

La improvisación como acompañamiento: autoetnografía baterística

La improvisación como acompañamiento: autoetnografía baterística

Santiago Díaz Walker

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Carrera de Estudios Musicales

Énfasis en Jazz y Músicas Populares

Batería

Bogotá, 2021

Tabla de contenido

La improvisación como acompañamiento: autoetnografía baterística	7
Introducción	7
1. Marco de referencia	9
1.1. Estado del arte	9
ECM	9
ACT	9
Jack DeJohnette	10
Paul Motian	10
Bob Moses	11
Jarle Vespestad	11
Jorge Rossy	12
Ziv Ravitz	12

Satoshi Takeishi	13
Jorge Sepulveda	14
Urian Sarmiento	14
Mauricio Ramirez	14
1.2. Marco conceptual	15
1.2.1. Conceptos generales	15
Acompañamiento	15
Comunicación - el lenguaje y el habla	16
Escucha	17
Improvisación	18
Interacción	19
1.2.2. Conceptos guía	19
Melodía	19

Orquestación	20
Pulso	20
2. Metodología	21
2.1. Categorías de análisis musical	21
2.2. Audiciones y análisis de material de referencia	22
2.3. Exploración interpretativa (discos sin batería, laboratorio y conciertos)	23
2.4. Bitácora	24
3. Análisis de conceptos guía	25
3.1 Melodía	26
3.2 Orquestación y sonido	29
3.3. Pulso	33
4. Insumos técnico baterísticos	36
Conclusiones	38

Referencias bibliográficas	41
Referencias discográficas	47
Bibliografía adicional	52
Anexos	54

La improvisación como acompañamiento: autoetnografía baterística

Introducción

Un día, estando en una clase con Ziv Ravitz, le empecé a preguntar sobre cómo entender la intención de los otros músicos y acompañar mejor, independientemente del contexto; y lo interesante es que a lo largo de la clase nunca mencionó la batería ni la música, sino que se concentró en hablar sobre el día a día, sobre la comunicación verbal, el escuchar, interactuar con la gente y expresar cosas coