>	Db	E	G	Bb
<i>Ddim 7</i>	D	F	Ab	B
TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
Fdim 7	F	Ab	B	D
Gbdim7	Gb	A	C	Eb
Gdim7	G	Bb	Db	E

TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
<i>D#dim7</i>	C	A	F#	D#
<i>Ddim7</i>	B	Ab	F	D
<i>C#dim7</i>	Bb	G	E	C#
TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
Fdim 7	D	B	Ab	F
Gbdim7	Eb	C	A	Gb
Gdim7	E	Db	Bb	G

TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
C	B	Bb	A
Ab	G	F#	F
E	Eb	D	Db

TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
F	E	Eb	D
Db	C	B	Bb
A	Ab	G	F#

TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
Db	C	Eb	D
F	E	G	F#
A	Ab	B	Bb

TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
F#	F	Ab	G
Bb	A	C	B
D	Db	E	Eb

TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
Cmaj7	Dbmaj7	Dmaj7	Ebmaj7
Emaj7	Fmaj7	F#maj7	Gmaj7
Abmaj7	Amaj7	Bbmaj7	Cmaj7

TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
Fmaj7	F#maj7	Gmaj7	Abmaj7
Amaj7	Bbmaj7	Bmaj7	Cmaj7
Dbmaj7	Dmaj7	Ebmaj7	Emaj7

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
Cmaj7	Fmaj7	Bbmaj7	Ebmaj7
Abmaj7	Dbmaj7	Gbmaj7	Bmaj7
Emaj7	Amaj7	Dmaj7	Gmaj7

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
Fmaj7	Bbmaj7	Ebmaj7	Abmaj7
Dbmaj7	Gbmaj7	Bmaj7	Emaj7
Amaj7	Dmaj7	Gmaj7	Cmaj7

TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
Cmaj7	Gmaj7	Dmaj7	Amaj7
Emaj7	Bmaj7	F#maj7	C#maj7
Abmaj7	Ebmaj7	Bbmaj7	Fmaj7

TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
Fmaj7	Cmaj7	Gmaj7	Dmaj7
Amaj7	Emaj7	Bmaj7	F#maj7
C#maj7	Abmaj7	Ebmaj7	Bbmaj7

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	Cmaj7	Dmaj7	Emaj7	F#maj7	Abmaj7	Bbmaj7
Db EXÁTONA	Dbmaj7	Ebmaj7	Fmaj7	Gmaj7	Amaj7	Bmaj7

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	Fmaj7	Gmaj7	Amaj7	Bmaj7	Dbmaj7	Ebmaj7
Db EXÁTONA	F#maj7	Abmaj7	Bbmaj7	Cmaj7	Dmaj7	Emaj7

TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
<i>Cdim 7</i>	Cmaj7	Ebmaj7	Gbmaj7	Amaj7
<i>Dbdim7</i>	Dbmaj7	Emaj7	Gmaj7	Bbmaj7
<i>Ddim 7</i>	Dmaj7	Fmaj7	Abmaj7	Bmaj7

TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
<i>Fdim 7</i>	Fmaj7	Abmaj7	Bmaj7	Dmaj7
<i>Gbdim7</i>	Gbmaj7	Amaj7	Cmaj7	Ebmaj7
<i>Gdim7</i>	Gmaj7	Bbmaj7	Dbmaj7	Emaj7

TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
<i>D#dim7</i>	Cmaj7	Amaj7	F#maj7	D#maj7
<i>Ddim7</i>	Bmaj7	Abmaj7	Fmaj7	Dmaj7
<i>C#dim7</i>	Bbmaj7	Gmaj7	Emaj7	C#maj7

TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
<i>Fdim 7</i>	Dmaj7	Bmaj7	Abmaj7	Fmaj7
<i>Gbdim7</i>	Ebmaj7	Cmaj7	Amaj7	Gbmaj7
<i>Gdim7</i>	Emaj7	Dbmaj7	Bbmaj7	Gmaj7

TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
Cmaj7	Bmaj7	Bbmaj7	Amaj7
Abmaj7	Gmaj7	F#maj7	Fmaj7
Emaj7	Ebmaj7	Dmaj7	Dbmaj7
TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
Fmaj7	Emaj7	Ebmaj7	Dmaj7
Dbmaj7	Cmaj7	Bmaj7	Bbmaj7
Amaj7	Abmaj7	Gmaj7	F#maj7
TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
Dbmaj7	Cmaj7	Ebmaj7	Dmaj7
Fmaj7	Emaj7	Gmaj7	F#maj7
Amaj7	Abmaj7	Bmaj7	Bbmaj7
TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
F#maj7	Fmaj7	Abmaj7	Gmaj7
Bbmaj7	Amaj7	Cmaj7	Bmaj7
Dmaj7	Dbmaj7	Emaj7	Ebmaj7

TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
Co7	Dbo7	Do7	Ebo7
Eo7	Fo7	F#o7	Go7
Abo7	Ao7	Bbo7	Co7
TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
Fo7	F#o7	Go7	Abo7
Ao7	Bbo7	Bo7	Co7
Dbo7	Do7	Ebo7	Eo7

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
Co7	Fo7	Bbo7	Ebo7
Abo7	Dbo7	Gbo7	Bo7
Eo7	Ao7	Do7	Go7
TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
Fo7	Bbo7	Ebo7	Abo7
Dbo7	Gbo7	Bo7	Eo7
Ao7	Do7	Go7	Co7
TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
Co7	Go7	Do7	Ao7
Eo7	Bo7	F#o7	C#o7
Abo7	Ebo7	Bbo7	Fo7
TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
Fo7	Co7	Go7	Do7
Ao7	Eo7	Bo7	F#o7
C#o7	Abo7	Ebo7	Bbo7

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	Co7	Do7	Eo7	F#o7	Abo7	Bbo7
Db EXÁTONA	Dbo7	Ebo7	Fo7	Go7	Ao7	Bo7

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	Fo7	Go7	Ao7	Bo7	Dbo7	Ebo7
Db EXÁTONA	F#o7	Abo7	Bbo7	Co7	Do7	Eo7

TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
<i>Cdim 7</i>	Co7	Ebo7	Gbo7	Ao7
<i>Dbdim 7</i>	Dbo7	Eo7	Go7	Bbo7
<i>Ddim 7</i>	Do7	Fo7	Abo7	Bo7
TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
Fdim 7	Fo7	Abo7	Bo7	Do7
Gbdim 7	Gbo7	Ao7	Co7	Ebo7
Gdim 7	Go7	Bbo7	Dbo7	Eo7

TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
D#dim7	Co7	Ao7	F#o7	D#o7
Ddim7	Bo7	Abo7	Fo7	Do7
C#dim7	Bbo7	Go7	Eo7	C#o7
TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
Fdim 7	Do7	Bo7	Abo7	Fo7
Gbdim 7	Ebo7	Co7	Ao7	Gbo7
Gdim 7	Eo7	Dbo7	Bbo7	Go7

TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
Co7	Bo7	Bbo7	Ao7
Abo7	Go7	F#o7	Fo7
Eo7	Ebo7	Do7	Dbo7
TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
Fo7	Eo7	Ebo7	Do7
Dbo7	Co7	Bo7	Bbo7
Ao7	Abo7	Go7	F#o7

TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
Db ⁷	C ⁷	Eb ⁷	D ⁷
F ⁷	E ⁷	G ⁷	F ^{#7}
A ⁷	Ab ⁷	B ⁷	Bb ⁷

TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
F ^{#7}	F ⁷	Ab ⁷	G ⁷
Bb ⁷	A ⁷	C ⁷	B ⁷
D ⁷	Db ⁷	E ⁷	Eb ⁷

TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
C ⁺ ⁷	Db ⁺ ⁷	D ⁺ ⁷	Eb ⁺ ⁷
E ⁺ ⁷	F ⁺ ⁷	F ^{#+} ⁷	G ⁺ ⁷
Ab ⁺ ⁷	A ⁺ ⁷	Bb ⁺ ⁷	C ⁺ ⁷

TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
F ⁺ ⁷	F ^{#+} ⁷	G ⁺ ⁷	Ab ⁺ ⁷
A ⁺ ⁷	Bb ⁺ ⁷	B ⁺ ⁷	C ⁺ ⁷
Db ⁺ ⁷	D ⁺ ⁷	Eb ⁺ ⁷	E ⁺ ⁷

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
C ⁺ ⁷	F ⁺ ⁷	Bb ⁺ ⁷	Eb ⁺ ⁷
Ab ⁺ ⁷	Db ⁺ ⁷	Gb ⁺ ⁷	B ⁺ ⁷
E ⁺ ⁷	A ⁺ ⁷	D ⁺ ⁷	G ⁺ ⁷

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
F ⁺ ⁷	Bb ⁺ ⁷	Eb ⁺ ⁷	Ab ⁺ ⁷
Db ⁺ ⁷	Gb ⁺ ⁷	B ⁺ ⁷	E ⁺ ⁷
A ⁺ ⁷	D ⁺ ⁷	G ⁺ ⁷	C ⁺ ⁷

TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
C+7	G+7	D+7	A+7
E+7	B+7	F#+7	C#+7
Ab+7	Eb+7	Bb+7	F+7

TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
F+7	C+7	G+7	D+7
A+7	E+7	B+7	F#+7
C#+7	Ab+7	Eb+7	Bb+7

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	C+7	D+7	E+7	F#+7	Ab+7	Bb+7
Db EXÁTONA	Db+7	Eb+7	F+7	G+7	A+7	B+7

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	F+7	G+7	A+7	B+7	Db+7	Eb+7
Db EXÁTONA	F#+7	Ab+7	Bb+7	C+7	D+7	E+7

TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
<i>Cdim 7</i>	C+7	Eb+7	Gb+7	A+7
<i>Dbdim 7</i>	Db+7	E+7	G+7	Bb+7
<i>Ddim 7</i>	D+7	F+7	Ab+7	B+7

TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
Fdim 7	F+7	Ab+7	B+7	D+7
Gbdim 7	Gb+7	A+7	C+7	Eb+7
Gdim 7	G+7	Bb+7	Db+7	E+7

TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
D#dim7	C+7	A+7	F#+7	D#+7
Ddim7	B+7	Ab+7	F+7	D+7
C#dim7	Bb+7	G+7	E+7	C#+7

TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
Fdim 7	D+7	B+7	Ab+7	F+7
Gbdim7	Eb+7	C+7	A+7	Gb+7
Gdim7	E+7	Db+7	Bb+7	G+7

TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
C+7	B+7	Bb+7	A+7
Ab+7	G+7	F#+7	F+7
E+7	Eb+7	D+7	Db+7

TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
F+7	E+7	Eb+7	D+7
Db+7	C+7	B+7	Bb+7
A+7	Ab+7	G+7	F#+7

TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
Db+7	C+7	Eb+7	D+7
F+7	E+7	G+7	F#+7
A+7	Ab+7	B+7	Bb+7

TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
F#+7	F+7	Ab+7	G+7
Bb+7	A+7	C+7	B+7
D+7	Db+7	E+7	Eb+7

TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
C7	Db7	D7	Eb7
E7	F7	F#7	G7
Ab7	A7	Bb7	C7

TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
F7	F#7	G7	Ab7
A7	Bb7	B7	C7
Db7	D7	Eb7	E7

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
C7	F7	Bb7	Eb7
Ab7	Db7	Gb7	B7
E7	A7	D7	G7

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
F7	Bb7	Eb7	Ab7
Db7	Gb7	B7	E7
A7	D7	G7	C7

TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
C7	G7	D7	A7
E7	B7	F#7	C#7
Ab7	Eb7	Bb7	F7

TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
F7	C7	G7	D7
A7	E7	B7	F#7
C#7	Ab7	Eb7	Bb7

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	C7	D7	E7	F#7	Ab7	Bb7
Db EXÁTONA	Db7	Eb7	F7	G7	A7	B7

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	F7	G7	A7	B7	Db7	Eb7
Db EXÁTONA	F#7	Ab7	Bb7	C7	D7	E7

TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
Cdim 7	C7	Eb7	Gb7	A7
Dbdim7	Db7	E7	G7	Bb7
Ddim7	D7	F7	Ab7	B7

TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
Fdim 7	F7	Ab7	B7	D7
Gbdim7	Gb7	A7	C7	Eb7
Gdim7	G7	Bb7	Db7	E7

TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
D#dim7	C7	A7	F#7	D#7
Ddim7	B7	Ab7	F7	D7
C#dim7	Bb7	G7	E7	C#7

TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
Fdim 7	D7	B7	Ab7	F7
Gbdim7	Eb7	C7	A7	Gb7
Gdim7	E7	Db7	Bb7	G7

TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
C7	B7	Bb7	A7
Ab7	G7	F#7	F7
E7	Eb7	D7	Db7
TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
F7	E7	Eb7	D7
Db7	C7	B7	Bb7
A7	Ab7	G7	F#7
TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
Db7	C7	Eb7	D7
F7	E7	G7	F#7
A7	Ab7	B7	Bb7
TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
F#7	F7	Ab7	G7
Bb7	A7	C7	B7
D7	Db7	E7	Eb7

TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
C-7	Db-7	D-7	Eb-7
E-7	F-7	F#-7	G-7
Ab-7	A-7	Bb-7	C-7
TABLA 1			
ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE			
F-7	F#-7	G-7	Ab-7
A-7	Bb-7	B-7	C-7
Db-7	D-7	Eb-7	E-7

TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
C-7	F-7	Bb-7	Eb-7
Ab-7	Db-7	Gb-7	B-7
E-7	A-7	D-7	G-7
TABLA 2			
INTERVALOS DE 5ª DESCENDENTE			
F-7	Bb-7	Eb-7	Ab-7
Db-7	Gb-7	B-7	E-7
A-7	D-7	G-7	C-7

TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
C-7	G-7	D-7	A-7
E-7	B-7	F#-7	C#-7
Ab-7	Eb-7	Bb-7	F-7
TABLA 3			
INTERVALOS DE 4ª DESCENDENTE			
F-7	C-7	G-7	D-7
A-7	E-7	B-7	F#-7
C#-7	Ab-7	Eb-7	Bb-7

TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	C-7	D-7	E-7	F#-7	Ab-7	Bb-7
Db EXÁTONA	Db-7	Eb-7	F-7	G-7	A-7	B-7
TABLA 4						
ESCALA EXÁTONA						
C EXÁTONA	F-7	G-7	A-7	B-7	Db-7	Eb-7
Db EXÁTONA	F#-7	Ab-7	Bb-7	C-7	D-7	E-7

TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
Cdim 7	C-7	Eb-7	Gb-7	A-7
Dbdim 7	Db-7	E-7	G-7	Bb-7
Ddim 7	D-7	F-7	Ab-7	B-7
TABLA 5				
ACORDE DISMINUIDO				
Fdim 7	F-7	Ab-7	B-7	D-7
Gbdim 7	Gb-7	A-7	C-7	Eb-7
Gdim 7	G-7	Bb-7	Db-7	E-7
TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
D#dim 7	C-7	A-7	F#-7	D#-7
Ddim 7	B-7	Ab-7	F-7	D-7
C#dim 7	Bb-7	G-7	E-7	C#-7
TABLA 6				
ACORDE DISMINUIDO DESCENDENTE				
Fdim 7	D-7	B-7	Ab-7	F-7
Gbdim 7	Eb-7	C-7	A-7	Gb-7
Gdim 7	E-7	Db-7	Bb-7	G-7

TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
C-7	B-7	Bb-7	A-7
Ab-7	G-7	F#-7	F-7
E-7	Eb-7	D-7	Db-7
TABLA 7			
ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE			
F-7	E-7	Eb-7	D-7
Db-7	C-7	B-7	Bb-7
A-7	Ab-7	G-7	F#-7

TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
Db-7	C-7	Eb-7	D-7
F-7	E-7	G-7	F#-7
A-7	Ab-7	B-7	Bb-7
TABLA 8			
APROXIMACIÓN POR SEMITONO SUPERIOR			
A ESCALA EXÁTONA			
F#-7	F-7	Ab-7	G-7
Bb-7	A-7	C-7	B-7
D-7	Db-7	E-7	Eb-7

PROCEDIMIENTO PARA MEMORIZAR LOS ACORDES Y LAS ESCALAS DE UN TEMA	
1.	1
2.	1 2
3.	1 2 3
4.	1 2 3 5
5.	1 3 5
6.	1 3 5 7
7.	1 3 5 7 9
8.	1 2 3 4 5 6 7 8 7 6 5 4 3 2 1
9.	1 3 5 6
10.	1 2 3 4 5 6 7 8 → 9 7 5 3 1
11.	1 3 5 7 9 → 8 7 6 5 4 3 2 1
12.	1 3 2 4 3 5 4 6 5 7 6 8 7

TENSIONES

Cmaj7		
<i>b</i> 13	13	
	11	#11
<i>b</i> 9	9	#9

Cmin7		
<i>b</i> 13	13	
	11	#11
<i>b</i> 9	9	#9

<i>DISPONIBLES</i>			C7			<i>ALTERADAS</i>		
<i>b</i> 13	13		<i>b</i> 13	13		<i>b</i> 13	13	
	11	#11		11	#11		11	#11
<i>b</i> 9	9	#9	<i>b</i> 9	9	#9	<i>b</i> 9	9	#9

Co7		C-7<i>b</i>5	
<i>b</i> 13	13		
	11	#11	
<i>b</i> 9	9	#9	

MÉTODO PARA PRACTICAR VOICINGS

CERRADOS

					Cmaj7								
					<i>b13</i>	13							
								11	#11				
					<i>b9</i>	9	#9						
		3				7				9			
1+		3	7			7	3						
1+		3	7	9		7	9	3		9	3	7	
1+		3	5	7	9	7	9	3	5	9	3	5	7
1+		3	#11	7	9	7	9	3	#11	9	3	#11	7
1+		3	13	7	9	7	9	3	13	9	3	13	7
1+		3	#11	13	7	7	3	#11	13				

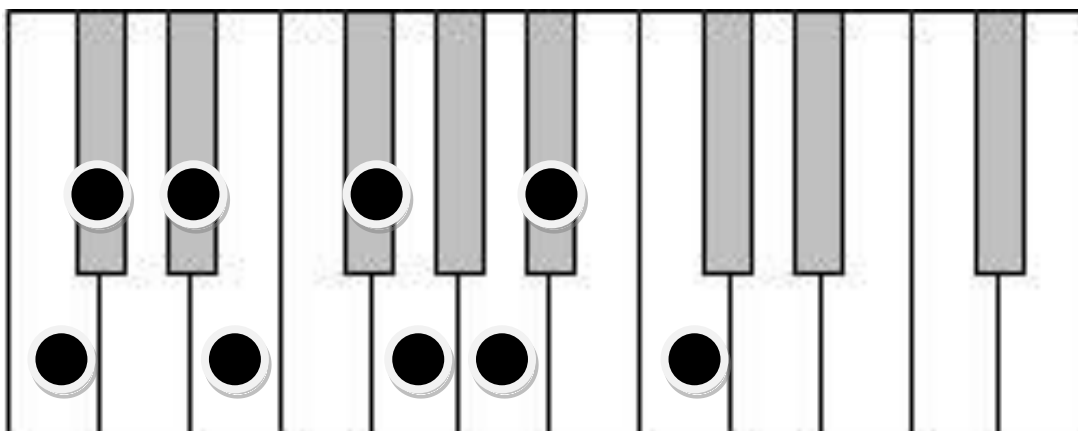
					Cmin7								
					<i>b13</i>	13							
								11	#11				
					<i>b9</i>	9	#9						
		<i>b3</i>				<i>b7</i>				9			
1+		<i>b3</i>	<i>b7</i>			<i>b7</i>	3						
1+		<i>b3</i>	<i>b7</i>	9		<i>b7</i>	9	<i>b3</i>		9	<i>b3</i>	<i>b7</i>	
1+		<i>b3</i>	5	<i>b7</i>	9	<i>b7</i>	9	<i>b3</i>	5	9	<i>b3</i>	5	<i>b7</i>
1+		<i>b3</i>	11	<i>b7</i>	9	<i>b7</i>	9	<i>b3</i>	11	9	<i>b3</i>	11	<i>b7</i>

					C 7 disponibles								
					<i>b13</i>	13							
								11	#11				
					<i>b9</i>	9	#9						
		3				<i>b7</i>				9			
1+		3	<i>b7</i>			<i>b7</i>	3						
1+		3	<i>b7</i>	9		<i>b7</i>	9	3		9	3	<i>b7</i>	
1+		3	5	<i>b7</i>	9	<i>b7</i>	9	3	5	9	3	5	<i>b7</i>
1+		3	#11	<i>b7</i>	9	<i>b7</i>	9	3	#11	9	3	#11	<i>b7</i>
1+		3	13	<i>b7</i>	9	<i>b7</i>	9	3	13	9	3	13	<i>b7</i>
1+		3	#11	13	<i>b7</i>	<i>b7</i>	3	#11	13				

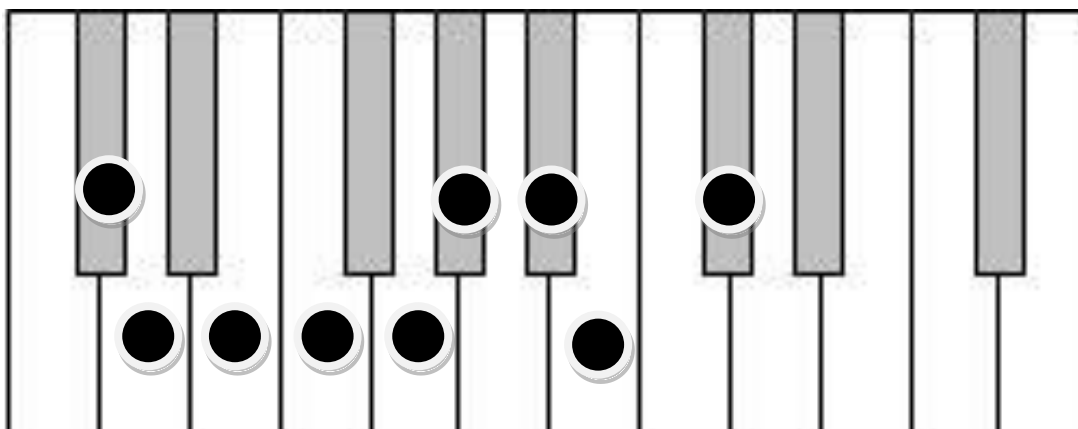
					C7 alteradas								
					<i>b13</i>	13							
								11	#11				
					<i>b9</i>	9	#9						
		3				<i>b7</i>				<i>b9/#9</i>			
1+		3	<i>b7</i>			<i>b7</i>	3						
1+		3	<i>b7</i>	<i>b9/#9</i>		<i>b7</i>	<i>b9/#9</i>	3		<i>b9/#9</i>	3	<i>b7</i>	
1+		3	5	<i>b7</i>	<i>b9/#9</i>	<i>b7</i>	<i>b9/#9</i>	3	5	<i>b9/#9</i>	3	5	<i>b7</i>
1+		3	<i>b13</i>	<i>b7</i>	<i>b9/#9</i>	<i>b7</i>	<i>b9/#9</i>	3	<i>b13</i>	<i>b9/#9</i>	3	<i>b13</i>	<i>b7</i>

ESCALAS ST – T y T – ST

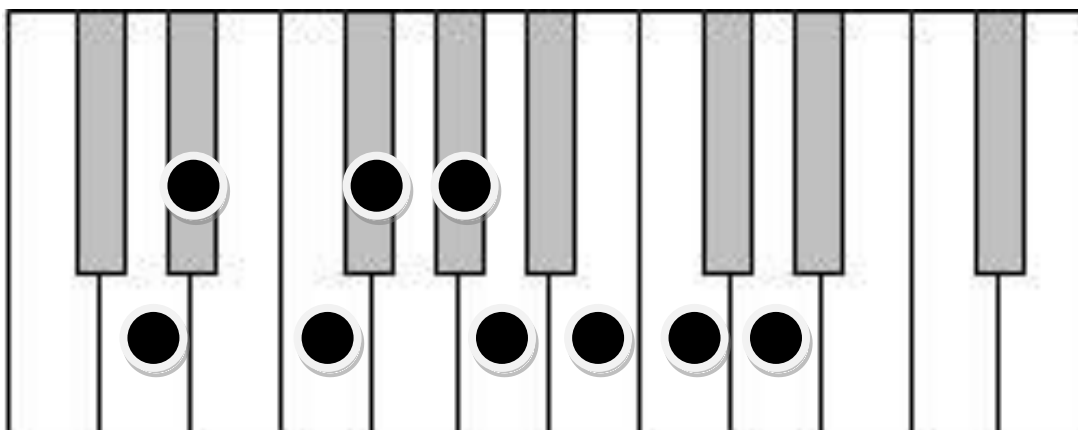
POSICIÓN 1



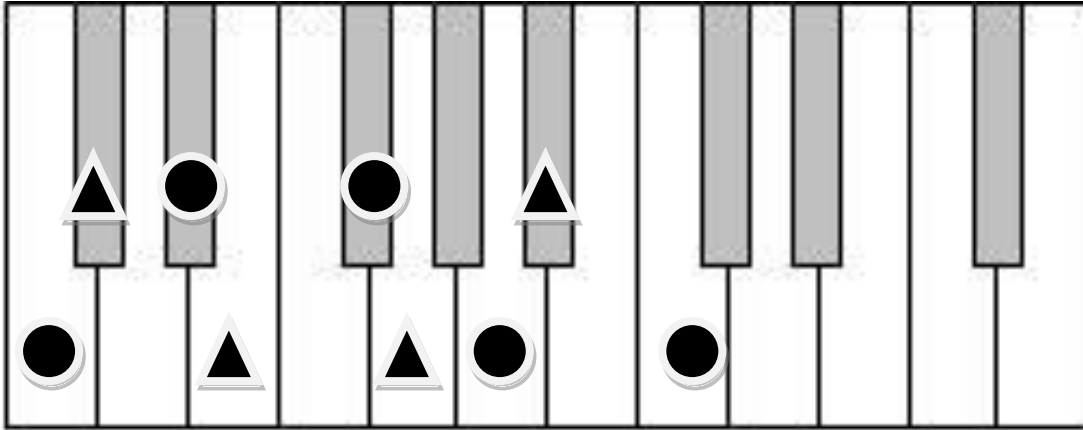
POSICIÓN 2



POSICIÓN 3



POSICIÓN 1

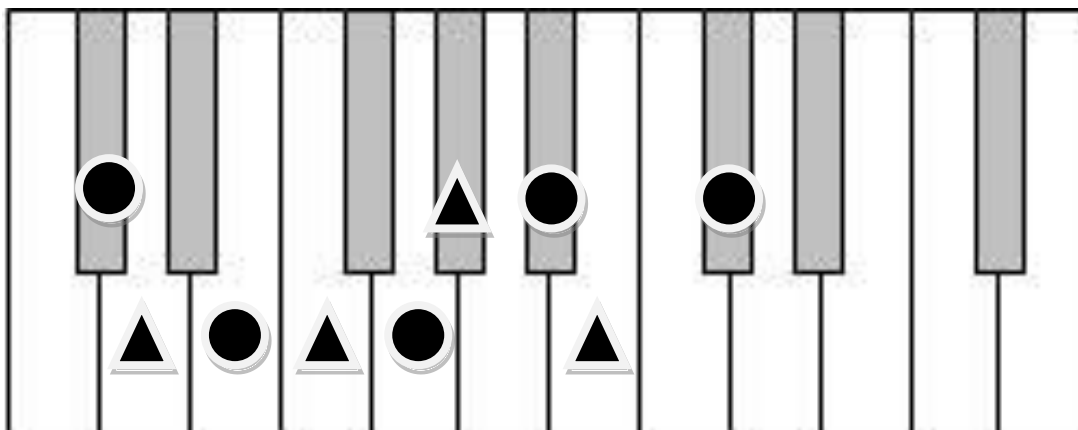


A7	Bbo7
F#7	Go7
Eb7	Eo7
C7	Dbo7

EJERCICIOS PARA PRACTICAR LA POSICIÓN 1

A7	Bbo7	C7	Go7
Eb7	F#7	Go7	Eo7
Bbo7	C7	A7	Dbo7
F#7	Go7	Eb7	Eo7
Eo7	C7	Dbo7	A7
C7	Dbo7	F#7	Bbo7
Eb7	Go7	A7	Eo7
Dbo7	Eb7	Bbo7	F#7

POSICIÓN 2

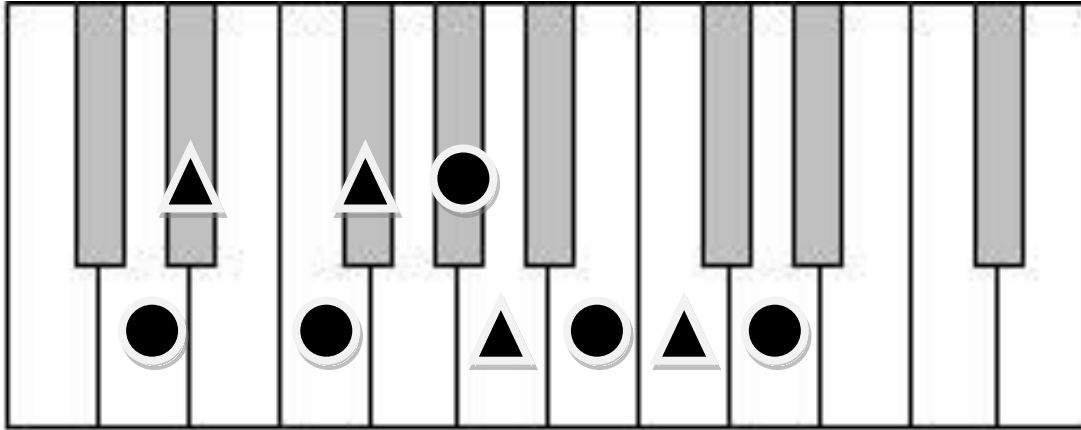


Bb7	Bo7
G7	Abo7
E7	Fo7
Db7	Do7

EJERCICIOS PARA PRACTICAR LA POSICIÓN 2

Bb7	Bo7	Db7	Fo7
E7	Abo7	G7	Do7
Fo7	Bb7	G7	Do7
Db7	Bo7	Abo7	E7
Do7	G7	Db7	Do7
Fo7	G7	Bb7	Abo7
E7	Bo7	Fo7	Db7
Abo7	E7	Bo7	Bb7

POSICIÓN 3



B7	Co7
Ab7	Ao7
F7	Gbo7
D7	Ebo7

EJERCICIOS PARA PRACTICAR LA POSICIÓN 3

Co7	B7	Ab7	Ebo7
Gbo7	F7	Ao7	D7
D7	Co7	B7	Ebo7
Ao7	B7	Gbo7	D7
Ab7	Ebo7	Co7	F7
Ebo7	Ao7	Ab7	D7
Gbo7	B7	F7	Co7
F7	Ao7	Gbo7	Ab7

EJERCICIOS PARA PRACTICAR LAS POSICIONES 1, 2 Y 3 COMBINADAS

TABLA 1

Eb7	B7	C7	E7
D7	Ab7	F#7	G7
Db7	F7	Bb7	C7
Ab7	D7	G7	A7
A7	D7	E7	B7
F#7	Ab7	Db7	F7
Eb7	B7	A7	Eb7
C7	Bb7	F7	Bb7

TABLA 2

Ebo7	Bo7	Co7	Eo7
Do7	Abo7	F#o7	Go7
Dbo7	Fo7	Bbo7	Co7
Abo7	Do7	Go7	Ao7
Ao7	Do7	Eo7	Bo7
F#o7	Abo7	Dbo7	Fo7
Ebo7	Bo7	Ao7	Ebo7
Co7	Bbo7	Fo7	Bbo7

TABLA 3

Eb7	Bo7	C7	Eo7
Do7	Ab7	F#o7	G7
Db7	Fo7	Bbo7	Co7
Ab7	Do7	G7	A7
Ao7	D7	Eo7	Bo7
F#7	Abo7	Dbo7	Fo7
Ebo7	Bo7	A7	Eb7
C7	Bbo7	F7	Bbo7

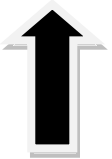
Tabla 1			
PROGRESIONES II-7 → V7 → Imaj7			
D-7	G7	C maj7	%
C-7	F7	Bb maj7	%
Bb-7	Eb7	Ab maj7	%
Ab-7	Db7	Gb maj7	%
F#-7	B7	E maj7	%
E-7	A7	D maj7	%
Eb-7	Ab7	Db maj7	%
C#-7	F#7	B maj7	%
B-7	E7	A maj7	%
A-7	D7	G maj7	%
G-7	C7	F maj7	%
F-7	Bb7	Eb maj7	%

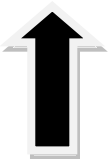
Tabla 2			
PROGRESIONES II-7 → V7 → Imaj7			
D-7	G7	C maj7	%
G-7	C7	F maj7	%
C-7	F7	Bb maj7	%
F-7	Bb7	Eb maj7	%
Bb-7	Eb7	Ab maj7	%
Eb-7	Ab7	Db maj7	%
Ab-7	Db7	Gb maj7	%
C#-7	F#7	B maj7	%
F#-7	B7	E maj7	%
B-7	E7	A maj7	%
E-7	A7	D maj7	%
A-7	D7	G maj7	%

Tabla 3			
PROGRESIONES II-7 → V7 → Imaj7			
D-7	G7	C maj7	%
A-7	D7	G maj7	%
E-7	A7	D maj7	%
B-7	E7	A maj7	%
F#-7	B7	E maj7	%
C#-7	F#7	B maj7	%
Ab-7	Db7	Gb maj7	%
Eb-7	Ab7	Db maj7	%
Bb-7	Eb7	Ab maj7	%
F-7	Bb7	Eb maj7	%
C-7	F7	Bb maj7	%
G-7	C7	F maj7	%

Tabla 4			
PROGRESIONES II-7 → V7 → Imaj7			
D-7	G7	C maj7	%
B-7	E7	A maj7	%
Ab-7	Db7	Gb maj7	%
F-7	Bb7	Eb maj7	%
C#-7	F#7	B maj7	%
Bb-7	Eb7	Ab maj7	%
G-7	C7	F maj7	%
E-7	A7	D maj7	%
C-7	F7	Bb maj7	%
A-7	D7	G maj7	%
F#-7	B7	E maj7	%
Eb-7	Ab7	Db maj7	%

***RECURSOS MNEMOTÉCNICOS
PARA VOICINGS***

	G-7	Ab-7	A-7	Bb-7
	Ebmaj7	E maj7	F maj7	F# maj7
	C-7	Db-7	D-7	Eb-7

	B-7	C-7	Db-7	D-7
	G maj7	Ab maj7	A maj7	Bb maj7
	E-7	F-7	F#-7	G-7

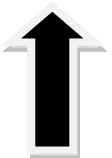
	Eb-7	E-7	F-7	F#-7
	B maj7	C maj7	Db maj7	D maj7
	Ab-7	A-7	Bb-7	B-7

Tabla 1- PROGRESIONES II-7 → I maj7			
D-7	C maj7	D-7	C maj7
C-7	Bb maj7	C-7	Bb maj7
Bb-7	Ab maj7	Bb-7	Ab maj7
Ab-7	Gb maj7	Ab-7	Gb maj7
F#-7	E maj7	F#-7	E maj7
E-7	D maj7	E-7	D maj7
Eb-7	Db maj7	Eb-7	Db maj7
C#-7	B maj7	C#-7	B maj7
B-7	A maj7	B-7	A maj7
A-7	G maj7	A-7	G maj7
G-7	F maj7	G-7	F maj7
F-7	Eb maj7	F-7	Eb maj7

Tabla 2.- PROGRESIONES II-7 → I maj7			
D-7	C maj7	D-7	C maj7
G-7	F maj7	G-7	F maj7
C-7	Bb maj7	C-7	Bb maj7
F-7	Eb maj7	F-7	Eb maj7
Bb-7	Ab maj7	Bb-7	Ab maj7
Eb-7	Db maj7	Eb-7	Db maj7
Ab-7	Gb maj7	Ab-7	Gb maj7
C#-7	B maj7	C#-7	B maj7
F#-7	E maj7	F#-7	E maj7
B-7	A maj7	B-7	A maj7
E-7	D maj7	E-7	D maj7
A-7	G maj7	A-7	G maj7

Tabla 3.- PROGRESIONES II-7 → I maj7

D-7	C maj7	D-7	C maj7
A-7	G maj7	A-7	G maj7
E-7	D maj7	E-7	D maj7
B-7	A maj7	B-7	A maj7
F#-7	E maj7	F#-7	E maj7
C#-7	B maj7	C#-7	B maj7
Ab-7	Gb maj7	Ab-7	Gb maj7
Eb-7	Db maj7	Eb-7	Db maj7
Bb-7	Ab maj7	Bb-7	Ab maj7
F-7	Eb maj7	F-7	Eb maj7
C-7	Bb maj7	C-7	Bb maj7
G-7	F maj7	G-7	F maj7

Tabla 4.- PROGRESIONES II-7 → I maj7

D-7	C maj7	D-7	C maj7
B-7	A maj7	B-7	A maj7
Ab-7	Gb maj7	Ab-7	Gb maj7
F-7	Eb maj7	F-7	Eb maj7
C#-7	B maj7	C#-7	B maj7
Bb-7	Ab maj7	Bb-7	Ab maj7
G-7	F maj7	G-7	F maj7
E-7	D maj7	E-7	D maj7
C-7	Bb maj7	C-7	Bb maj7
A-7	G maj7	A-7	G maj7
F#-7	E maj7	F#-7	E maj7
Eb-7	Db maj7	Eb-7	Db maj7

VIII.- ÍNDICES

VIII.1.- Índice de figuras.

<i>Figura 1.-Portada del libro "Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España 1919 - 1996"</i>	<i>21</i>
<i>Figura 2.- Jordi Pujol Baulenas</i>	<i>22</i>
<i>Figura 3.- Portada del libro "Jazz en Barcelona 1920-1965"</i>	<i>22</i>
<i>Figura 4.- Portada de la tesis "Jazz a la Ciutat de València. Orígens i desenvolupament fins a les caballes del 1981" de Vicent Lluís Fontelles Rodríguez.....</i>	<i>22</i>
<i>Figura 5.- Portada de la tesis "Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal" de Martín Luis Chamizo Moreno. Publicada por la Universidad de Málaga en 2009.</i>	<i>23</i>
<i>Figura 6.- Iván Iglesias haciendo unas declaraciones, como uno de los directores del I Congreso Internacional dedicado al jazz en España que se celebró en Valencia, en la presentación del evento en Madrid</i>	<i>23</i>
<i>Figura 7.- Cartel del I Congreso Internacional dedicado al jazz en España</i>	<i>24</i>
<i>Figura 8.- Manuel Tomás (director general de CulturArts Generalitat), Pep Llopis (presidente del Consejo Territorial de la SGAE de la Comunidad Valenciana) y M^a José Añón (secretaria general de la Universitat de València) en el acto de inauguración del I Congreso Internacional dedicado al jazz en España.....</i>	<i>24</i>
<i>Figura 9.- Baldo Martínez, Jorge Pardo, Ignasi Terraza, Francisco Blanco y J. L. Fontelles durante uno de los debates del I Congreso Internacional dedicado al jazz en España.....</i>	<i>24</i>
<i>Figura 10.- Portada del Trabajo de Investigación "El Vibráfono en el Jazz" de Rafael Pérez Vigo.....</i>	<i>25</i>
<i>Figura 11.- Xilofón.....</i>	<i>37</i>
<i>Figura 12.-Vibráfono</i>	<i>37</i>
<i>Figura 13.-Fragmento de la obra "Blues for Gilbert" de Mark Glentworth</i>	<i>38</i>
<i>Figura 14.- Clasificación de los instrumentos de percusión.....</i>	<i>40</i>
<i>Figura 15.- Elementos compositivos del vibráfono.....</i>	<i>41</i>
<i>Figura 16.- La parte de debajo de las láminas muestran muescas empleadas para ajustar la afinación.....</i>	<i>42</i>
<i>Figura 17.- Vibráfono con láminas del mismo tamaño.....</i>	<i>42</i>
<i>Figura 18.- Vibráfono con las láminas graduadas</i>	<i>42</i>
<i>Figura 19.- Grupos de tubos resonadores en un vibráfono</i>	<i>43</i>

<i>Figura 20.- Posición de la lámina y su correspondiente tubo resonador.....</i>	<i>44</i>
<i>Figura 21.- Tubos de metal.....</i>	<i>44</i>
<i>Figura 22.- Geni Barry.....</i>	<i>45</i>
<i>Figura 23.- Arturo Serra.....</i>	<i>45</i>
<i>Figura 24.- Lionel Hampton.....</i>	<i>46</i>
<i>Figura 25.- Interior de un tubo.....</i>	<i>46</i>
<i>Figura 26.- Vibración del aire en el interior del tubo.....</i>	<i>46</i>
<i>Figura 27.- Acústica del sonido cuando el tubo está afinado más grave que la lámina a la que amplifica.....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 28.- Acústica del sonido cuando el tubo está afinado más agudo que la lámina a la que amplifica.....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 29.- Acústica del sonido cuando el tubo está afinado igual que la lámina a la que amplifica.....</i>	<i>48</i>
<i>Figura 30.- Acústica de los tubos resonadores.....</i>	<i>48</i>
<i>Figura 31.- Serie físico-armónica.....</i>	<i>49</i>
<i>Figura 32.- Detalle de los discos giratorios.....</i>	<i>49</i>
<i>Figura 33.- Señal producida por una nota.....</i>	<i>50</i>
<i>Figura 34.- Efectos que tiene la variación del volumen sobre una nota.....</i>	<i>50</i>
<i>Figura 35.- Motor de un vibráfono.....</i>	<i>50</i>
<i>Figura 36.- Vibráfono Musser M58M Piper Vibe.....</i>	<i>52</i>
<i>Figura 37.- Nico van der Plas.....</i>	<i>52</i>
<i>Figura 38.- Nico van der Plas vibráfono creado por Nico van der Plas.....</i>	<i>52</i>
<i>Figura 39.- Principales tipos de pedal de vibráfono.....</i>	<i>53</i>
<i>Figura 40.- Partes de una baqueta de vibráfono.....</i>	<i>54</i>
<i>Figura 41.- Tesitura estándar del vibráfono.....</i>	<i>56</i>
<i>Figura 42.- Vibráfono con una tesitura estándar de tres octavas.....</i>	<i>56</i>
<i>Figura 43.- Tesitura de los instrumentos de láminas.....</i>	<i>56</i>
<i>Figura 44.- Vibráfono de cuatro octavas.....</i>	<i>57</i>

<i>Figura 45.- Esquema de la evolución del vibráfono a lo largo del siglo XX.....</i>	<i>58</i>
<i>Figura 46.- Esquema de producción, amplificación y propagación del sonido en la guitarra eléctrica.....</i>	<i>59</i>
<i>Figura 47.- Esquema de producción, amplificación y propagación del sonido en un vibráfono amplificado.....</i>	<i>60</i>
<i>Figura 48.- Electra-vibe: construido por Deagan.....</i>	<i>60</i>
<i>Figura 49.- Electro-vibe pickup: construido por Ludwig Drum Co.</i>	<i>61</i>
<i>Figura 50.- Sistema de amplificación del vibráfono K&K.....</i>	<i>61</i>
<i>Figura 51.- Sistema K&K en un vibráfono.....</i>	<i>61</i>
<i>Figura 52.- Vibráfono con el sistema de amplificación KL&K.....</i>	<i>62</i>
<i>Figura 53.- Órgano Hammond.....</i>	<i>63</i>
<i>Figura 54.- Melotrón.....</i>	<i>63</i>
<i>Figura 55.- Marimba Lumina.....</i>	<i>63</i>
<i>Figura 56.- Marimba Lumina Gold.....</i>	<i>63</i>
<i>Figura 57.- Especificaciones técnicas de la Marimba Lumina.....</i>	<i>63</i>
<i>Figura 58.- Simmons Silicon Mallet.....</i>	<i>63</i>
<i>Figura 59.- Detalle del Simons.....</i>	<i>63</i>
<i>Figura 60.- Xylosynth.....</i>	<i>64</i>
<i>Figura 61.- Detalles de Xylosynth.....</i>	<i>64</i>
<i>Figura 62.- Mallet Kat.....</i>	<i>64</i>
<i>Figura 63.- Principales tipos de vibráfonos electrónicos.....</i>	<i>64</i>
<i>Figura 64.- Ejemplo de vibráfono Adams.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 65.- Ejemplo de vibráfono Bergerault.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 66.- Ejemplo de vibráfono Deagan.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 67.- Ejemplo de vibráfono Jenco.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 68.- Ejemplo de vibráfono Kosth.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 69.- Ejemplo de vibráfono Leedy.....</i>	<i>66</i>

<i>Figura 70.- Ejemplo de vibráfono Marcon</i>	<i>66</i>
<i>Figura 71.- Ejemplo de vibráfono Musser</i>	<i>66</i>
<i>Figura 72.- Ejemplo de vibráfono Ross</i>	<i>66</i>
<i>Figura 73.- Ejemplo de vibráfono Saito.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 74.- Ejemplo de vibráfono Yamaha.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 75.- Técnicas de interpretación.....</i>	<i>68</i>
<i>Figura 76.- “Grip” habitual en la caja</i>	<i>69</i>
<i>Figura 77.- Milt Jackson, en 1980, utilizando su típico grip de dos baquetas con las palmas de las manos verticales</i>	<i>69</i>
<i>Figura 78.- Carátula del álbum "Alone at Last" de Gary Burton</i>	<i>70</i>
<i>Figura 79.- Numeración de las baquetas en la técnica Gary Burton</i>	<i>70</i>
<i>Figura 80.- Numeración de las baquetas en la técnica "Stevens"</i>	<i>71</i>
<i>Figura 81.- Escala de Mi b Mayor con golpes simple alternado.....</i>	<i>71</i>
<i>Figura 82.- Escala de Mi b Mayor con golpes dobles</i>	<i>72</i>
<i>Figura 83.- Evolución de las diferentes técnicas a cuatro baquetas</i>	<i>72</i>
<i>Figura 84.- Gary Burton y el “grip” de su técnica a cuatro baquetas.....</i>	<i>73</i>
<i>Figura 85.- Leigh Howard Stevens y el “grip” de su técnica a cuatro baquetas</i>	<i>74</i>
<i>Figura 86.- Grip de la técnica “Stevens” vista desde abajo</i>	<i>74</i>
<i>Figura 87.- Grip de la técnica “Stevens” vista desde arriba</i>	<i>74</i>
<i>Figura 88.- Mike Manieri.....</i>	<i>75</i>
<i>Figura 89.- Detalle del grip Manieri</i>	<i>75</i>
<i>Figura 90.- Grip de la técnica cruzada o tradicional vista desde abajo</i>	<i>75</i>
<i>Figura 91.- Grip de la técnica cruzada o tradicional vista desde arriba</i>	<i>75</i>
<i>Figura 92.- Utilización del pedal en el vibráfono.....</i>	<i>76</i>
<i>Figura 93.- Relación entre el grado de intensidad con el que presionemos el pedal y la articulaciones en el sonido.....</i>	<i>77</i>
<i>Figura 94.- Notas ligadas</i>	<i>77</i>

<i>Figura 95.- Notas picadas</i>	78
<i>Figura 96.- Dampening</i>	79
<i>Figura 97.- Situación geográfica de Indianápolis y Chicago</i>	80
<i>Figura 98.- Cartel de "The Jazz Singer"</i>	81
<i>Figura 99.- Looney Tunes</i>	82
<i>Figura 100.- Tyree Glenn</i>	82
<i>Figura 101.- Merrie Melodies</i>	82
<i>Figura 102.- Utilización del vibráfono en el siglo XX y partitura de vibráfono de la ópera "Lulú" (1934)</i>	83
<i>Figura 103.- Benjamin Britten</i>	84
<i>Figura 104.- Oliver Messiaen</i>	84
<i>Figura 105.- Alban Berg</i>	85
<i>Figura 106.- Benjamin Britten</i>	85
<i>Figura 107.- Oliver Messiaen</i>	85
<i>Figura 108.- Darius Milhaud</i>	85
<i>Figura 109.- Ney Rosauero</i>	85
<i>Figura 110.- Michael Torke</i>	85
<i>Figura 111.- William Walton</i>	85
<i>Figura 112.- Siegfried Fink</i>	86
<i>Figura 113.- Emmanuel Sejournee</i>	86
<i>Figura 114.- Thomas Briggs y portada de su obra "Concerto For Vibraphone & Band"</i>	86
<i>Figura 115.- Harrison Birtwistle</i>	87
<i>Figura 116.- Pierre Boulez</i>	87
<i>Figura 117.- Lior Navok</i>	87
<i>Figura 118.- Portada de "Duo Concertante: for Vibraphone, Marimba & Double Woodwind Quintet"</i>	87
<i>Figura 119.- Franco Donatoni</i>	87

<i>Figura 120.- Saverio Tasca.....</i>	<i>87</i>
<i>Figura 121.- "Jawbone".....</i>	<i>92</i>
<i>Figura 122.- Vibraslap.....</i>	<i>92</i>
<i>Figura 123.- Vibraslap mostrando los dientes de metal.....</i>	<i>92</i>
<i>Figura 124.- Lafcadio Eran o Koizumi Yakumo.....</i>	<i>93</i>
<i>Figura 125.- "Jazz. La historia completa" de Julia Rolf.....</i>	<i>94</i>
<i>Figura 126.- "The Garland Encyclopedia of World Music".....</i>	<i>94</i>
<i>Figura 127.- Prostitutas de Storyville.....</i>	<i>94</i>
<i>Figura 128.- Storyville.....</i>	<i>94</i>
<i>Figura 129.- Club de Storyville.....</i>	<i>94</i>
<i>Figura 130.- "Minstrel Shows".....</i>	<i>95</i>
<i>Figura 131.- Paul Whiteman y su banda de Jazz en 1921.....</i>	<i>95</i>
<i>Figura 132.- John Philip Sousa.....</i>	<i>95</i>
<i>Figura 133.- Ejemplos de instrumentos rítmicos en el jazz.....</i>	<i>96</i>
<i>Figura 134.- Ejemplo de formación con "tabla de lavar".....</i>	<i>96</i>
<i>Figura 135.- Ejemplos de instrumentos que realizan la línea del bajo en el jazz.....</i>	<i>96</i>
<i>Figura 136.- Ejemplos de instrumentos polifónicos que realizan la armonía en el jazz.....</i>	<i>97</i>
<i>Figura 137.- Base rítmico-armónica en el jazz.....</i>	<i>97</i>
<i>Figura 138.- Leif Eriksson.....</i>	<i>98</i>
<i>Figura 139.- Ruta seguida por Leif Erikson.....</i>	<i>98</i>
<i>Figura 140.- Cristóbal Colón.....</i>	<i>99</i>
<i>Figura 141.- John Cabot.....</i>	<i>99</i>
<i>Figura 142.- Continente Americano en el siglo XVIII.....</i>	<i>99</i>
<i>Figura 143.- Zonas conquistadas por los distintos países europeos.....</i>	<i>99</i>
<i>Figura 144.- Las trece colonias fundadas por Inglaterra.....</i>	<i>99</i>
<i>Figura 145.- La Luisiana.....</i>	<i>99</i>

<i>Figura 146.- Québec (Canadá)</i>	99
<i>Figura 147.- Interior de un barco transportando esclavos</i>	100
<i>Figura 148.- Esclavos en una plantación de algodón</i>	100
<i>Figura 149.- Cartel de venta de un esclavo</i>	100
<i>Figura 150.- Esclavos Africanos</i>	100
<i>Figura 151.- George Washington</i>	101
<i>Figura 152.- Declaración de Independencia</i>	101
<i>Figura 153.- Fisk Jubilee Singers</i>	101
<i>Figura 154.- Abraham Lincoln</i>	101
<i>Figura 155.- Guerra Civil entre los Estados de La Unión (norte) y los Estados Confederados de América (sur)</i>	102
<i>Figura 156.- Banda del Ejército Confederado</i>	102
<i>Figura 157.- Esclavos trabajando en una plantación de algodón</i>	103
<i>Figura 158.- Esclavos</i>	103
<i>Figura 159.- Brass-Band de una plantación de algodón de Colorado</i>	104
<i>Figura 160.- Banjo</i>	104
<i>Figura 161.- Metalofón gamelán con láminas de bronce</i>	105
<i>Figura 162.- Portada de "Percussion instruments and their history" de James Blades</i>	105
<i>Figura 163.- Roosevelt</i>	106
<i>Figura 164.- Caricatura de la Guerra Fría</i>	106
<i>Figura 165.- Scott Joplin</i>	108
<i>Figura 166.- "The Entertainer" de Scott Joplin</i>	108
<i>Figura 167.- Jelly Roll Morton</i>	109
<i>Figura 168.- Teddy Brown</i>	110
<i>Figura 169.- Harry Breuer</i>	111
<i>Figura 170.- Xilofón Deagan 870 fabricado en los años 20</i>	111
<i>Figura 171.- Phil Ohman</i>	112

<i>Figura 172.- Frank Banta</i>	113
<i>Figura 173.- Sammy Herman</i>	113
<i>Figura 174.- Lou Singer</i>	114
<i>Figura 175.- Jimmy Bertrand</i>	114
<i>Figura 176.- Red Norvo</i>	115
<i>Figura 177.- Luisiana y detalle de New Orleans</i>	116
<i>Figura 178.- Jean Baptiste Lemoyne</i>	116
<i>Figura 179.- Buddy Bolden</i>	117
<i>Figura 180.- Banda de Buddy Bolden en 1905</i>	117
<i>Figura 181.- Jelly Roll Morton</i>	118
<i>Figura 182.- The Original Dixieland Jazz Band</i>	118
<i>Figura 183.- Mardi Gras en New Orleans a principios de siglo XX</i>	120
<i>Figura 184.- Mardi Gras en New Orleans en 1920</i>	120
<i>Figura 185.- Ritmo de Rag-time en New Orleans</i>	120
<i>Figura 186.- Bandas de desfile de New Orleans a principios de siglo</i>	120
<i>Figura 187.- Imágenes del interior de un barrelhouse</i>	122
<i>Figura 188.- Principales manifestaciones musicales de New Orleans a principios de siglo</i> ...	122
<i>Figura 189.- Autoridades tirando el alcohol requisado en una operación de la Ley Seca.</i>	123
<i>Figura 190.- Evolución de los instrumentos de percusión a través de las épocas</i>	124
<i>Figura 191.- Tipos de marimbas existentes en el siglo XX</i>	125
<i>Figura 192.- Metalofón asiático y balafón africano</i>	126
<i>Figura 193.- Banda de gamelán en procesión en los años 30</i>	126
<i>Figura 194.- Indígena tocando una marimba maya</i>	128
<i>Figura 195.- Posible origen del vibráfono</i>	129
<i>Figura 196.- U.G. Ulises</i>	129
<i>Figura 197.- Primera tienda de instrumentos Leedy</i>	129

<i>Figura 198.- Fábrica Leedy en la década de 1910.....</i>	<i>129</i>
<i>Figura 199.- Early Leedy Products.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 200.- “Song bells” comercializado por Deagan entre 1918 y 1924.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 201.- Tesitura del "song bells" modelo n° 100, del G4 a C7</i>	<i>130</i>
<i>Figura 202.- Detalle del "song bells"</i>	<i>131</i>
<i>Figura 203.- Local de Chicago en los años 30.....</i>	<i>131</i>
<i>Figura 204.- Ritmo de Dixieland en Chicago</i>	<i>132</i>
<i>Figura 205.- Gene Krupa.....</i>	<i>132</i>
<i>Figura 206.- Ruta seguida muchos músicos de jazz</i>	<i>133</i>
<i>Figura 207.- Duke Ellington y su orquesta en el Cotton Club en 1935.....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 208.- Louis Armstrong.....</i>	<i>134</i>
<i>Figura 209.- Louis Armstrong y los Hot Fives, 1925</i>	<i>134</i>
<i>Figura 210.- Música en los años 20 de Kansas City y los estilos pianísticos del Harlem.....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 211.- George H. Way</i>	<i>135</i>
<i>Figura 212.- Ventiladores oscilantes introducidos por Hermann Winterhoff en 1921.....</i>	<i>136</i>
<i>Figura 213.- Primer vibráfono comercializado por la casa Leedy. Sin pedal.....</i>	<i>136</i>
<i>Figura 214.- Harpaphone, comercializado por Leedy.....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 215.- Harpaphone portátil</i>	<i>137</i>
<i>Figura 216.- Catálogo de Leedy de los años 30 en el que se describe un Harpaphone perfeccionado.....</i>	<i>138</i>
<i>Figura 217.- William “Billy” Gladstone</i>	<i>139</i>
<i>Figura 218.- John Calhoun Deagan</i>	<i>139</i>
<i>Figura 219.- Prototipo de marimba de acero 4643 de Deagan.....</i>	<i>139</i>
<i>Figura 220.- Marimba de acero Deagan.....</i>	<i>139</i>
<i>Figura 221.- Marimba de acero 4643 de Deagan con los tubos plegados.....</i>	<i>139</i>
<i>Figura 222.- Fábrica Deagan.....</i>	<i>140</i>
<i>Figura 223.- Vibraharp Deagan Modelo 145.....</i>	<i>140</i>

<i>Figura 224.- Situación geográfica de las tres empresas en las que nació y se perfeccionó el vibráfono</i>	141
<i>Figura 225.- Joe Green, George Hamilton Green</i>	143
<i>Figura 226.- The Green Brothers Novelty Band</i>	143
<i>Figura 227.- George Marsh</i>	143
<i>Figura 228.- Evan Tyree Glenn (1912, Texas – 1974, New Jersey)</i>	143
<i>Figura 229.- William Dorn</i>	143
<i>Figura 230.- Murray Spivack</i>	143
<i>Figura 231.- The All Star Trio: George Hamilton Green, F. Wheeler Wadsworth & Victor Arden</i>	143
<i>Figura 232.- Duke Ellington y su orquesta en el Cotton Club en 1935</i>	144
<i>Figura 233.- Ritmo de swing empleado en New York</i>	145
<i>Figura 234.- Las cuatro maneras más comunes de escribir el ritmo de swing en el plato de la batería</i>	145
<i>Figura 235.- Materiales utilizados en la fabricación de las láminas del vibráfono desde su origen hasta los años 40</i>	147
<i>Figura 236.- Adrián Rollini</i>	153
<i>Figura 237.- Reg Kehoe y sus Marimba Queens</i>	153
<i>Figura 238.- Cartel publicitario de Red Norvo para la empresa Deagan</i>	153
<i>Figura 239.- Lionel Hampton</i>	153
<i>Figura 240.- Charlie Parker y Dizzy Gillespie</i>	154
<i>Figura 241.- Ritmo de Be-bop</i>	155
<i>Figura 242.- Intervalo de 5ª disminuida descendente</i>	155
<i>Figura 243.- “Anthropology” de Charlie Parker (primer coro de improvisación)</i>	156
<i>Figura 244.- La Orquesta de Machito en el Glen Island Casino de Nueva York en noviembre de 1947</i>	158
<i>Figura 245.- Tito Puente en los años 40</i>	159
<i>Figura 246.- Las orquestas Tito Puente, de Machito y Tito Rodríguez descargando juntas</i>	159
<i>Figura 247.- Palladium de Nueva York</i>	159

<i>Figura 248.- Norman Granz en 1947.....</i>	<i>159</i>
<i>Figura 249.- Louis Moreau Gottschalk.....</i>	<i>162</i>
<i>Figura 250.- Alejandro García Caturla.....</i>	<i>164</i>
<i>Figura 251.- Alberto Socarras.....</i>	<i>164</i>
<i>Figura 252.- Augusto Cohen y su Golden Casino Orchestra de los años 30</i>	<i>165</i>
<i>Figura 253.- Los Hermanos Castro.....</i>	<i>165</i>
<i>Figura 254.- Sydney Bechet.....</i>	<i>165</i>
<i>Figura 255.- Mario Bauzá</i>	<i>166</i>
<i>Figura 256.- “Machito”.....</i>	<i>167</i>
<i>Figura 257.- Machito y sus afro-cubans.....</i>	<i>168</i>
<i>Figura 258.- Chico O’Farril.....</i>	<i>168</i>
<i>Figura 259.- Andrés Echeverría</i>	<i>170</i>
<i>Figura 260.- Milt Jackson en su juventud.....</i>	<i>172</i>
<i>Figura 261.- Milt Jackson en su madurez.....</i>	<i>172</i>
<i>Figura 262.- Charlie Shoemake.....</i>	<i>173</i>
<i>Figura 263.- Cal Tjader.....</i>	<i>173</i>
<i>Figura 264.- Don Elliot.....</i>	<i>173</i>
<i>Figura 265.- Victor Feldman.....</i>	<i>173</i>
<i>Figura 266.- Lem Wincherter.....</i>	<i>173</i>
<i>Figura 267.- Eddie Costa.....</i>	<i>173</i>
<i>Figura 268.- Terry Gibbs, Terry Pollard, Frank DiVito, Crow en el Birdland.....</i>	<i>174</i>
<i>Figura 269.- Tommy Vig.....</i>	<i>174</i>
<i>Figura 270.- Marjorie Hyams con el Quinteto de George Shearing</i>	<i>174</i>
<i>Figura 271.- Teddy Charles.....</i>	<i>174</i>
<i>Figura 272.- "Chano" Pozo</i>	<i>175</i>
<i>Figura 273.- Tito Puente.....</i>	<i>175</i>

<i>Figura 274.- Cartel anunciador de Tito Puente y Tito Rodríguez en el Palladium de Nueva York</i>	175
<i>Figura 275.- Tito Puente actuando en el Palladium de Nueva York</i>	175
<i>Figura 276.- Dicotomía entre el jazz de la costa este y oeste en los años 50</i>	176
<i>Figura 277.- Lennie Tristano en 1954</i>	176
<i>Figura 278.- Jazz Messengers</i>	178
<i>Figura 279.- Miles Davis</i>	181
<i>Figura 280.- Horace Silver</i>	182
<i>Figura 281.- Joe Roland con el grupo del pianista George Shearing entre 1951-1953</i>	185
<i>Figura 282.- Portada del disco “Joltin' Joe Roland” de Joe Roland editado por el sello discográfico Savoy en 1950-54</i>	186
<i>Figura 283.- Cartel publicitario de Deagan en 1958 con Milt Jackson</i>	186
<i>Figura 284.- Portada del disco “Miles Davis and the Modern Jazz Giants”</i>	186
<i>Figura 285.- Quinteto de George Shearing</i>	187
<i>Figura 286.- Carátulas de discos de John Rae</i>	187
<i>Figura 287.- Emil Richards</i>	187
<i>Figura 288.- Gary Burton</i>	187
<i>Figura 289.- Tommy Berrios (vibráfono), junto a Nick Jiménez, Jimmy Sabater, Willie Torres, Joe Cuba y Roy Rosa en el “Pines Hotel” de Nueva York en 1956</i>	188
<i>Figura 290.- Felipe Díaz con el Latin Jazz Quintet</i>	188
<i>Figura 291.- Carátula del disco “A Night in Mambo Jazzland” grabado por Pete Terrace en 1956</i>	189
<i>Figura 292.- Joe Loco</i>	189
<i>Figura 293.- Louie Ramírez</i>	189
<i>Figura 294.- Felipe Dulzaides</i>	189
<i>Figura 295.- “Los Armónicos” (1965): del Puerto, Barroso, Valdés, Dulzaides, Changuito y Rembert Egües</i>	190
<i>Figura 296.- Armandito Romeu</i>	190
<i>Figura 297.- Rembert Egües</i>	190

<i>Figura 298.- Cal Tjader</i>	191
<i>Figura 299.- Club Macumba de San Francisco</i>	191
<i>Figura 300.- Ramón "Mongo" Santamaría</i>	191
<i>Figura 301.- Willie Bobo</i>	191
<i>Figura 302.- Pete Terrace</i>	191
<i>Figura 303.- Portadas de discos de Pete Terrace</i>	191
<i>Figura 304.- Emil Richards</i>	192
<i>Figura 305.- Terry Gibbs</i>	192
<i>Figura 306.- Cartel publicitario de Deagan en 1958 con Terry Gibbs</i>	192
<i>Figura 307.- George Russell</i>	193
<i>Figura 308.- Portada del disco "Kind of Blue"</i>	193
<i>Figura 309.- Sesión de grabación de "Kind of Blue"</i>	193
<i>Figura 310.- The Modern Jazz Quartet</i>	194
<i>Figura 311.- Ornette Coleman</i>	195
<i>Figura 312.- Pete Rodríguez</i>	197
<i>Figura 313.- Gabriel Oller en 1976</i>	199
<i>Figura 314.- La Orquesta Cubana de Música Moderna en el año 1968</i>	200
<i>Figura 315.- The Cannonball Adderley Quintet</i>	201
<i>Figura 316.- Carátula del disco "Mercy, Mercy, Mercy", grabado por Cannonball Adderley en 1966</i>	201
<i>Figura 317.- Wayne Shorter</i>	203
<i>Figura 318.- Mike Manieri</i>	204
<i>Figura 319.- Mike Manieri y Rafael Pérez en la Breklee School of Music (Valencia, 16 de mayo de 2012)</i>	205
<i>Figura 320.- Mike Manieri en los años 60 cuando tocaba con Buddy Rich</i>	205
<i>Figura 321.- Mike manieri y Buddy Rich</i>	205
<i>Figura 322.- Bobby Hutcherson</i>	206

<i>Figura 323.- Walt Dickerson</i>	206
<i>Figura 324.- Cal Tjader</i>	206
<i>Figura 325.- Carátula del disco “El Sonido Nuevo”</i>	206
<i>Figura 326.- Bobby Paunetto</i>	207
<i>Figura 327.- Portada de “El Sonido Moderno” (1968) de Bobby “Vince” Paunetto</i>	207
<i>Figura 328.- Paquito Hechevarría</i>	208
<i>Figura 329.- Herbie Mann</i>	209
<i>Figura 330.- Dave Pike</i>	209
<i>Figura 331.- Gary McFarland</i>	209
<i>Figura 332.- Carátula del disco “Soft Samba”, 1964</i>	209
<i>Figura 333.- Carátula del disco “Going Loco” por el Quinteto de Pete Terrace, presentando a Joe Loco en el piano, Bobby Flash en bongos, Fred Aguilera en timbales, Julio Andino en el bajo, y Pete Terrace en el vibráfono. Mayo de 1960, Fantasy Records. Cortesía de David Cantrell.</i>	209
<i>Figura 334.- Portada y contraportada del disco “King of Boogaloo” grabado por Pete Terrace en 1967</i>	210
<i>Figura 335.- Joe Cuba</i>	210
<i>Figura 336.- Carátula del disco “MyMan Speedy!”, grabado por Joe Cuba Sextet en 1967</i>	210
<i>Figura 337.- Carátula del disco “Jazz Espagnole” (1961)</i>	210
<i>Figura 338.- Carátula del disco “Introducing Louie Ramírez”</i>	211
<i>Figura 339.- Carátula del disco “Loui Ramírez the King of Latin Vibes”</i>	211
<i>Figura 340.- Carátulas de algunos de los discos de Loui Ramirez</i>	211
<i>Figura 341.- Henry “Pucho” Brown</i>	211
<i>Figura 342.- Pucho and his Latin Soul Brothers</i>	211
<i>Figura 343.- Johnny Lytle</i>	212
<i>Figura 344.- Buddy Montgomery</i>	213
<i>Figura 345.- The Mastersounds</i>	213
<i>Figura 346.- Portada del disco “Groove Yard” (1961) de The Montgomery Brothers</i>	213

<i>Figura 347.- Riverside Reunion Band.....</i>	<i>213</i>
<i>Figura 348.- Freddie McCoy.....</i>	<i>214</i>
<i>Figura 349.- Roy Ayers.....</i>	<i>215</i>
<i>Figura 350.- Carátula del disco “Memphis Underground”, grabado en 1969.....</i>	<i>215</i>
<i>Figura 351.- Gary Burton.....</i>	<i>215</i>
<i>Figura 352.- Gary Burton Quartet.....</i>	<i>216</i>
<i>Figura 353.- Portada del disco "Duster"(1967).....</i>	<i>216</i>
<i>Figura 354.- “Heartplants” Quintet.....</i>	<i>216</i>
<i>Figura 355.- Portada del disco “Heartplants” (1964).....</i>	<i>216</i>
<i>Figura 356.- Portada del disco “The 8th of July” (1969).....</i>	<i>217</i>
<i>Figura 357.- Portada del disco “Jazz Da Camera”, grabado en 1964 por Karl Berger.....</i>	<i>217</i>
<i>Figura 358.- Portada del disco “From Now On” grabado en 1966 por Karl Berger.....</i>	<i>218</i>
<i>Figura 359.- Portada del disco “Tune In” grabado en 1968 por Karl Berger.....</i>	<i>218</i>
<i>Figura 360.- Robert "Bobby" Naughton.....</i>	<i>219</i>
<i>Figura 361.- Portada del disco “Nature’s Consort”, grabado en 1969 por Robert “Bobby” Naughton.....</i>	<i>219</i>
<i>Figura 362.- Portada del disco "Bitches Brew" de Miles Davis.....</i>	<i>219</i>
<i>Figura 363.- Portada del disco "In a silent way" de Miles Davis.....</i>	<i>219</i>
<i>Figura 364.- Kenny G.....</i>	<i>220</i>
<i>Figura 365.- Irakere.....</i>	<i>221</i>
<i>Figura 366.- Integrantes de Irakere.....</i>	<i>221</i>
<i>Figura 367.- Ruth Underwood.....</i>	<i>221</i>
<i>Figura 368.- Frank Zapp.....</i>	<i>221</i>
<i>Figura 369.- Jay Hoggard.....</i>	<i>221</i>
<i>Figura 370.- Bill Molenbof.....</i>	<i>221</i>
<i>Figura 371.- Ruth Underwood tocando el xilófono y el vibráfono en uno de los proyectos de Frank Zappa.....</i>	<i>222</i>

<i>Figura 372.- Mike Manieri.....</i>	<i>222</i>
<i>Figura 373.- Tom van der Geld</i>	<i>223</i>
<i>Figura 374.- Children at Play.....</i>	<i>223</i>
<i>Figura 375.- Dave Samuels.....</i>	<i>223</i>
<i>Figura 376.- Portada del disco “Spyro Gyra” grabado en 1977 y reeditado en 1978.....</i>	<i>224</i>
<i>Figura 377.- Portada del disco “Morning Dance”, grabado en 1979.....</i>	<i>224</i>
<i>Figura 378.- Dave Samuels y Rafael Pérez Vigo (La Font de la Figuera, julio de 2011).....</i>	<i>224</i>
<i>Figura 379.- Portada del disco "Amazonas" grabado en 1975</i>	<i>225</i>
<i>Figura 380.- Portada del disco "Montara" (1975) de Bobby Hutcherson.....</i>	<i>225</i>
<i>Figura 381.- Louie Ramírez.....</i>	<i>225</i>
<i>Figura 382.- Dave Valentin</i>	<i>226</i>
<i>Figura 383.- Los Seis del Solar en la Televisión mejicana en 1983</i>	<i>226</i>
<i>Figura 384.- Ricardo Marrero.....</i>	<i>226</i>
<i>Figura 385.- Portada del disco “Reeds 'n Vibes” (1978).....</i>	<i>226</i>
<i>Figura 386.- Karl Berger en los años 70.....</i>	<i>227</i>
<i>Figura 387.- Portada del disco “We Are You”, grabado en 1971 por Karl Berger</i>	<i>227</i>
<i>Figura 388.- Portada del disco “With Silence”, grabado en 1972 por Karl Berger</i>	<i>228</i>
<i>Figura 389.- Portada del disco “Vol. 1 The Peace Church Concerts”, grabado en 1974 por Karl Berger</i>	<i>228</i>
<i>Figura 390.- Bobby Naughton con Creative Music Improvisors.....</i>	<i>228</i>
<i>Figura 391.- Portada del disco “Understanding”, grabado en 1971 por Bobby Naughton</i>	<i>229</i>
<i>Figura 392.- Portada del disco “The Haunt”, grabado en 1976 por Bobby Naughton.....</i>	<i>229</i>
<i>Figura 393.- Portada del disco “Divine Comedie”, grabado en 1978 por Wadada Leo Smith con la colaboración de Bobby Naughton.....</i>	<i>230</i>
<i>Figura 394.- Portada del disco “Nauxtagram”, grabado en 1979 por Bobby Naughton.....</i>	<i>230</i>
<i>Figura 395.- Portada del disco “Solo Vibraphone”, grabado en 1979 por Bobby Naughton. </i>	<i>230</i>
<i>Figura 396.- Dave Weckl</i>	<i>231</i>

<i>Figura 397.- Wynton Marsalis</i>	232
<i>Figura 398.- Vibráfono electrónico creado por Mike Mainieri</i>	233
<i>Figura 399.- David Friedman</i>	234
<i>Figura 400.- Portada del disco “Air Sculpture” (1994)</i>	234
<i>Figura 401.- Portada de “Mirror From Another”</i>	234
<i>Figura 402.- Ted Piltzecker en los años 80</i>	234
<i>Figura 403.- Portada del disco “Destinations”, grabado en 1986 por Ted Piltzecker</i>	234
<i>Figura 404.- Portada del disco “Restless Dreams”, grabado en 1983 por Joe Locke y Phil Markowitz Quartet</i>	235
<i>Figura 405.- Rubén Blades & Seis del Solar</i>	235
<i>Figura 406.- Portada del disco “Tribute To Cal Tjader”, grabado en 1988</i>	235
<i>Figura 407.- Portada del disco “About Time”</i>	236
<i>Figura 408.- Rubén Estrada</i>	237
<i>Figura 409.- Portada del disco “New Tango”</i>	237
<i>Figura 410.- Portada del disco “Fresh heat - The Gunter Hampel New York Orchestra”, grabado por Gunter Hampel en 1985</i>	238
<i>Figura 411.-Portadas de los discos del vibrafonista Karl Berger “Live At The Donaueschingen Music Festival”(1980), “Seasons Change” (1980), “Transit” (1986) y “Jazz Dance” (1987)</i>	238
<i>Figura 412.- Portada del disco “Collection” (1991)</i>	239
<i>Figura 413.- Portada del disco “Three Wishes” (1992)</i>	239
<i>Figura 414.- Portada del disco “Love & Other Obsessions” (1995)</i>	239
<i>Figura 415.- Portada del disco “Heart of the Night” (1996)</i>	240
<i>Figura 416.- Portada del disco “20/20” (1997)</i>	240
<i>Figura 417.- Portada del disco “Got the Magic” (1999)</i>	240
<i>Figura 418.- Portada del disco “Caribbean Jazz Project”(1995)</i>	240
<i>Figura 419.- Portada del disco “Tjader-ized: A Cal Tjader Tribute” (Verve, 1998)</i>	241
<i>Figura 420.- Portada del disco “Island Stories” (1999)</i>	241

<i>Figura 421.- Karl Berger en los años 90</i>	241
<i>Figura 422.- Portada del disco “Around”, grabado en 1990 por Karl Berger</i>	242
<i>Figura 423.- Portada del disco “Berger + Shigihara”, grabado en 1991 por Karl Berger</i>	242
<i>Figura 424.- “Crystal Fire”, grabado en 1992 por Karl Berger</i>	242
<i>Figura 425.- Portada del disco “Conversations”, grabado en 1994 por Karl Berger</i>	243
<i>Figura 426.- Portada del disco “No Man Is An Island”, grabado en 1995 por Karl Berger</i> ...	243
<i>Figura 427.- Ted Piltzecker a finales de los años 90</i>	243
<i>Figura 428.- Portada del disco “Unicycle Man”, grabado en 1999 por Ted Piltzecker</i>	243
<i>Figura 429.- Portada del disco “Present Tense”, grabado en 1990 por Joe Locke</i>	244
<i>Figura 430.- Portada del disco “But Beautiful”, grabado en 1991 por Joe Locke y Kenny Barron</i>	244
<i>Figura 431.- Portada del disco “Longing”, grabado en 1991 por Joe Locke</i>	244
<i>Figura 432.- Portada del disco “Wire Walker”, grabado en 1993 por Joe Locke</i>	245
<i>Figura 433.- Portada del disco “Moment to Moment”, grabado en 1995 por Joe Locke</i>	245
<i>Figura 434.- Portada del disco “Very Early”, grabado en 1995 por Joe Locke</i>	245
<i>Figura 435.- Portada del disco “Inner Space”, grabado en 1996 por Joe Locke</i>	246
<i>Figura 436.- Portada del disco “Sound Tracks”, grabado en 1997 por Joe Locke</i>	246
<i>Figura 437.- Portada del disco “Slander (and other Love Songs)”, grabado en 1998 por Joe Locke y David Hazeltine</i>	246
<i>Figura 438.- Portada del disco “Mutual Admiration Society”, grabado en 1999 por Joe Locke y David Hazeltine</i>	247
<i>Figura 439.- Portada del disco “Saturn's Child”, grabado en 1999 por Joe Locke y Frank Kimbrough</i>	247
<i>Figura 440.- Michael Formanek</i>	247
<i>Figura 441.- Joe Maneri</i>	248
<i>Figura 442.- Stevan Tickmayer</i>	248
<i>Figura 443.- Guillermo Gregorio</i>	248
<i>Figura 444.- Paul Plimley</i>	248

<i>Figura 445.- Craig Harris</i>	248
<i>Figura 446.- Matthew Shipp</i>	248
<i>Figura 447.- Ben Neill con su "mutantrompeta".</i>	249
<i>Figura 448.- The Sound Providers</i>	249
<i>Figura 449.- Portada del disco "New Horizons" (2000)</i>	250
<i>Figura 450.- Portada del disco "Paraiso" (2001)</i>	250
<i>Figura 451.- Portada del disco "The Gathering" (2002)</i>	250
<i>Figura 452.- Portada del disco "Birds of a Feather" (2003)</i>	250
<i>Figura 453.- Portada del disco "Here and Now: Live in Concert" (2005)</i>	250
<i>Figura 454.- Portada del disco "Mosaic" (2006)</i>	250
<i>Figura 455.- Portada del disco "Afro Bop Alliance" (2008)</i>	250
<i>Figura 456.- Portada del disco "Original Cinema" (2003)</i>	251
<i>Figura 457.- Portada del disco "The Deep End" (2004)</i>	251
<i>Figura 458.- Portada del disco "Wrapped In A Dream" (2006)</i>	251
<i>Figura 459.- Portada del disco "A Night Before Christmas" (2008)</i>	251
<i>Figura 460.- Gunter Hampel en 2012</i>	251
<i>Figura 461.- Gunter Hampel European Trio con Perry Robinson</i>	251
<i>Figura 462.- Portada de "Dr. B.'s Rhythmic Training", publicado en 2002 por Karl Berger</i> .	252
<i>Figura 463.- Karl Berger en la actualidad</i>	252
<i>Figura 464.- Karl Berger en una fotografía reciente tocando con Trilok Gurtu (tabla indú)</i> ..	252
<i>Figura 465.- Portada del disco "Just Play" grabado en 2000 por Karl Berger</i>	252
<i>Figura 466.- Portada del disco "Stillpoint", grabado en 2002 Karl Berger</i>	253
<i>Figura 467.- Portada del disco "Die Leiden des jungen Werther", grabado por Karl Berger en el presente siglo</i>	253
<i>Figura 468.- Portada del disco "Fellowship", grabado en 2005 por Karl Berger</i>	253
<i>Figura 469.- Portada del disco "Duets 1", grabado en 2006 por Karl Berger</i>	254
<i>Figura 470.- Portada del disco "What Do I Know", grabado en 2010 por Karl Berger</i>	254

<i>Figura 471.- Portada del disco “Zoar” grabado en 2002 por Bobby Naughton.....</i>	<i>254</i>
<i>Figura 472.- Ted Piltzequer en la actualidad.....</i>	<i>255</i>
<i>Figura 473.- Ted Piltzecker dirigiendo en el Aspen Music Festival.....</i>	<i>256</i>
<i>Figura 474.- Ted Piltzecker Quartet en una actuación en 2006.....</i>	<i>256</i>
<i>Figura 475.- Ted Piltzequer con el Quinteto de George Shearing.....</i>	<i>257</i>
<i>Figura 476.- Ted Piltzecker con el quinteto de George Shearing en Brasil.....</i>	<i>257</i>
<i>Figura 477.- Portada del disco “Standing Alone”, grabado en 2001 por Ted Piltzecker.....</i>	<i>257</i>
<i>Figura 478.- Portada del disco “Steppe Forward”, grabado en 2010 por Ted Piltzecker.....</i>	<i>257</i>
<i>Figura 479.- Músicos participantes en la grabación del disco “Steppe Forward”.....</i>	<i>258</i>
<i>Figura 480.- Ted Piltzecker recientemente.....</i>	<i>258</i>
<i>Figura 481.- Joe Locke.....</i>	<i>258</i>
<i>Figura 482.- Joe Locke en la actualidad.....</i>	<i>258</i>
<i>Figura 483.- “Force of Four”.....</i>	<i>258</i>
<i>Figura 484.- Portada del disco “Storytelling”, grabado en 2001 por Joe Locke.....</i>	<i>259</i>
<i>Figura 485.- Portada del disco “Beauty Burning”, grabado en 2001 por Joe Locke.....</i>	<i>259</i>
<i>Figura 486.- Portada del disco “The Willow”, grabado en 2001 por Joe Locke y Frank Kimbrough.....</i>	<i>259</i>
<i>Figura 487.- Portada del disco “Revelation”, grabado en 2005 por Joe Locke.....</i>	<i>260</i>
<i>Figura 488.- “Van Gogh by Numbers”, grabado en 2005 por Joe Locke y Christos Rafalides.....</i>	<i>260</i>
<i>Figura 489.- Portada del disco “Live in Seattle”, grabado en Julio de 2006 por Joe Locke y Geoffrey Keezer Group.....</i>	<i>260</i>
<i>Figura 490.- Portada del disco “Sticks and Strings”, grabado en octubre de 2007 por The Joe Locke Quartet.....</i>	<i>261</i>
<i>Figura 491.- Portada del disco “Live at JazzBaltica”, grabado en marzo de 2008 por Trio DaPaz y Joe Locke.....</i>	<i>261</i>
<i>Figura 492.- Portada del disco “Force of Four”, grabado en junio de 2008 por Joe Locke ..</i>	<i>261</i>
<i>Figura 493.- Portada del disco “Verrazano Moon”, grabado en enero de 2009 por Joe Locke y Frank Kimbrough.....</i>	<i>261</i>

<i>Figura 494.- Portada del disco “Mutual Admiration Society 2”, grabado en junio de 2009 por Joe Locke y David Hazeltine,</i>	262
<i>Figura 495.- Portada del disco “For The Love Of You”, grabado en enero de 2010 por Joe Locke Group</i>	262
<i>Figura 496.- Portada del disco “VIA”, grabado en abril de 2011 por Joe Locke</i>	262
<i>Figura 497.- Portada del disco “Signing”, grabado en abril 2012 por Joe Locke</i>	263
<i>Figura 498.- Portada del disco “Wish upon a star”, grabado en noviembre 2012 por Joe Locke</i>	263
<i>Figura 499.- Vibráfono de los años 60 modelo “Vintage Galanti Vibraphonette” fabricado en Italia.</i>	275
<i>Figura 500.- Vibráfono “Vintage Galanti Vibraphonette”, detalle del lugar destinado a albergar las tres patas y el pedal del instrumento.</i>	275
<i>Figura 501.- Vibráfono “Vintage Galanti Vibraphonette”, detalle del sujetado de las láminas</i>	275
<i>Figura 502.- Vibráfono “Vintage Galanti Vibraphonette”, detalle del sistema de rotación de los discos</i>	275
<i>Figura 503.- Vibráfono “Vintage Galanti Vibraphonette”, detalle de la maleta totalmente cerrada</i>	275
<i>Figura 504.- Vibráfono “Vintage Galanti Vibraphonette” visto desde el ángulo del vibrafonista</i>	275
<i>Figura 505.- Detalle de las gomas y discos giratorios del vibráfono “Vintage Galanti Vibraphonette”</i>	275
<i>Figura 506.- Instrucciones de uso de un “Vintage Galanti Vibraphonette”</i>	276
<i>Figura 507.- Joan García Iborra, Enrique Llácer Regolí y portada del disco “Ritmo y Percusión”</i>	277
<i>Figura 508.- “Método per xilófono e marimba” de L. Torrebruno</i>	278
<i>Figura 509.- Portada del método "Introduction to Jazz Vibes" de Gary Burton</i>	278
<i>Figura 510.- José María Martín Porrás</i>	279
<i>Figura 511.- Portadas de los tres volúmenes del “Tratado de Instrumentos de Percusión y Rítmica” de José María Martín Porrás</i>	279
<i>Figura 512.- Primera Hoja de la lección 6ª del tercer curso del “Tratado de Instrumentos de Percusión y Rítmica” de José María Martín Porrás</i>	280
<i>Figura 513.- Segunda hoja de la lección 6ª del tercer curso del “Tratado de Instrumentos de Percusión y Rítmica” de José María Martín Porrás</i>	280

Figura 514.- José Luís Temes	283
Figura 515.- Portada del libro “Instrumentos de percusión en la música actual” (1979) de José Luís Temes.....	283
Figura 516.- Fotografía 39 (vibráfono), fotografía 40 (vibráfono con arco) y fotografía 41 (“cluster” sobre vibráfono) del libro “Instrumentos de percusión en la música actual” (1979) de José Luís Temes.....	286
Figura 517.- Portada del “Pequeño concierto, para percusión y piano” de Roberto Campos, obra que ya incluye al vibráfono.....	287
Figura 518.- Salvador Pelejero dirigiendo “Percujove” (grupo de percusión del Conservatorio “José Iturbi”).....	289
Figura 519.- Salvador Pelejero en el Pohoda Festival Trencin (Eslovaquia), julio de 2008... 289	
Figura 520.- Salvador Pelejero (batería) actuando con los Supperson (grupo de Luis Manuel Ferri, Nino Bravo, que aparece tocando el teclado) en los años 60.....	289
Figura 521.- Salvador Pelejero y Rafael Pérez en la cena sorpresa organizada por los alumnos del maestro con motivo de su jubilación. (Restaurante “Peñasol” de Riba-Roja de Túria, Valencia (20-5-2012)	290
Figura 522.- Manuel Tomás Gil	291
Figura 523.- Portada del método de xilofón “Dix-sept Études” de François Dupin.....	292
Figura 524.- Vibráfono “Premier” al que hace referencia Manuel Tomás Gil.....	293
Figura 525.- Xavier Joaquim y Ramón Torramilans	294
Figura 526.- José María Diéguez, más conocido como “Jomadi”	296
Figura 527.- Conjunto “Tres Espectros” (Antonio, Eduardo y Pascual) tocando tres guitarras «Jomadis»	297
Figura 528.- Conjunto “Los Daikiris” con un vibráfono “JOMADI”	298
Figura 529.- Vibráfono “Jomadi” utilizado Antonio Calderón (a la derecha de la foto tocando acordeón) en la Orquesta de Vicente Espert (Benidorm, año 1965)	298
Figura 530.- Interior de la tienda de JOMADI.....	298
Figura 531.- Lista de precios de «MUSICAL JOMADI» en 1969.....	299
Figura 532.- José Ignacio Diéguez, hijo de José María Diéguez, último gerente de la tienda JOMADI hasta su cierre en 2000.....	299
Figura 533.- Vibráfono fabricado por Geni Barry.....	300
Figura 534.- Geni Barry tocando el vibráfono fabricado por él mismo.....	301

<i>Figura 535.- Artículo escrito por Geni Barry para la revista "Megadrums", en 1994, en el que hace una descripción de la historia del vibráfono y de cómo fabricó su propio instrumento (I)</i>	302
<i>Figura 536.- Artículo escrito por Geni Barry para la revista "Megadrums", en 1994, en el que hace una descripción de la historia del vibráfono y de cómo fabricó su propio instrumento (II)</i>	303
<i>Figura 537.- Logotipo de la empresa Honsuy</i>	303
<i>Figura 538.- Vibráfono Honsuy sin motor. Referencia 23800</i>	305
<i>Figura 539.- Vibráfono Honsuy con motor analógico. Referencia 23850</i>	305
<i>Figura 540.- Detalle del mando del motor analógico del Vibráfono Honsuy con motor analógico. Referencia 23850</i>	305
<i>Figura 541.- Vibráfono Honsuy con motor digital. Referencia 23900</i>	305
<i>Figura 542.- Detalle del mando del motor digital del vibráfono Honsuy con motor digital. Referencia 23900</i>	305
<i>Figura 543.- Logos de los principales fabricantes españoles de baquetas de vibráfono</i>	306
<i>Figura 544.- Miquel Bernat, profesor de percusión en la Escuela Superior de Música de Oporto (Portugal)</i>	307
<i>Figura 545.- Baqueta de vibráfono modelo V1 SOFT de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	310
<i>Figura 546.- Baqueta de vibráfono modelo V2 MEDIUM-SOFT de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	310
<i>Figura 547.- Baqueta de vibráfono modelo V3 MEDIUM de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	310
<i>Figura 548.- Baqueta de vibráfono modelo V4 MEDIUM-HARD de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	310
<i>Figura 549.- Baqueta de vibráfono modelo V5 HARD de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	311
<i>Figura 550.- Baqueta de vibráfono modelo V6 STACCATTO de la "Standar Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	311
<i>Figura 551.- Baqueta de vibráfono modelo VCS0 CHORAL SOUND de la "Concert Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	312
<i>Figura 552.- Baqueta de vibráfono modelo VCS1 SOFT SOUND de la "Concert Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	312
<i>Figura 553.- Baqueta de vibráfono modelo VCS2 SOFT-MEDIUM SOUND de la "Concert Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	312

<i>Figura 554.- Baqueta de vibráfono modelo VCS MEDIUM SOUND de la "Concert Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	312
<i>Figura 555.- Baqueta de vibráfono modelo VCS4 MEDIUM-HARD SOUND de la "Concert Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	313
<i>Figura 556.- Baqueta de vibráfono modelo VCS5 HARD SOUND de la "Concert Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	313
<i>Figura 557.- Baqueta de vibráfono modelo VCS6 STACCATTO SOUND de la "Concert Series" de la marca "Iñaki Sebastián Mallets"</i>	313
<i>Figura 558.- Iñaki Sebastián trabajando en su taller</i>	313
<i>Figura 559.- Baqueta "General Soft" (de la marca "Élite Mallets") fabricada por Iñaki Sebastián</i>	314
<i>Figura 560.- Baqueta "General Medium Soft" (de la marca "Élite Mallets") fabricada por Iñaki Sebastián</i>	314
<i>Figura 561.- Baqueta "General Medium" (de la marca "Élite Mallets") fabricada por Iñaki Sebastián</i>	315
<i>Figura 562.- Baqueta "General Medium Hard" (de la marca "Élite Mallets") fabricada por Iñaki Sebastián</i>	315
<i>Figura 563.- Baqueta "General Hard" (de la marca "Élite Mallets") fabricada por Iñaki Sebastián</i>	316
<i>Figura 564.- Baqueta "General Very Hard" (de la marca "Élite Mallets") fabricada por Iñaki Sebastián</i>	316
<i>Figura 565.- Baquetas de la serie "Elite Hybrid Marimba/Vibes Mallets" fabricadas por Iñaki Sebastián</i>	317
<i>Figura 566.- Baqueta de vibráfono modelo "VM 41 Extra Stacatto" de la marca Morgan Mallets</i>	319
<i>Figura 567.- Baqueta de vibráfono modelo "VM 42 Hard" de la marca Morgan Mallets</i>	319
<i>Figura 568.- Baqueta de vibráfono modelo "VM 43 Medium" de la marca Morgan Mallets</i>	319
<i>Figura 569.- Baqueta de vibráfono modelo "VM 44 Medium Soft" de la marca Morgan Mallets</i>	319
<i>Figura 570.- Baqueta de vibráfono modelo "VM 45 Soft" de la marca Morgan Mallets</i>	320
<i>Figura 571.- Baqueta de vibráfono modelo "VB 01 Hard" de la marca Morgan Mallets</i>	321
<i>Figura 572.- Baqueta de vibráfono modelo "VB 02 Medium Hard" de la marca Morgan Mallets</i>	321
<i>Figura 573.- Baqueta de vibráfono modelo "VB 03 Medium" de la marca Morgan Mallets</i> ..	321

<i>Figura 574.- Baqueta de vibráfono modelo “VB 04 Medium Soft” de la marca Morgan Mallets</i>	321
<i>Figura 575.- Baqueta de vibráfono modelo “VP11 Medium Hard” de la marca Morgan Mallets</i>	322
<i>Figura 576.- Baqueta de vibráfono modelo “VP 12 Medium” de la marca Morgan Mallets..</i>	322
<i>Figura 577.- Baqueta de vibráfono modelo “VP13 Medium Soft” de la marca Morgan Mallets</i>	323
<i>Figura 578.- Baqueta de vibráfono modelo “VP 14 Soft” de la marca Morgan Mallets.....</i>	323
<i>Figura 579.- Baqueta de vibráfono modelo “VS 21 Hard” de la marca Morgan Mallets.....</i>	324
<i>Figura 580.- Baqueta de vibráfono modelo “VS 22 Medium Hard” de la marca Morgan Mallets</i>	324
<i>Figura 581.- Baqueta de vibráfono modelo “VS23 Medium” de la marca Morgan Mallets ...</i>	324
<i>Figura 582.- Baqueta de vibráfono modelo “VS 24 Soft” de la marca Morgan Mallets</i>	324
<i>Figura 583.- Baqueta de vibráfono modelo “Signature Arturo Serra” de la marca Morgan Mallets.....</i>	325
<i>Figura 584.- Baqueta de vibráfono modelo “Perkuva 51 Extra Hard” de la marca Morgan Mallets.....</i>	326
<i>Figura 585.- Baqueta de vibráfono modelo “Perkuva 52 Medium Hard” de la marca Morgan Mallets.....</i>	326
<i>Figura 586.- Baqueta de vibráfono modelo “Perkuva 53 Medium” de la marca Morgan Mallets</i>	326
<i>Figura 587.- Baqueta de vibráfono modelo “Perkuva 54 Soft” de la marca Morgan Mallets</i>	327
<i>Figura 588.- Modelos de baquetas de vibráfono de la serie “Israel Arranz” de Morgan Mallets</i>	327
<i>Figura 589.- Modelo de baqueta de vibráfono VIA63 de la serie “Israel Arranz” de Morgan Mallets.....</i>	328
<i>Figura 590.- Modelo de baqueta de vibráfono VIA63 de la serie “Israel Arranz” de Morgan Mallets.....</i>	328
<i>Figura 591.- Modelo de baqueta de vibráfono VIA62 de la serie “Israel Arranz” de Morgan Mallets.....</i>	329
<i>Figura 592.- Proceso de fabricación de las baquetas de vibráfono "Percuthier".....</i>	333
<i>Figura 593.- Baqueta de vibráfono modelo VLI de la "Serie Estudio" fabricada por "Percuthier".....</i>	334

<i>Figura 594.- Baqueta de vibráfono modelo VL2 de la "Serie Estudio" fabricada por "Percuthier"</i>	<i>334</i>
<i>Figura 595.- Baqueta de vibráfono modelo VL3 de la "Serie Estudio" fabricada por "Percuthier"</i>	<i>334</i>
<i>Figura 596.- Baqueta de vibráfono modelo VH1 de la "Serie Profesional" fabricada por "Percuthier"</i>	<i>334</i>
<i>Figura 597.- Baqueta de vibráfono modelo VH2 de la "Serie Profesional" fabricada por "Percuthier"</i>	<i>335</i>
<i>Figura 598.- Baqueta de vibráfono modelo VH3 de la "Serie Profesional" fabricada por "Percuthier"</i>	<i>335</i>
<i>Figura 599.- Claudio Cascales</i>	<i>337</i>
<i>Figura 600.- Ejemplo de batería de 1935.</i>	<i>341</i>
<i>Figura 601.- Joaquín Belda Carreras.....</i>	<i>342</i>
<i>Figura 602.- Orquesta de Napoleon Zayas, compuesta por multiinstrumentistas (años 30) ...</i>	<i>343</i>
<i>Figura 603.- “Jazz-bandistas” españoles de los años 30.....</i>	<i>343</i>
<i>Figura 604.- Orquesta Nic-Fusly en el Hotel Ritz de Barcelona en 1919.....</i>	<i>344</i>
<i>Figura 605.- Orquesta Nic-Fusly en una de sus actuaciones durante los años 20.....</i>	<i>345</i>
<i>Figura 606.- Isidro Paulí al piano con con Nic Fusly en 1919</i>	<i>346</i>
<i>Figura 607.- Jaime Planas y sus Discos Vivientes con Isidro Paulí a la “jazz.band”.....</i>	<i>346</i>
<i>Figura 608.- Juan Durán Alemany al piano y la "jazz'-band" de Nic-Fusly en 1919.....</i>	<i>347</i>
<i>Figura 609.- Enrique Sanz Vila junto a su bandoneón.....</i>	<i>347</i>
<i>Figura 610.- Xilofonista español en un espectáculo de cabaret en el “Paral.lel” durante los años veinte.....</i>	<i>349</i>
<i>Figura 611.- Transcripción de la intervención del vibráfono en el tema “El Be Negre”, grabado en 1932.....</i>	<i>353</i>
<i>Figura 612.- Cabecera de la primera edición del semanario satírico "El Be Negre" (23 de junio de 1931).....</i>	<i>354</i>
<i>Figura 613.- Josep Maria Planes i Martí, director del semanario “El Be Negre”</i>	<i>354</i>
<i>Figura 614.- Lorenzo Torres Nin, más conocido como Mtro. “Demon”</i>	<i>354</i>
<i>Figura 615.- Cartel del Cabaret Catalán de 1922 anunciando a la "Jazz Band Demons"</i>	<i>354</i>
<i>Figura 616.- Orquesta Demon’s Jazz, en la que ya aparece un vibráfono.....</i>	<i>354</i>

<i>Figura 617.- Vibrafonista de la Orquesta Demon's Jazz</i>	355
<i>Figura 618.- Salvador Arevalillo tocando el vibráfono con cuatro baquetas (técnica "cruzada" o "tradicional")</i>	355
<i>Figura 619.- Portada del disco de Salvador Arevalillo y su orquesta titulado "Selección de Bailables"</i>	357
<i>Figura 620.- Contraportada del disco de Salvador Arevalillo y su orquesta titulado "Selección de Bailables"</i>	357
<i>Figura 621.- Portada y contraportada del disco de Salvador Arevalillo y su orquesta titulado "A Night in Madrid"</i>	358
<i>Figura 622.- Napoleón Zayas</i>	359
<i>Figura 623.- Letra del fox-trot "Patos Mareados", tema escrito por Salvador Arevalillo en 1945</i>	359
<i>Figura 624.- Orquesta "Clarey's", una de las formaciones pioneras del jazz en Madrid, en la que vemos a Salvador Arevalillo (contrabajo)</i>	360
<i>Figura 625.- Portada del Cancionero "4 Ases del Ritmo" (Año 1944) en el que podemos apreciar a Salvador Arevalillo con el contrabajo</i>	360
<i>Figura 626.- Portada y Contraportada del disco "Viaje por España" de Salvador Arevalillo y su Orquesta</i>	360
<i>Figura 627.- Roberto Campos con un vibráfono en los años 30</i>	361
<i>Figura 628.- Orquesta "Iberia" (años 20)</i>	362
<i>Figura 629.- Roberto Campos Fabra</i>	362
<i>Figura 630.- Acordeonista y vibrafonista de la Compañía "Los Vieneses"</i>	364
<i>Figura 631.- Pedro Bonet Mir, conocido como Bonet de San Pedro, tocando el vibráfono con su grupo "Los Siete de Palma"</i>	364
<i>Figura 632.- Stephane Grapelli y Django Reinhardt, quienes influenciaron notablemente a Bonet de San Pedro y a toda una generación de músicos españoles a finales de los años 30 y en los inicios de los años 40</i>	365
<i>Figura 633.- Pedro Bonet con tres de sus instrumentos; el clarinete, la guitarra y el vibráfono.</i>	367
<i>Figura 634.- Bonet de San Pedro</i>	369
<i>Figura 635.- Los Trashumantes con Pedro Bonet a la guitarra</i>	370
<i>Figura 636.- Pedro Bonet (segundo por la izquierda) con otros músicos de la Orquesta de Luís Rovira</i>	371

<i>Figura 637.- José Puertas, líder del Quinteto Saratoga.....</i>	<i>371</i>
<i>Figura 638.- Portada de la publicación "Ritmo y Melodía" dedicado a Ramón Evaristo y su Orquesta.....</i>	<i>371</i>
<i>Figura 639.- José Puertas y su orquesta fotografiados en el Teatro Español en 1943.....</i>	<i>371</i>
<i>Figura 640.- Fragmento de la publicación "Ritmo y Melodía" dedicado a Ramón Evaristo y su Orquesta.....</i>	<i>372</i>
<i>Figura 641.- Bonet de San Pedro con Los Siete de Palma.....</i>	<i>372</i>
<i>Figura 642.- Bonet de San Pedro tocando el vibráfono con "Los Siete de Palma" en el Salón Rigat, en otoño de 1942. De izquierda a derecha: J. Villagrasa, P. Bonet, R. Benedicto, M. Roselló, J. Tenor, J. Aza y J. Vilás.....</i>	<i>373</i>
<i>Figura 643.- Miembros de los Siete de Palma. de izquierda a derecha y detrás: Jaime Vilás, Jaime Villagrasa, Daniel Aracil Ricardo Benedicto. Miquel Roselló, Jorita Tenor y Pedro Bonet.....</i>	<i>373</i>
<i>Figura 644.- Imagen del disco "Mi amigo Carioco" (1943) en el que podemos escuchar tocar a Bonet de San Pedro el vibráfono en una grabación.....</i>	<i>374</i>
<i>Figura 645.- Imagen del disco "Club Trébol" (1943) de Bonet de San Pedro.....</i>	<i>375</i>
<i>Figura 646.- Ilustraciones originales de "Rascayú" realizadas por Wenceslao Lamas.....</i>	<i>375</i>
<i>Figura 647.- Portada de una de las versiones de "Raskayú".....</i>	<i>377</i>
<i>Figura 648.- Cartel anunciador de un concierto de Bonet de San Pedro y Los Siete de Palma en el Teatro Olímpica de Barcelona el 30 de enero de 1944.....</i>	<i>379</i>
<i>Figura 649.- Imagen del disco "Lo que dice el vibráfono" (1944) de Bonet de San Pedro y los Siete de Palma.....</i>	<i>380</i>
<i>Figura 650.- Bonet de San Pedro tocando el vibráfono en una actuación en las Fiestas Mayores del barrio de Gracia de Barcelona en los años 40.....</i>	<i>380</i>
<i>Figura 651.- Fotografía de Bonet de San Pedro con su nueva orquesta en 1945 actuando en la sala Rigat de Barcelona en la que podemos apreciar el vibráfono.....</i>	<i>381</i>
<i>Figura 652.- Portada de un cancionero donde podemos encontrar algunas de las canciones más famosas de Bonet de San Pedro.....</i>	<i>381</i>
<i>Figura 653.- Augusto Algeró.....</i>	<i>381</i>
<i>Figura 654.- Conrado Giral tocando el vibráfono en una actuación con "José Rovira y sus Muchachos" en los años 40 en el Club Trébol de Barcelona.....</i>	<i>383</i>
<i>Figura 655.- José Ribalta.....</i>	<i>383</i>
<i>Figura 656.- "José Ribalta y sus Muchachos" en el Club Trébol de Barcelona (años 40).....</i>	<i>383</i>

<i>Figura 657.- Antonio Bardaji "Chispa"</i>	<i>384</i>
<i>Figura 658.- "Moderno Método para la Batería de Baile" de Antonio Bardaji "Chispa"</i>	<i>384</i>
<i>Figura 659.- Orquesta de Luís Rovira en el Club Trébol de Barcelona, sin atriles ni partituras y con un vibráfono que formaba parte de la "jazz-band" que tocaba Antonio Bardaji "Chispa"</i>	<i>385</i>
<i>Figura 660.- Zdenék Jirak tocando el vibráfono.</i>	<i>385</i>
<i>Figura 661.- "Luís Rovira Sexteto"</i>	<i>386</i>
<i>Figura 662.- Carátula del disco "Luís Rovira Sexteto" grabado en Colombia en 1953.</i>	<i>386</i>
<i>Figura 663.- Miguel Yuste</i>	<i>387</i>
<i>Figura 664.- Guillermo, cantante de "Los Optimistas", grupo en el que Miguel Yuste tocaba el vibráfono</i>	<i>388</i>
<i>Figura 665.- Fotografía de Leopoldo Pomés en la que podemos apreciar a Francesc Burrull tocando un vibráfono con un registro de tan solo dos octavas en las citadas grabaciones de 1958.....</i>	<i>390</i>
<i>Figura 666.- Francesc Burrull.....</i>	<i>391</i>
<i>Figura 667.- Sesión de grabación de 1958 en la que vemos a Tete Montoliu al piano, Eduardo Gracia al contrabajo y a Francesc Burrull al vibráfono.....</i>	<i>391</i>
<i>Figura 668.- José Manuel Gracia, más conocido como "Eddy Guerin", ante el vibráfono</i>	<i>393</i>
<i>Figura 669.- Cartel anunciador del grupo "Tete Montoliu y su Moderna Jazz Quartet" en el que José Manuel Gracia tocaba el vibráfono (17 de mayo de 1959)</i>	<i>393</i>
<i>Figura 670.- Manuel Gas tocando el vibráfono.....</i>	<i>395</i>
<i>Figura 671.- Portada del disco de Mantequilla en el que aparece el tema Full de Ases en el que Manuel Gas toca el vibráfono.....</i>	<i>396</i>
<i>Figura 672.- Manolo Gas tocando el piano.....</i>	<i>396</i>
<i>Figura 673.- Antonio Castelló Sanmartín.....</i>	<i>396</i>
<i>Figura 674.- Ángeles López Artigas, más conocida como "Angélica"</i>	<i>397</i>
<i>Figura 675.- Vicente, batería de "Angélica y sus Serenaders".....</i>	<i>397</i>
<i>Figura 676.- Cartel en el que se anuncia la orquesta "Ángélica y sus Serenaders" en la que tocaba el vibráfono Antonio Castelló Sanmartín, (cartel aparecido en el diario "Levante" el sábado 12 de noviembre de 1960).....</i>	<i>398</i>
<i>Figura 677.- "Vibraphonette" similar al utilizado por Antonio Castelló Sanmartín en el trío "Angélica y sus Serenaders"</i>	<i>398</i>

- Figura 678.- "Angélica y sus Serenaders". En esta foto cedida por Antonio Castelló (a la derecha) podemos apreciar el vibraphonette que tocaba a la izquierda de la imagen 398
- Figura 679.- Modelos de baquetas "Lionel Hampton" empleadas por Antonio Castelló para tocar el Vibraphonette” 399
- Figura 680.- “Vicente Espert y su Orquesta”, en la que tocaba Antonio Castelló (a la derecha). 399
- Figura 681.- Portada de uno de los discos grabados por “Vicente Espert y su Orquesta”, en la que tocaba Antonio Castelló (2º izquierda) tocaba vibráfono, acordeón, trombón y trompeta 399
- Figura 682.- “Vicente Espert y su Orquesta”, en la que Antonio Castelló tocaba la acordeón (a la derecha de la foto) y un vibráfono “Jomadi” (que podemos ver en el extremo inferior derecho de la imagen). Sala “Jardines de Granada” de Benidorm. Año 1965..... 400
- Figura 683.- Juan Rafael Bolinches, cantante de la Orquesta "Los Millonarios" 401
- Figura 684.- Joan Miró tocando el vibráfono a finales de los años 60, junto a Pedro Gené... 401
- Figura 685.- Lone Star..... 406
- Figura 686.- Portada del disco "The House of the Rising Sun" de The Animals, versionado en 1964 por Lone Star..... 406
- Figura 687.- Cartel en el que podemos apreciar la formación jazzística de Lone Star con Joan Miró tocando el vibráfono..... 407
- Figura 688.- Fotografía de Lone Star en su versión jazzística, en la que Joan Miró tocaba el vibráfono 407
- Figura 689.- Portada del disco "Lone Star En Jazz" (1968), en el que Joan Miró toca el vibráfono 408
- Figura 690.- Mítica imagen de una de las formaciones de Lone Star en la que podemos ver a Joan Miró 409
- Figura 691.- Portada del disco "Teatro Beatriz, Madrid 1968" (2010), en el que Joan Miró toca el vibráfono 409
- Figura 692.- Diversas fotografías de Joan Miró 411
- Figura 693.- Lone Star a principios de los años 70..... 411
- Figura 694.- Ricard Miralles tocando el piano 411
- Figura 695.- Ricard Miralles y Joan Manuel Serrat 412
- Figura 696.- Ricard Miralles (a la derecha) junto a "Pocholo" y Manuel Elías en el club Texas 413
- Figura 697.- Ricard Miralles tocando la batería, cosa excepcional, en una actuación junto a Antonio Amargós, Manuel Elías y Manuel Esteban..... 415

<i>Figura 698.- Eugeni Barrera Albiach (“Geni Barry”)</i>	416
<i>Figura 699.- Geni Barry con el vibrafonista Bobby Hutcherson</i>	417
<i>Figura 700.- Eugeni Barrera Albiach (“Geni Barry”) con Tete Montoliú en un ambiente informal</i>	417
<i>Figura 701.- Eugeni Barrera Albiach (“Geni Barry”, vibráfono) y Tete Montoliu (piano) en una actuación</i>	417
<i>Figura 702.- Geni Barry en una actuación en el Club Jamboree de Barcelona</i>	418
<i>Figura 703.- “Geni Barry Jazz Quartet”</i>	418
<i>Figura 704.- Geni Barry (vibráfono) en una actuación junto al contrabajista Luigi Trussardi</i>	418
<i>Figura 705.- Portada del disco “Snake with Surprise”, grabado por Geni Barry (vibráfono) y Daniel Cros</i>	419
<i>Figura 706.- Portada del disco “Giant Steep” (1999), grabado por Geni Barry Quinteto y Angel Pereira</i>	419
<i>Figura 707.- Portada del disco “Yes or No” (2007), grabado por Geni Barry Quinteto y Ángel Pereira</i>	419
<i>Figura 708.- Portada del disco “I Want to Talk About You” (2007), grabado por Geni Barry (vibráfono), Albert Bover (piano) y Horacio Fumero (contrabajo)</i>	420
<i>Figura 709.- Portada del disco “I want to talk about you” (2010), grabado por Albert Bover (piano), Horacio Fumero (contrabajo) y Geni Barry (vibráfono)</i>	420
<i>Figura 710.- Portada del disco “A Touch of Jazz”, en el Geni Barry toca el vibráfono</i>	421
<i>Figura 711.- Disco “Jazz en TV3, Geni Barry Quartet” (2013) que recoge diversas grabaciones de Geni Barry (vibráfono)</i>	421
<i>Figura 712.- Portada e información del DVD grabado en Madrid por “Geni Barry Quartet” (1999)</i>	422
<i>Figura 713.- Geni Barry tocando en la sala Galileo Galilei de Madrid en 1999</i>	422
<i>Figura 714.- Geni Barry (vibráfono) actuando con la Big band de Terrassa</i>	427
<i>Figura 715.- Tatsuo Aoki, guitarrista y líder del “Aya Quintet”, grupo en el que Javier Benet tocaba el vibráfono.</i>	429
<i>Figura 716.- Portada y contraportada del disco grabado por “Aya Quintet”, grupo en el que Javier Benet tocaba el vibráfono, aunque no aparece fotografiado.</i>	430
<i>Figura 717.- “Aya Quintet” el 25 de junio de 1986.</i>	430

<i>Figura 718.- Osvaldo Burucúa, guitarrista y líder del “Hot Club” de Madrid, en el que Javier Benet tocaba el vibráfono.</i>	<i>430</i>
<i>Figura 719.- Javier Benet tocando el vibráfono en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, en un festival de jazz (año 1984).</i>	<i>431</i>
<i>Figura 720.- Vibráfono de maleta marca GALANTY (años 60).</i>	<i>432</i>
<i>Figura 721.- Pedro Estevan Estevan</i>	<i>437</i>
<i>Figura 722.- Pedro Estevan tocando el vibráfono, la marimba y otros instrumentos de percusión</i>	<i>437</i>
<i>Figura 723.- Imagen difuminada de Pedro estevan tocando un vibráfono.....</i>	<i>438</i>
<i>Figura 724.- Pedro Estevan tocando un pandero.....</i>	<i>439</i>
<i>Figura 725.- Integrantes del grupo “Orquesta de las Nubes”, en el que tocaba el vibráfono Pedro Estevan</i>	<i>440</i>
<i>Figura 726.- Portada del disco "Me paro cuando suena"(1983) de Orquesta en las Nubes, formación en la que Pedro estevan tocaba el vibráfono y otros instrumentos de percusión....</i>	<i>441</i>
<i>Figura 727.- Contraportada del disco "Me paro cuando suena"(1983) de Orquesta de las Nubes, formación en la que Pedro estevan tocaba el vibráfono y otros instrumentos de percusión.....</i>	<i>441</i>
<i>Figura 728.- Portada del disco "El Orden Del Azar” (1985) de “Orquesta de las Nubes” el que Pedro Estevan toca el vibráfono</i>	<i>442</i>
<i>Figura 729.- Contraportada del disco "El Orden Del Azar” (1985) de “Orquesta de las Nubes” en el que Pedro Estevan toca el vibráfono.....</i>	<i>442</i>
<i>Figura 730.- Portada del disco "El Orden Del Azar” (1985) de “Orquesta de las Nubes” en el que Pedro Estevan toca el vibráfono en su edición especial en cd que publicó Discoplay.....</i>	<i>442</i>
<i>Figura 731.- Portada del disco "Manual del Usuario” (1987) de “Orquesta de las Nubes” en el que Pedro Estevan toca el vibráfono</i>	<i>443</i>
<i>Figura 732.- Portada del disco "1981-1993” (1993) de “Orquesta de las Nubes” en el que Pedro Estevan toca el vibráfono</i>	<i>443</i>
<i>Figura 733.- Portada del disco “Música Esporádica” (1985) en el que Pedro Estevan toca el vibráfono, la marimba, las congas y la kalimba</i>	<i>444</i>
<i>Figura 734.- Portada del disco “Nocturnos y Alevosías” (1994), en el que Pedro Estevan toca el vibráfono</i>	<i>444</i>
<i>Figura 735.- Portada del disco “El Aroma del Tiempo” (1999), en el que Pedro Estevan toca el vibráfono</i>	<i>444</i>
<i>Figura 736.- Contraportada del disco “El Aroma del Tiempo” (1999), en el que Pedro Estevan toca el vibráfono</i>	<i>444</i>

<i>Figura 737.- Ángel Pereira Cantó</i>	445
<i>Figura 738.- Trío Alblanco, formado por Ángel Pereira (batería, a la izquierda de la foto), Joan San Martí (guitarra) y Rafael Escoté (bajo)</i>	446
<i>Figura 739.- Armando Lorente</i>	451
<i>Figura 740.- Armando Lorente en su estudio de Palma de Mallorca</i>	452
<i>Figura 741.- Grupo de percusión “Percunits”, del que Armando Loerente es fundador, en un concierto celebrado en el Castillo de Bellver (Mallorca, 27 y 28 de agosto de 1992)</i>	453
<i>Figura 742.- Grupo “Contemporary Club Ensemble”, en el que podemos ver a Armando Lorente tocar el vibráfono</i>	453
<i>Figura 743.- Portada de la obra “Suite para vibráfono y orquesta de cuerdas” de Armando Lorente</i>	454
<i>Figura 744.- Cartel anunciador de la “V Convenció Internacional de Percussió” (Palma de Mallorca, 6 y 7 de octubre 2001), organizada por Armando Lorente</i>	454
<i>Figura 745.- Armando Lorente tocando los timbales con la Orquesta Sinfónica de Les Illes Balears</i>	454
<i>Figura 746.- Armando Lorente con la Orquesta Sinfónica de las Baleares en el Auditorium de Palma de Mallorca interpretando el Concierto para Percusión y Orquesta de James Macmillan “Veni, Veni, Emmanuel”</i>	455
<i>Figura 747.- Ejemplo 1 de baquetas para timbal diseñadas por Armando Lorente</i>	455
<i>Figura 748.- Ejemplo 2 de baquetas para timbal diseñadas por Armando Lorente</i>	455
<i>Figura 749.- Ejemplo 3 de baquetas para timbal diseñadas por Armando Lorente</i>	456
<i>Figura 750.- Armando Lorente tocando el vibráfono en una actuación</i>	457
<i>Figura 751.- Vibráfono es el YV 3910 de Yamaha utilizado por Armando Lorente</i>	458
<i>Figura 752.- Baquetas modelo Gary Burton</i>	458
<i>Figura 753.- Trío formado por Toni Cuenca, Armando Lorente y Jorge Pardo</i>	459
<i>Figura 754.- Antoni Miranda, guitarrista de “Jazz Cámara Trio”</i>	459
<i>Figura 755.- Miguel Ángel Pericás</i>	460
<i>Figura 756.- Perikas Jazz Reunión con una plantilla ampliada</i>	460
<i>Figura 757.- Armando Lorente con “Perikas Jazz Reunión”, en esta ocasión con músicos como Luis de Pestres, Miguel Angel Pericás o Julio Barreto</i>	461
<i>Figura 758.- Perikas Jazz Reunión. Concierto en Palma de Mallorca (Enero 2006)</i>	461

<i>Figura 759.- Miquel Àngel Pericàs tocando el vibráfono en un tema durante un concierto. ..</i>	<i>461</i>
<i>Figura 760.- Grupo “Airbach” integrado por Josep Francesc Palou (flauta), Andreu Riera (piano), Armando Lorente (vibráfono), Jaume Ginard (percusión) y Toni Cuenca (contrabajo).</i>	<i>462</i>
<i>Figura 761.- Toni Meler.....</i>	<i>462</i>
<i>Figura 762.- Toni Meler tocando la batería.....</i>	<i>465</i>
<i>Figura 763.- Toti Soler</i>	<i>467</i>
<i>Figura 764.- Ovidi Montllor</i>	<i>467</i>
<i>Figura 765.- María del Mar Bonet</i>	<i>467</i>
<i>Figura 766.- Portada del disco "Ferias" de Ensemble Barcelona Nova Música, en el que Toni Meler toca el vibráfono.....</i>	<i>467</i>
<i>Figura 767.- Portada del disco “Jaaa - - > zzz” (2001), en el que Toni Meler toca la batería</i>	<i>468</i>
<i>Figura 768.- "Urban Music", uno de los actuales proyectos de Toni Meler</i>	<i>468</i>
<i>Figura 769.- Jesús Salvador “Chapi”</i>	<i>469</i>
<i>Figura 770.- Jesús Salvador tocando la marimba.....</i>	<i>470</i>
<i>Figura 771.- Grupo de Percusión "Amores" en el Festival Internacional de Música Contemporánea Tenerife, Auditorio Tenerife (2013).....</i>	<i>472</i>
<i>Figura 772.- Jesús Salvador tocando el vibráfono y un "tubófono".....</i>	<i>472</i>
<i>Figura 773.- Vibráfono modelo “Musser m48s Pro-traveler Vibe Vibraphone”.....</i>	<i>473</i>
<i>Figura 774.- Jesús Salvador "Chapi" con Rafa Pérez en Berklee College of Music de Valencia en un clinic de Mike Manieri (16 de mayo de 2012).....</i>	<i>473</i>
<i>Figura 775.- Cartel anunciador de “III Percussio” (Jazz Percussió Experimental), con la participación de “Bòlit Acústic Trio”, con Jesús Salvador “Chapi” al vibráfono.</i>	<i>475</i>
<i>Figura 776.- Josep Lluís Galiana, saxofonista de “Bolit Jazz”, grupo en el que toca el vibráfono Jesús Salvador “Chapi”.....</i>	<i>476</i>
<i>Figura 777.- Amadeo Adell, contrabajista de “Bolit Jazz”, grupo en el que toca el vibráfono Jesús Salvador “Chapi”.....</i>	<i>476</i>
<i>Figura 778.- Juanjo Garcerá, batería de la primera etapa de “Bolit Jazz”, grupo en el que toca el vibráfono Jesús Salvador “Chapi”</i>	<i>476</i>
<i>Figura 779.- Perico Sambeat, músico muy influyente en Jesús Salvador “Chapi”.</i>	<i>476</i>
<i>Figura 780.- Chano Domínguez, músico muy influyente en Jesús Salvador “Chapi”.....</i>	<i>476</i>

<i>Figura 781.- Carlos Castro Roig</i>	477
<i>Figura 782.- Película "O camiño das estrelas" de Chano Piñeiro</i>	479
<i>Figura 783.- Fernando Llorca "Atlantic Band", con Carlos Castro Roig como vibrafonista</i> .	480
<i>Figura 785.- Combo dirigido por Bill Dobbins en el seminario del Taller de Musics, en Alcalá de Henares 1984, con Carlos Castro al vibráfono</i>	480
<i>Figura 784.- Combo dirigido por Bill Dobbins en el I Seminario del Taller de Musics en Galicia, con Nani García, Emilio Huete, Baldo Martínez y Carlos Castro al vibráfono</i>	480
<i>Figura 786.- Madera jazz en Clamores, con Toni Moreno, Javier Paxariño y Carlos Castro (vibráfono)</i>	482
<i>Figura 787.- "Filloa Express" en una actuación en 1983</i>	482
<i>Figura 788.- Big Band del Foro</i>	482
<i>Figura 789.- "Madera Jazz"</i>	482
<i>Figura 790.- Carátula del disco "Dr. Who" del grupo Madera Jazz</i>	483
<i>Figura 791.- Baldo Martínez Gran Ensemble, PROXECTO MINHO, en el que participa Carlos Castro con el vibráfono</i>	483
<i>Figura 792.- Combo del vibrafonista Carlos Castro en la sala Verbum de Vigo</i>	483
<i>Figura 793.- Logotipo del club de jazz Filloa de A Coruña</i>	484
<i>Figura 794.- Entrada al club de jazz Filloa de A Coruña</i>	484
<i>Figura 795.- Interior del club de jazz Filloa de A Coruña</i>	484
<i>Figura 796.- Carlos Castro tocando con cuatro baquetas con técnica Gary Burton y modelo de baquetas "Dave Samuels" de la marca "Malletech"</i>	485
<i>Figura 797.- Baquetas de vibráfono modelo "Arthur Lipner" de la marca "Mike Balter"</i>	486
<i>Figura 798.- "Vanderplas", vibráfono amplificado con sistema MIDI</i>	487
<i>Figura 799.- Lalo Friedman tocando un vibráfono "Vanderplas" de la marca "Deagan's Electravibe"</i>	487
<i>Figura 800.- Detalle de los controles de sonido de un un vibráfono "Vanderplas"</i>	487
<i>Figura 801.- Carlos Castro tocando el vibráfono con O.M.E.GA (Orquesta de Música Espontánea de Galicia)</i>	488
<i>Figura 802.- Carlos Castro, tocando el vibráfono, siguiendo las indicaciones del director de O.M.E.GA (Orquesta de Música Espontánea de Galicia)</i>	488
<i>Figura 803.- Le Quan Ninh</i>	488

<i>Figura 804.- Flip Philipp</i>	488
<i>Figura 805.- Carlos Castro Roig en un concierto celebrado en 2010 en el Auditorio del Ayuntamiento de Vigo junto a la soprano Beatriz Riobó</i>	490
<i>Figura 806.- Beatriz Riobó, profesora del Conservatorio Superior de Vigo</i>	490
<i>Figura 807.- Carlos Castro Roig en un concierto en la Sala NASA de Santiago de Compostela en febrero de 2010 con Hegg/Minothi Duo</i>	490
<i>Figura 808.- Emilio Huete en el festival de jazz Imaxinasons, con Carlos Castro al vibráfono</i>	490
<i>Figura 809.- Carlos Castro al vibráfono y la percusión con Imaxina Jazz Orchestra</i>	490
<i>Figura 810.- Hegg/Minothi Duo</i>	490
<i>Figura 811.- Portada del disco "F.H." de la formación Madera, en la que Carlos Castro toca el vibráfono</i>	491
<i>Figura 812.- Contraportada del disco "F.H." de la formación Madera, en la que Carlos Castro toca el vibráfono (tal y como podemos apreciar en la fotografía)</i>	491
<i>Figura 813.- Portada del disco "Sufrimos Mucho" de la formación Madera, en la que Carlos Castro toca el vibráfono</i>	491
<i>Figura 814.- Portada del disco "Mr. Cal" de la formación Fernando Llorca Atlantic Band, en el que Carlos Castro toca el vibráfono</i>	492
<i>Figura 815.- Contraportada del disco "Mr. Cal" de la formación Fernando Llorca Atlantic Band, en el que Carlos Castro toca el vibráfono</i>	492
<i>Figura 816.- Carátula del disco "De Parto a Omega" de la formación OMEGA, en el que Carlos Castro toca el vibráfono</i>	492
<i>Figura 817.- Carlos Arévalo</i>	492
<i>Figura 818.- Carátula del disco "A vista de Pájaro" de Carlos Arévalo y la Urugalega All Stars Band, en la que participa el vibrafonista Carlos Castro</i>	492
<i>Figura 819.- Carátula del disco "De Parto a Omega" de la formación OMEGA, en el que Carlos Castro toca el vibráfono</i>	492
<i>Figura 820.- Portada del disco "Jet Lag" de la Banda Crebinsky en la que Carlos Castro toca el vibráfono</i>	492
<i>Figura 821.- Carlos Castro tocando el vibráfono con la Banda Crebinsky</i>	492
<i>Figura 822.- Jordi Rossy Costa</i>	494
<i>Figura 823.- "Jordi Rossy's Catalán Sextet" actuando en L'Auditori de Barcelona en 2014, formación en la que Jordi Rossy toca el vibráfono</i>	495

<i>Figura 824.- Jordi Rossy tocando el piano.....</i>	<i>496</i>
<i>Figura 825.- Baquetas de vibráfono Yamaha MR2040S, utilizadas por Jordi Rossy.....</i>	<i>498</i>
<i>Figura 826.- Baquetas de vibráfono Mike Balter 24R, utilizadas por Jordi Rossy.....</i>	<i>498</i>
<i>Figura 827.- Oriol Bordas Chornet.....</i>	<i>499</i>
<i>Figura 828.- Juanjo Guillem tocando el vibráfono.....</i>	<i>501</i>
<i>Figura 829.- Juanjo Guillem Piqueras.....</i>	<i>501</i>
<i>Figura 830.- Portada del disco "Urbethnic" (2000) en el Juanjo Guillem improvisa en todos los temas con el vibráfono.....</i>	<i>506</i>
<i>Figura 831.- Marc Miralta Crusellas.....</i>	<i>506</i>
<i>Figura 832.- Marc Miralta Crusellas en una actuación.....</i>	<i>507</i>
<i>Figura 833.- Marc Miralta en una foto artística.....</i>	<i>507</i>
<i>Figura 834.- Marc Miralta con cuatro baquetas de vibráfono.....</i>	<i>508</i>
<i>Figura 835.- Portada del disco "Marc Miralta-New York Flamenco Reunion".....</i>	<i>509</i>
<i>Figura 836.- Baqueta de vibráfono de la marca "Good Vibes" (modelo 235), utilizada por Marc Miralta.....</i>	<i>511</i>
<i>Figura 837.- Marcos Mezquida.....</i>	<i>512</i>
<i>Figura 838.- Portada del disco "Quatre Portes de Fes" (2007), en el que Marc Miralta toca el vibráfono.....</i>	<i>512</i>
<i>Figura 839.- Mireia Lara.....</i>	<i>512</i>
<i>Figura 840.- Pep Soler Galbis.....</i>	<i>513</i>
<i>Figura 841.- Baquetas de timbal "perccato" creadas por Pep Soler.....</i>	<i>514</i>
<i>Figura 842.- Grupo "Feeling" Pep Soler Galbis toca la batería.....</i>	<i>514</i>
<i>Figura 843.- Pep Soler, endorser oficial de la marca de percusión "Santafe".....</i>	<i>515</i>
<i>Figura 844.- "Pep Soler Grup" durante una gira por locales de Sénia (Tarragona) y Xàtiva (Valencia).....</i>	<i>516</i>
<i>Figura 845.- Cartel anunciador del I Festival Jazzbaida en el que actuaron "Pep Soler Grup" junto a Francisco Blanco Latino.....</i>	<i>516</i>
<i>Figura 846.- Cartel anunciador de un concierto en el que se presenta el disco "Collage" de Pep Soler Grup.....</i>	<i>516</i>

<i>Figura 847.- “Pep Soler Grup” en formación de cuarteto, sin percusión latina</i>	<i>516</i>
<i>Figura 848.- Joan Soler</i>	<i>517</i>
<i>Figura 849.- “Pep Soler Grup” y Francisco Blanco "Latino"</i>	<i>517</i>
<i>Figura 850.- Pep Soler y Rafa Pérez en Berklee College of Music de Valencia en un clinic de Mike Manieri (16 de mayo de 2012)</i>	<i>517</i>
<i>Figura 851.- Arturo Serra Ibáñez</i>	<i>518</i>
<i>Figura 852.- “Café Madrid” (Valencia). Hoy lamentablemente cerrado.....</i>	<i>519</i>
<i>Figura 853.- Cartel del "Perdido" Club de Jazz (Valencia). Hoy lamentablemente cerrado. .</i>	<i>519</i>
<i>Figura 854.- Jerry Bergonzi.....</i>	<i>519</i>
<i>Figura 855.- Modelo de baquetas "Arturo Serra" fabricado por Moran Mallets.</i>	<i>519</i>
<i>Figura 856.- Portada del disco "XVII Festival Internacional de Jazz de Getxo" grabado por Arturo Serra Sextet.....</i>	<i>519</i>
<i>Figura 857.- Portada del disco "Confidencial" de Arturo Serra.....</i>	<i>521</i>
<i>Figura 858.- Arturo Serra (vibráfono), Kontxi Lorente (teclado), Marcelo Escrich (contrabajo) y Tommy Caggiani (batería), en Juan Sebastian Bar de Huesca el 2 de abril de 2009</i>	<i>521</i>
<i>Figura 859.- "Jam Session" del "II Curso de Iniciación al Jazz con Arturo Serra" de los "Talleres Formativos de Ahora Jazz-E.M.M.Almendralejo" (29 de abril de 2012 en el Salón de Teatros de Almendralejo)</i>	<i>522</i>
<i>Figura 860.- Cartel del II Curso de Iniciación al Jazz para todos los instrumentos con Arturo Serra.....</i>	<i>522</i>
<i>Figura 861.- Folleto del II Curso de Iniciación al Jazz para todos los instrumentos con Arturo Serra (Almendralejo; 28, 29 y 30 de abril de 2012)</i>	<i>522</i>
<i>Figura 862.- Folleto (continuación) del II Curso de Iniciación al Jazz para todos los instrumentos con Arturo Serra (Almendralejo; 28, 29 y 30 de abril de 2012)</i>	<i>523</i>
<i>Figura 863.- Cartel del concierto "Lionel Hampton, tributo especial" de Arturo Serra.....</i>	<i>523</i>
<i>Figura 864.- Portada del disco "Bobby!"(2011) de Arturo Serra</i>	<i>523</i>
<i>Figura 865.- Cartel de presentación del disco "Bobby!"(2011) de Arturo Serra en el club Jimmy Glass de Valencia.....</i>	<i>524</i>
<i>Figura 866.- Arturo Serra Quartet actuando en el club Jazzazza en Aljezares (Murcia) el 29 de septiembre de 2012</i>	<i>525</i>
<i>Figura 867.- Portada del disco "Old Folks" de Arturo Serra.....</i>	<i>526</i>
<i>Figura 868.- Portada del disco "A moment with you" de Arturo Serra.....</i>	<i>527</i>

<i>Figura 869.- Portada del disco "Lindeza" de Arturo Serra.....</i>	<i>528</i>
<i>Figura 870.- Portada del disco "Sin Bergonzi" de Arturo Serra.....</i>	<i>528</i>
<i>Figura 871.- Portada del disco "Holding Hands" de Arturo Serra y Miquel Casany.....</i>	<i>530</i>
<i>Figura 872.- Portada del disco "Seeker" de Arturo Serra Quintet.....</i>	<i>531</i>
<i>Figura 873.- Portada del disco "Loud - Zee" de Arturo Serra.....</i>	<i>531</i>
<i>Figura 874.- Portada del disco "Standars Session" de Arturo Serra.....</i>	<i>532</i>
<i>Figura 875.- Portada del disco "Songs" de Arturo Serra y José Carra.....</i>	<i>532</i>
<i>Figura 876.- Figura 489.- Portada del disco "Standars Session II" de Arturo Serra.....</i>	<i>533</i>
<i>Figura 877.- Portada del disco "Tramonto" (2013) de Arturo Serra y José Carra.....</i>	<i>534</i>
<i>Figura 878.- Fender Rhodes.....</i>	<i>534</i>
<i>Figura 879.- Portada del disco "Black Narcissus" (2009) de Arturo Serra (vibráfono) y Miquel Casany (Guitarra).....</i>	<i>535</i>
<i>Figura 880.- Portada del disco "Gershwin Songs", grabado en 2014 por Arturo Serra (vibráfono) y Celia Mur (voz).....</i>	<i>535</i>
<i>Figura 881.- Portada del disco "Nebulosa" (2015) de Arturo Serra.....</i>	<i>536</i>
<i>Figura 882.- Portada del disco "Numen" de Pedro Cortejosa, con la colaboración de Arturo Serra.....</i>	<i>538</i>
<i>Figura 883.- Portada del disco "Little B" de Sonia Cabrita, con la colaboración de Arturo Serra.....</i>	<i>538</i>
<i>Figura 884.- Portada del disco "Play Guitar" de Marcelo Sáenz, con la colaboración de Arturo Serra.....</i>	<i>538</i>
<i>Figura 885.- Portada del disco "Wes Montgomery Revisited" (2005) de Miquel Casany con la colaboración de Arturo Serra.....</i>	<i>538</i>
<i>Figura 886.- Contraportada del disco "Wes Montgomery Revisited" (2005) de Miquel Casany con la colaboración de Arturo Serra (tema 5).....</i>	<i>538</i>
<i>Figura 887.- Arturo Serra y Rafael Pérez el 3 de marzo de 2015 en el estudio del guitarrista Miquel Casany ubicado en Catarroja (Valencia).....</i>	<i>541</i>
<i>Figura 888.- Pere Sanz Alcover.....</i>	<i>546</i>
<i>Figura 889.- Pere Sanz Alcover dirigiendo.....</i>	<i>546</i>
<i>Figura 890.- Ferrer Ferrán.....</i>	<i>546</i>

<i>Figura 891.- Diploma del Primer Premio obtenido por Pere Sanz con la obra “Providencia” en el IV Concurso Nacional de Marchas Procesionales de San Pedro del Pinatar.....</i>	<i>546</i>
<i>Figura 892.- Pere Sanz Alcover y Rafael Pérez Vigo en un concierto en Villargordo del Cabriel (Valencia) el 28 de marzo de 2015.....</i>	<i>547</i>
<i>Figura 893.- Baquetas marca “Malletech”, modelo “Dave Samuels”</i>	<i>547</i>
<i>Figura 894.- Trio Maula, en el que Pere Sanz tocaba el vibráfono</i>	<i>549</i>
<i>Figura 895.- Samuel Parejo Codina.....</i>	<i>550</i>
<i>Figura 896.- Samuel y Rafael Pérez Vigo en el XI Seminario Internacional de Jazz y Música Latina (Palau de la Música de Valencia, julio de 2009).....</i>	<i>553</i>
<i>Figura 897.- Rafael Pérez Vigo.</i>	<i>553</i>
<i>Figura 898.- Rafa Pérez con Jazz Daniels en un concierto en Utiel en agosto de 2010.....</i>	<i>555</i>
<i>Figura 899.- Rafa Pérez con Jazz Daniels en un concierto.....</i>	<i>555</i>
<i>Figura 900.- Carátulas de los discos “Alma Llanera” (2008) y “MapaMundi” (2014) del grupo Jazz Nouveau con el que colabora Rafael Pérez.</i>	<i>555</i>
<i>Figura 901.- Rafael Pérez Vigo con algunos vibrafonistas jazzísticos españoles en el XI Seminario Internacional de Jazz y Música Latina (Palau de la Música de Valencia, julio’ 2009)</i>	<i>556</i>
<i>Figura 902.- Javi Olivera, batería de Modal Steps.</i>	<i>556</i>
<i>Figura 903.- Manu Vicente, bajista de Modal Steps.....</i>	<i>556</i>
<i>Figura 904.- Pepe Andrés, saxofonista de Modal Steps.</i>	<i>556</i>
<i>Figura 905.- Carteles de diferentes actuaciones del grupo Modal Steps.</i>	<i>557</i>
<i>Figura 906.- Concierto de Modal Steps el 14 de julio de 2013 en el pub Camarote de Utiel (Valencia).....</i>	<i>557</i>
<i>Figura 907.- Rafael Pérez realizando la grabación de un video promocional con Modal Steps el 14 de febrero de 2014</i>	<i>558</i>
<i>Figura 908.- Foto de grupos participantes en el II Festival VibraOnda: “JazzApp” (Rafa Navarro, vibráfono), Chema Peñalver Trio (Dani Catalán, vibráfono) y Modal Steps (Rafael Pérez, Vibráfono). Onda (Castellón). 28 de julio de 2014.....</i>	<i>558</i>
<i>Figura 909.- Portada del libro “Ejercicios técnicos para el vibráfono jazzístico”.</i>	<i>559</i>
<i>Figura 910.- Rafael Pérez con Jazz Nouveau en una prueba acústica el 30 de enero de 2015 en Albacete.....</i>	<i>559</i>
<i>Figura 911.- Jazz Nouveau con Rafael Pérez en enero de 2015 en la Sala Saramago de Albacete.....</i>	<i>559</i>

<i>Figura 912.- Salvador Tarazona (vibráfono) y Rafael Pérez (mallet kat) en una actuación julio de 2012</i>	560
<i>Figura 913.- Salvador Tarazona y Rafael Pérez el 1 de marzo de 2014 en el Pub “Ancla” de Picassent (Valencia) tras una actuación de What Brown</i>	560
<i>Figura 914.- Actuación del grupo “What Brown” en el pub Ancla de Picassent (Valencia) el 1 de marzo de 2014 celebrando el XV Aniversario de su nacimiento en el mismo lugar que se presentaron</i>	561
<i>Figura 915.- Cartel anunciador de la actuación del grupo “What Brown” en el pub Ancla de Picassent (Valencia) el 1 de marzo de 2014.</i>	561
<i>Figura 916.- Pascual Monleón, batería de What Brown en una actuación en 2014</i>	561
<i>Figura 917.- Manolo Valls, saxo tenor de What Brown en una actuación en 2014</i>	561
<i>Figura 918.- Óscar Cuchillo, contrabajo de What Brown en una actuación en 2014</i>	561
<i>Figura 919.- Cuarteto “Jazz’tamos aquí” integrado por Salvador Tarazona (vibráfono), Xavi Folch (contrabajo), Ulrich Calvo (guitarra) y Javier Zarraluqui (batería)</i>	564
<i>Figura 920.- Teresa Luján, vocalista de “The Beginners Group” (“Tribute to Cole Porter”)</i>	564
<i>Figura 921.- Joan Vilalta Arango</i>	566
<i>Figura 922.- Ramón Torramilans</i>	566
<i>Figura 923.- Joan Monné</i>	567
<i>Figura 924.- Elisabet Raspall</i>	567
<i>Figura 925.- Joan Vilalta tocando con la GIO Orquesta en 2015</i>	568
<i>Figura 926.- Joan Vilalta rodeado de algunos de sus alumnos</i>	569
<i>Figura 927.- Joan Vilalta y Rafael Pérez Vigo en el VIII Percufest (Camporrobles, Valencia, agosto de 2009)</i>	569
<i>Figura 928.- Joan Vilalta y Rafael Pérez Vigo (Camporrobles, agosto de 2011)</i>	569
<i>Figura 929.- Los vibrafonistas Joan Vilalta y Salvador Tarazona con Rafael Pérez en Camporrobles (Valencia) en agosto de 2015 debatiendo sobre el vibráfono jazzístico en España</i>	569
<i>Figura 930.- Joan Vilalta Arango explicando su filosofía sobre el jazz y el vibráfono en agosto de 2015 en Camporrobles (Valencia)</i>	570
<i>Figura 931.- Tresillo de blancas</i>	571
<i>Figura 932.- Nervio ciático y zonas de dolor provocados por la ciática</i>	571
<i>Figura 933.- “Metamorfós”, grupo en el tocaba el vibráfono Joan Vilalta</i>	574

<i>Figura 934.- Joan Vilalta Arango en el estudio grabando su disco “La Dutxa” (2015)</i>	<i>574</i>
<i>Figura 935.- Joan Vilalta tocando el vibráfono en 2011</i>	<i>575</i>
<i>Figura 936.- Daniel Torres Beltrán</i>	<i>576</i>
<i>Figura 937.- Dani Torres tocando en un combo de latin-jazz con Francisco Blanco "Latino", Barrio del Cristo (Valencia), 6 de noviembre de 2014</i>	<i>578</i>
<i>Figura 938.- Dani Torres tocando su vibráfono “Musser M-55” en un concierto en 2014.....</i>	<i>579</i>
<i>Figura 939.- “Dani Torres Flamenc Jazz Sextet”, grupo en el que Dani Torres toca el vibráfono</i>	<i>580</i>
<i>Figura 940.- Cuarteto "Piazzo Cuartet", en este caso con los siguientes componentes: Javi Martos (bombardino), David Romero (clarinete), José Antonio Oriola (contrabajo) y Daniel Torres (vibráfono)</i>	<i>581</i>
<i>Figura 941.- Dani Torres y Rafa Pérez en el Barrio del Cristo (Valencia) el 6 de noviembre de 2014.....</i>	<i>581</i>
<i>Figura 942.- Roberto Carlos Bravo Correas</i>	<i>582</i>
<i>Figura 943.- Roberto Carlos Bravo Correas en una actuación en 2008.....</i>	<i>584</i>
<i>Figura 944.- Roberto Carlos Bravo Correas en una actuación en 2009.....</i>	<i>585</i>
<i>Figura 945.- Grupo de Percusión “N’Cayman Percussion” en 2004.....</i>	<i>587</i>
<i>Figura 946.- Ton Risco</i>	<i>588</i>
<i>Figura 947.- Ton Risco Quintet en el Filloa de A Coruña.....</i>	<i>590</i>
<i>Figura 948.- Vibráfono de la marca Malletech, modelo “Omega”</i>	<i>591</i>
<i>Figura 949.- Vibráfono de la marca Musser, modelo “M48”</i>	<i>591</i>
<i>Figura 950.- Baquetas modelo Tony Miceli de la marca “Mike Balter”</i>	<i>592</i>
<i>Figura 951.- Jacobo de Miguel, pianista con quien toca regularmente el vibrafonista Ton Risco</i>	<i>597</i>
<i>Figura 952.- Carátula del disco “Dúo” (FreeCode, 2007) del vibrafonista Ton Risco y el pianista Jacobo de Miguel</i>	<i>597</i>
<i>Figura 953.- Carátula del disco “Barbanza” (FreeCode, 2012) de la formación Factor E-Reset, en la que Ton Risco toca el vibráfono.....</i>	<i>597</i>
<i>Figura 954.- Marcos Pin y Factor E-Reset, formación en la que Ton Risco toca el vibráfono</i>	<i>597</i>
<i>Figura 955.- Carátula del disco “Impronunciable” (FreeCode, 2013) del quinteto del vibrafonista Ton Risco</i>	<i>597</i>

<i>Figura 956.- Sesión de grabación del disco “Impronunciable” en el teatro de Arteixo (A Coruña) el 20 de marzo de 2013.....</i>	<i>597</i>
<i>Figura 957.- Sesión de grabación del disco “Impronunciable” en el teatro de Arteixo (A Coruña) el 20 de marzo de 2013.....</i>	<i>597</i>
<i>Figura 958.- Ton Risco Quinteto en la presentación de “Impronunciable”, celebrada en Zona C de Santiago de Compostela el 13 de noviembre de 2013.....</i>	<i>597</i>
<i>Figura 959.- Marcos Pin, guitarrista que toca a dúo con el vibrafonista Ton Risco.....</i>	<i>598</i>
<i>Figura 960.- Marcus Pin y el vibrafonista Ton Risco.....</i>	<i>598</i>
<i>Figura 961.- Orquesta de Jazz de Galicia con el vibrafonista Ton Risco a la derecha.....</i>	<i>598</i>
<i>Figura 962.- Rafa Navarro con su vibráfono Deagan.....</i>	<i>601</i>
<i>Figura 963.- Rafa Navarro y Rafa Pérez en el VIII Percufest (Camporrobles, agosto de 2009).....</i>	<i>603</i>
<i>Figura 964.- Rafa NAVARRO dirige la Batucada Brasileira del ALUMNADO PercuFest 2013.....</i>	<i>603</i>
<i>Figura 965.- Rafa Navarro estudiando vibráfono en Camporrobles (Valencia) en agosto de 2009.....</i>	<i>604</i>
<i>Figura 966.- Rafa Navarro mostrando unas baquetas de la marca de baquetas “Liverpool” (Brazil) con su propio modelo “signature Rafa Navarro”.....</i>	<i>604</i>
<i>Figura 967.- el vibrafonista Rafa Navarro en una actuación con su grupo Zen 110.....</i>	<i>604</i>
<i>Figura 968.- El vibrafonista Rafa Navarro en una actuación con su grupo Zen 110 en el que se puede apreciar la fusion de música y pintura (grafiti).....</i>	<i>604</i>
<i>Figura 969.- Rafa Navarro realizando una grabación con vibráfono.....</i>	<i>605</i>
<i>Figura 970.- Certificado de "Jazz Improvisation" obtenido por Rafa Navarro en la Berklee College of Music con el profesor Gary Burton.....</i>	<i>605</i>
<i>Figura 971.- Portada del disco "En directo" del grupo Ziriab en el que Rafa Navarro toca el vibráfono.....</i>	<i>608</i>
<i>Figura 972.- Portada de uno de los discos del grupo Zen 110 en el que Rafa Navarro toca el vibráfono y otros instrumentos de percusión.....</i>	<i>608</i>
<i>Figura 973.- Portada del disco "Inspiración" de Rafa Navarro.....</i>	<i>608</i>
<i>Figura 974.- Portada de uno de los discos del grupo “Huellas” en el que Rafa Navarro toca el vibráfono.....</i>	<i>608</i>
<i>Figura 975.- Pep Alcántara (contrabajo).....</i>	<i>609</i>
<i>Figura 976.- Pau Viquer (piano).....</i>	<i>609</i>

<i>Figura 977.- JazzApp en un concierto</i>	<i>609</i>
<i>Figura 978.- Rafa Navarro y Rafa Pérez en el II Festival de VIBRAONDA de Onda (Castellón), en el que coincidieron los grupos “JazzApp” (Rafa Navarro, vibráfono), Chema Peñalver Trío (Dani Catalán, vibráfono) y Modal Steps (Rafa Pérez, Vibráfono).....</i>	<i>609</i>
<i>Figura 979.- Rafa Navarro en mayo de 2015, justo antes de empezar un concierto.....</i>	<i>610</i>
<i>Figura 980.- Lucía Martínez Alonso.....</i>	<i>610</i>
<i>Figura 981.- Portada del disco “Soños e Delirios” de Lucía Martínez Cuarteto.....</i>	<i>611</i>
<i>Figura 982.- Portada del disco “Azulcielo” del quinteto Lucía Martínez Berliner Project</i>	<i>611</i>
<i>Figura 983.- Portada del disco "De viento y Sal" de Lucía Martínez Cuarteto</i>	<i>612</i>
<i>Figura 984.- Cartel anunciador de la programación del Teatro Rialto de Valencia en el que podemos ver anunciado el dúo de Lucía Martínez y Agustí Fernández (25 de septiembre de 2015)</i>	<i>612</i>
<i>Figura 985.- Portada del disco "Desalabrado" de Lucía Martínez y Agustí Fernández.....</i>	<i>612</i>
<i>Figura 986.- Jorge Luís Durán Rodríguez en la actualidad.....</i>	<i>615</i>
<i>Figura 987.- Jorge Luís Durán Rodríguez el 17 de Marzo del 2009 en Caracas Venezuela ...</i>	<i>616</i>
<i>Figura 988.- Behn Gillece, actual profesor de vibráfono de Jorge Luís Durán Rodríguez</i>	<i>617</i>
<i>Figura 989.- Baqueta de vibráfono modelo Stefon Harris de Vic Firth</i>	<i>618</i>
<i>Figura 990.- baquetas de vibráfono modelo Milt Jackson de Pro-Mark.....</i>	<i>618</i>
<i>Figura 991.- “JASTrío”, grupo en el que Jorge Luís Durán Rodríguez tocaba el vibráfono ..</i>	<i>619</i>
<i>Figura 992.- “Malasaña Jazz Reunion”, formación en la que toca el vibráfono Jorge Luís Durán</i>	<i>620</i>
<i>Figura 993.- Portada del disco de “Jorge Durán y su jalea de Mambo” grabado el 23 de febrero de 2015</i>	<i>620</i>
<i>Figura 994.- Andreu Vilar Juanola.....</i>	<i>621</i>
<i>Figura 995.- Orquesta “Janio Marti”, con Jordi Brull a la batería, en la Festa Major de Corçà en 1992.....</i>	<i>621</i>
<i>Figura 996.- Santi Molas</i>	<i>622</i>
<i>Figura 997.- Portada del disco "Flyin' Home" (1942-1945) de Lionel Hampton</i>	<i>622</i>
<i>Figura 998.- Andreu Vilar con el grupo “Bloque 53”</i>	<i>623</i>
<i>Figura 999.- Portada del disco "La Ruta de la Salsa" (2009) de Bloque 53.....</i>	<i>624</i>

<i>Figura 1000.- Andreu Vilar en un concierto con el grupo “Bloque 53”</i>	624
<i>Figura 1001.- Jeffery Davis</i>	624
<i>Figura 1002.- Andreu Vilar</i>	625
<i>Figura 1003.- Michael Lauren</i>	625
<i>Figura 1004.- Andreu Vilar con “Kase o Jazz Magnetism” en Zaragoza el 31 marzo 2011</i> ...	626
<i>Figura 1005.- Disco “Rua Alegria 503” con la participación del vibrafonista Andreu Vilar Juanola</i>	626
<i>Figura 1006.- Portada del disco “En Trajecte” (2012), grabado por Andreu Vilar Quartet</i> ..	627
<i>Figura 1007.- Andreu Vilar Quartet en el 13º Festival de Música de Sant Pere de Rodes el 18-8-2013</i>	627
<i>Figura 1008.- Andreu Vilar Quartet en la 22ª edición del Festival “l’Hora del Jazz – Memorial Tete Montoliu” el 23 de septiembre de 2013</i>	628
<i>Figura 1009.- “Sunset Jazz Club”</i>	628
<i>Figura 1010.- Logo del “Sunset Jazz Club”</i>	628
<i>Figura 1011.- Omar Sosa</i>	629
<i>Figura 1012.- Childo Thomas</i>	629
<i>Figura 1013.- Baquetas de vibráfono de dureza media de la marca “Resta” modelo VRJD02 de Jeffery Davis utilizadas actualmente por Andreu Vilar Juanola</i>	630
<i>Figura 1014.- Baquetas de vibráfono marca “Mike Balter”, modelo 43R John Piper</i>	630
<i>Figura 1015.- Andreu Vilar Quartet</i>	631
<i>Figura 1016.- “Porto Balseiros” y “Tudo Comença com un sonho” de André Vilar Juanola</i> .631	
<i>Figura 1017.- Cartel anunciador del documental “Fita Art Integrat (1957 – 2010)”, con música de Andreu Vilar Juanola</i>	632
<i>Figura 1018.- Andreu Vilar Juanola grabando su nuevo álbum “A Sol i Serena” el 16 de octubre de 2013</i>	632
<i>Figura 1019.- Portada del disco “A Sol i Serena” (2013), grabado por Andreu Vilar Quartet</i> 632	
<i>Figura 1020.- Contraportada del disco “A sol i serena” (2013), grabado por Andreu Vilar Quartet</i>	633
<i>Figura 1021.- Javier Navas Fernández</i>	634
<i>Figura 1022.- Javier Navas realizando una grabación</i>	638

<i>Figura 1023.- "Javier Navas New Quartet", formación en la que Javier Navas toca el vibráfono</i>	639
<i>Figura 1024.- Juan Galiardo (piano)</i>	639
<i>Figura 1025.- Bori Albergo (contrabajo)</i>	639
<i>Figura 1026.- Vincent Thomas (batería)</i>	639
<i>Figura 1027.- Javier Navas en una actuación</i>	639
<i>Figura 1028.- "Javier Navas/José Carra Dúo", vibráfono y piano</i>	640
<i>Figura 1029.- Javier Navas y José Carra intercambiando opiniones sobre un tema</i>	640
<i>Figura 1030.- Javier Navas y José Carra preparando un concierto en la sala de ensayo</i>	640
<i>Figura 1031.- Formación "The Beatles Songbook", en la que toca el vibráfono Javier Navas</i>	641
<i>Figura 1032.- Portada del disco "Live" del grupo "The Beatles Songbook", en el que toca el vibráfono Javier Navas</i>	641
<i>Figura 1033.- Marcel Pascual Royo</i>	642
<i>Figura 1034.- Marcel Pascual tocando el vibráfono en Oporto en 2011</i>	645
<i>Figura 1035.- Marcel Pascual tocando el vibráfono con un arco de violoncello</i>	646
<i>Figura 1036.- Marcel Pascual estudiando vibráfono</i>	646
<i>Figura 1037.- Marcel Pascual tocando salsa con el vibráfono en un concierto celebrado el 14 - 1- 2014</i>	647
<i>Figura 1038.- Portada del disco "Te hace mover los pies" (2011), grabado por el grupo Bloque 53 en el que toca el vibráfono Marcel Pascual</i>	649
<i>Figura 1039.- Portada del disco "Tumba Puchunga" (2012), grabado por el grupo Bloque 53 en el que toca el vibráfono Marcel Pascual</i>	649
<i>Figura 1040.- Marcel Pascual tocando el vibráfono en un concierto</i>	649
<i>Figura 1041.- Grupo de latin-jazz "Bloque 53", en el que Marcel Pascual toca el vibráfono</i>	650
<i>Figura 1042.- Portada del disco "Zero Point Energy" (2014) de Gio Yáñez, en el que Marcel Pascual toca el vibráfono</i>	650
<i>Figura 1043.- Giovanni Yáñez (guitarra)</i>	650
<i>Figura 1044.- Septeto de Gio Yáñez encargados de grabar el disco "Zero Point Energy" (2014), en el que Marcel Pascual toca el vibráfono</i>	650
<i>Figura 1045.- Israel Arranz Carreño</i>	653

<i>Figura 1046.- Israel Arranz en una foto artística.....</i>	<i>654</i>
<i>Figura 1047.- Tony Micelivibrafonista norteamericano</i>	<i>655</i>
<i>Figura 1048.- Marosa Jazz Project, formación en la que Israel Arranz toca el vibráfono.....</i>	<i>657</i>
<i>Figura 1049.- Grupo “Paraphernalia” en el que Israel Arranz toca el vibráfono</i>	<i>657</i>
<i>Figura 1050.- AMAJAZZ Big Band dirigida por el vibrafonista Israel Arranz Carreño</i>	<i>657</i>
<i>Figura 1051.- Israel Arranz Trío, formación en la que Israel Arranz toca el vibráfono.....</i>	<i>657</i>
<i>Figura 1052.- Arranz Trío, grupo en el que Israel Arranz toca el vibráfono, tocando en una iglesia.....</i>	<i>657</i>
<i>Figura 1053.- Concierto de la Burela Blues Band</i>	<i>657</i>
<i>Figura 1054.- Israel Arranz y Roberto Bouça, fundadores de Burela Blues Band, en verano de 2006.....</i>	<i>657</i>
<i>Figura 1055.- Carátula del disco "MJP" (2012) del grupo "Marosa Jazz Project, en el que toca el vibráfono Israel Arranz</i>	<i>658</i>
<i>Figura 1056.- Carátula del disco “Zugzwang” (2013) del grupo “Paraphernalia Cuarteto”, en el que toca el vibráfono Israel Arranz</i>	<i>658</i>
<i>Figura 1057.- Jam Session organizada por el vibrafonista de jazz Israel Arranz en el Atrezzo Café.....</i>	<i>658</i>
<i>Figura 1058.- Cartel del VII Seminario de Jazz y Música Moderna de Burela (2014), organizado por Israel Arranz.....</i>	<i>659</i>
<i>Figura 1059.- Cartel del III Workshop de Improvisación y Vibráfono organizado por Israel Arranz en Burela en 2014</i>	<i>659</i>
<i>Figura 1060.- Cartel de la V Garufa's Latin-Jam Session tributo a Caribbean Jazz Project, con la participación de los vibrafonistas Israel Arranz y Ton Risco.....</i>	<i>659</i>
<i>Figura 1061.- Vibráfono “Yamaha” modelo "YV-2700 Gold".....</i>	<i>660</i>
<i>Figura 1062.- Daniel Catalán Dávila.....</i>	<i>663</i>
<i>Figura 1063.- Manel Ramada.....</i>	<i>663</i>
<i>Figura 1064.- "Pis Quartet Grup de Percussió".....</i>	<i>664</i>
<i>Figura 1065.- Cartel del "II Curso de Improvisación y Jazz para vibrafonistas" de Onda (2014) en el que aparece Dani Catalán como profesor de vibráfono</i>	<i>665</i>
<i>Figura 1066.- Dani Catalán actuando con “Chema Peñalver Trío” en el Festival Vibraonda (28 de julio de 2014)</i>	<i>666</i>

<i>Figura 1067.- Dani Catalán y Rafa Pérez con el póster "El vibráfono en el jazz. El vibráfono jazzístico en España". Onda (28 de julio de 2014)</i>	667
<i>Figura 1068.- Cartel del “Tercer Curs de Percussió de l'Olleria” (2015) donde Daniel Catalán ha impartido clase de improvisación, vibráfono y jazz</i>	667
<i>Figura 1069.- Florian Poser</i>	667
<i>Figura 1070.- Dani Catalán tocando el vibráfono en un concierto</i>	669
<i>Figura 1071.- "Chema Peñalver Trio", con Dani Catalán al vibráfono</i>	670
<i>Figura 1072.- Cartel en el que podemos ver anunciada la actuación de "Dani Catalán and Friends"</i>	671
<i>Figura 1073.- Pablo Carmona Bono</i>	671
<i>Figura 1074.- Bart Quartier</i>	672
<i>Figura 1075.- Pablo Carmona tocando el vibráfono en un ensayo</i>	674
<i>Figura 1076.- La Bejazz, formación de jazz flamenco en la que Pablo Carmona toca el vibráfono actuando el 15 de julio de 2009 en la Necrópolis de Carmona</i>	676
<i>Figura 1077.- Cartel anunciador de La Bejazz en el que Pablo Carmona aparece como batería</i>	677
<i>Figura 1078.- La Bejazz, grupo de jazz flamenco</i>	677
<i>Figura 1079.- La Bejazz, grupo de jazz flamenco, actuando en formación de septeto</i>	677
<i>Figura 1080.- David Merseguer Royo</i>	679
<i>Figura 1081.- Grupo de Percusión “Marimbàsticks”, con David Merseguer a la derecha</i>	681
<i>Figura 1082.- New Art Sound Duo</i>	681
<i>Figura 1083.- David Merseguer Royo en una foto artística</i>	681
<i>Figura 1084.- David Merseguer Royo, detalles de su utilización de la técnica “Burton”</i>	682
<i>Figura 1085.- David Merseguer (vibráfono) en diversas actuaciones con su grupo "Enjazz Quartet"</i>	684
<i>Figura 1086.- Richard Sprince</i>	685
<i>Figura 1087.- Contraportada del disco grabado por “Aya Quintet”, grupo en el que Richard Sprince tocaba el vibráfono (abajo a la izquierda)</i>	686
<i>Figura 1088.- Richard Sprince tocando el vibráfono en la actualidad</i>	686
<i>Figura 1089.- Richard Sprince tocando el vibráfono con su grupo “Soul Sauce” (12 noviembre de 2012)</i>	686

<i>Figura 1090.- Laurent Erdös</i>	686
<i>Figura 1091.- "Zarb", tambor iraní</i>	687
<i>Figura 1092.- Laurent Erdös con una antigua formación "Bopalibi"</i>	688
<i>Figura 1093.- Laurent Erdös en formación de cuarteto</i>	688
<i>Figura 1094.- Grupo Guachiguara, en el que Laurent Erdös tocaba el vibráfono</i>	688
<i>Figura 1095.- Cartel anunciador del dúo "Rêverie Créoles", en el que Laurent Erdös toca el vibráfono</i>	690
<i>Figura 1096.- Dúo "Rêverie Créoles", formado la cantante Aude Publes García y el vibrafonista Laurent Erdös</i>	690
<i>Figura 1097.- Cartel anunciador de un concierto en el Conservatorio de Saint Denis del dúo "Rêverie Créoles", en el que Laurent Erdös toca el vibráfono</i>	690
<i>Figura 1098.- Grupo "The Vibe Creators" en el que Laurent Erdös tocaba el vibráfono</i>	692
<i>Figura 1099.- Laurent Erdös tocando el vibráfono con el grupo "The Vibe Creators" en un concierto en el club "Black Note" de Valencia en 2010</i>	692
<i>Figura 1100.- "The Vibe Creators" en el Centre de Cultura Contemporània Octubre (6 de Junio del 2010). En la foto: Laurent Erdos (vibráfono), Laila (María Muñoz), Sergio Albentosa y Danilo Argenti Gener</i>	692
<i>Figura 1101.- "Wolf Gang Jazz Band", proyecto actual de Laurent Erdös en China</i>	692
<i>Figura 1102.- Cartel promocional de "Wolf Gang Jazz Band"</i>	692
<i>Figura 1103.- Víctor Mendoza</i>	693
<i>Figura 1104.- Víctor Mendoza durante un concierto</i>	694
<i>Figura 1105.- Víctor Mendoza en una foto promocional</i>	694
<i>Figura 1106.- Víctor Mendoza y Rafael Pérez Vigo en el XI Seminario Internacional de Jazz y Música Latina (Palau de la Música de Valencia, julio de 2009)</i>	695
<i>Figura 1107.- Imagen exterior de la Berklee College of Music de Valencia</i>	696
<i>Figura 1108.- Víctor Mendoza en Berklee College of Music de Valencia</i>	696
<i>Figura 1109.- Baquetas modelo "Víctor Mendoza" de la marca Vic Firth</i>	696
<i>Figura 1110.- Víctor Mendoza con su modelo de baquetas "Vic Firth"</i>	696
<i>Figura 1111.- Portada del disco "If Only You Knew" de Víctor Mendoza</i>	696
<i>Figura 1112.- Portada del disco "This Is Why" de Víctor Mendoza</i>	696

<i>Figura 1113.- Portada del disco "Black Bean Blues" de Víctor Mendoza</i>	<i>696</i>
<i>Figura 1114.- Cartel anunciador de un workshop sobre latin jazz grooves impartido por Víctor Mendoza en Berklee</i>	<i>697</i>
<i>Figura 1115.- Víctor Mendoza empleando la técnica de cuatro baquetas de Gary Burton</i>	<i>699</i>
<i>Figura 1116.- Cine Windsor Palace de Barcelona.....</i>	<i>699</i>
<i>Figura 1117.- Lionel Hampton y Tete Montoliu en el cine Windsor Palace (12 de marzo de 1956)</i>	<i>700</i>
<i>Figura 1118.- Cartel anunciador de unos conciertos posteriores de Lionel Hampton en el Teatro Carlos III de Madrid.....</i>	<i>701</i>
<i>Figura 1119.- Portada del disco "Jazz-Flamenco" grabado por Lionel Hampton con la colaboración de Tete Montoliu</i>	<i>701</i>
<i>Figura 1120.- Cartel anunciador del concierto, en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona, de la orquesta de Lionel Hampton y Tete Montoliu (13 y 14 de julio de 1956)</i>	<i>701</i>
<i>Figura 1121.- "Modern Jazz Quartet" en 1964 en el Palacio de la Música de Barcelona</i>	<i>701</i>
<i>Figura 1122.- Dany Doritz tocando el vibráfono en el club de jazz "Jamboree" de Barcelona en 1963.....</i>	<i>702</i>
<i>Figura 1123.- Cartel del Jamboree anunciando al vibrafonista Dany Doriz junto al trío de Tete Montoliú en 1965</i>	<i>703</i>
<i>Figura 1124.- Disco "Son Vibraphone Et Sa Grande Formation" del vibrafonista francés Dany Doriz grabado en 1969</i>	<i>703</i>
<i>Figura 1125.- Contraportada del disco "Jazz pour la danse" de Dani Doritz</i>	<i>703</i>
<i>Figura 1126.- Vibráfono Concert, modelo 145 de la casa Deagan (comercializado entre 1927 y 1939)</i>	<i>710</i>
<i>Figura 1127.- Mesas redondas celebradas en el I Congreso Internacional dedicado al jazz en España.....</i>	<i>768</i>

VIII.2.- Índice de tablas.

<i>Tabla 1.- Etapas en el desarrollo de la investigación.....</i>	<i>35</i>
<i>Tabla 2.-Nomenclatura del vibráfono en diferentes idiomas.....</i>	<i>39</i>
<i>Tabla 3.- Baquetas y utensilios para producir sonido en el vibráfono.</i>	<i>56</i>
<i>Tabla 4.- Tabla de extensión de los instrumentos de percusión afinados.....</i>	<i>57</i>
<i>Tabla 5.-Clasificación de los vibráfonos según las familias instrumentales a las que pertenecen</i>	<i>65</i>
<i>Tabla 6.- Principales empresas fabricantes de vibráfonos acústicos, vibráfonos electrónicos y baquetas de vibráfono.....</i>	<i>67</i>
<i>Tabla 7.- Influencias musicales del jazz del siglo XX.....</i>	<i>107</i>
<i>Tabla 8.- Evolución de los instrumentos de percusión hasta llegar al vibráfono.....</i>	<i>124</i>
<i>Tabla 9.- Posible origen del vibráfono</i>	<i>128</i>
<i>Tabla 10.- Músicos de los años 30.....</i>	<i>132</i>
<i>Tabla 11.- Músicos de Swing</i>	<i>146</i>
<i>Tabla 12.- Músicos de Be-bop.....</i>	<i>157</i>
<i>Tabla 13.- Músicos de Hard Bop</i>	<i>180</i>
<i>Tabla 14.- 15 músicos y 15 discos representativos del Hardbop.....</i>	<i>180</i>
<i>Tabla 15.- Músicos de "Funky Jazz" de los años 50.....</i>	<i>182</i>
<i>Tabla 16.- Evolución de los materiales utilizados para la fabricación de las láminas del vibráfono</i>	<i>184</i>
<i>Tabla 17.- Músicos de "Soul Jazz".....</i>	<i>202</i>
<i>Tabla 18.- Músicos de jazz rock.....</i>	<i>203</i>
<i>Tabla 19.- Incorporación del vibráfono a los diferentes contextos musicales de España.....</i>	<i>274</i>
<i>Tabla 20.- Vibráfonos fabricados en España.....</i>	<i>296</i>
<i>Tabla 21.- Principales fabricantes de baquetas de vibráfono españoles.....</i>	<i>306</i>
<i>Tabla 22.- Innovaciones en las láminas de los vibráfonos hasta los años 50 (en Estados Unidos).....</i>	<i>339</i>
<i>Tabla 23.- Vibrafonistas de los años 30.....</i>	<i>351</i>

<i>Tabla 24.- Vibrafonistas de los años 40</i>	363
<i>Tabla 25.- Vibrafonistas de los años 50</i>	387
<i>Tabla 26.- Vibrafonistas nacidos en los años 30</i>	389
<i>Tabla 27.- Vibrafonistas nacidos en los años 40 (I)</i>	394
<i>Tabla 28.- Vibrafonistas nacidos en los años 40 (II)</i>	394
<i>Tabla 29.- Vibrafonistas nacidos en los años 50</i>	437
<i>Tabla 30.- Vibrafonistas nacidos en los años 60 (I)</i>	469
<i>Tabla 31.- Vibrafonistas nacidos en los años 60 (II)</i>	469
<i>Tabla 32.- Vibrafonistas nacidos en los años 70 (I)</i>	545
<i>Tabla 33.- Vibrafonistas nacidos en los años 70 (II)</i>	545
<i>Tabla 34.- Marcas y modelos de baquetas preferidos por Joan Vilalta Arango</i>	571
<i>Tabla 35.- Vibrafonistas nacidos en los años 80 (I)</i>	601
<i>Tabla 36.- Vibrafonistas nacidos en los años 80 (II)</i>	601
<i>Tabla 37.- Marcas y modelos de baquetas que Javier Navas suele utilizar</i>	636
<i>Tabla 38.- Vibrafonistas nacidos en los años 90</i>	679
<i>Tabla 39.- Vibrafonistas jazzísticos internacionales residentes en España</i>	685

VIII.3.- Índice onomástico de vibrafonistas jazzísticos en España.

A

<i>Arevalillo, Salvador</i>	355
<i>Arranz Carreño, Israel</i>	653

B

<i>Bardají (“Chispa”), Antonio</i>	384
<i>Barrera Albiach (“Geni Barry”), Eugeni</i>	416
<i>Benet Martínez, Javier</i>	428
<i>Bonet Mir (“Bonet de San Pedro”), Pedro</i>	364
<i>Bordas Chornet, Oriol</i>	499
<i>Bravo Correas, Roberto Carlos</i>	582
<i>Burrull, Francesc</i>	390

C

<i>Campos Fabra, Roberto</i>	361
<i>Carmona Bono, Pablo</i>	671
<i>Castelló Sanmartín, Antonio</i>	396
<i>Castro Roig, Carlos</i>	477
<i>Catalán Dávila, Daniel</i>	663

D

<i>Durán Rodríguez, Jorge Luís</i>	615
--	-----

E

<i>Erdös, Laurent</i>	686
<i>Estevan Estevan, Pedro</i>	437

G

<i>Galicia Hernández (“Gali”), José Antonio</i>	434
<i>Gas Cabré, Manuel</i>	495
<i>Giral, Conrado</i>	382
<i>Gracia (“Eddy Guerín”), José Manuel</i>	393
<i>Guillem Piqueras, Juanjo</i>	501

J

<i>Jirak, Zdeněk</i>	385
----------------------------	-----

L

<i>Lorente Matesanz, Armando</i>	450
--	-----

M

<i>Martínez Alonso, Lucía</i>	610
<i>Martínez-Risco Ulloa (“Ton Risco”), Antonio Eduardo</i>	588
<i>Meler Fàbregas, Toni</i>	462
<i>Mendoza, Víctor</i>	693
<i>Merseguer Royo, David</i>	679
<i>Mignon</i>	364
<i>Miralles Izquierdo, Ricard</i>	411
<i>Miralta Clusellas, Marc</i>	506
<i>Miró Poblet, Joan</i>	401

N

<i>Navarro Cabo, Rafael</i>	601
<i>Navas Fernández, Javier</i>	634

P

<i>Parejo Codina, Samuel</i>	550
<i>Pascual Royo, Marcel</i>	642
<i>Pereira Cantó, Ángel</i>	445
<i>Pérez Vigo, Rafael</i>	553

R

<i>Rossy Costa, Jordi</i>	494
---------------------------------	-----

S

<i>Salvador Llopis (“Chapi”), Jesús</i>	469
<i>Sanz Alcover, Pere</i>	545
<i>Serra Ibáñez, Arturo</i>	518
<i>Soler Galbis, Pep</i>	513
<i>Sprince, Richard</i>	685

T

<i>Tarazona Cabezón, Salvador</i>	559
<i>Torres Beltrán, Daniel</i>	576

V

<i>Vilalta Arango, Joan</i>	566
<i>Vilar Juanola, Andreu</i>	621

Y

<i>Yuste, Miguel</i>	387
----------------------------	-----

Camporrobles, 30 de septiembre de 2015

Fdo. Rafael Pérez Vigo

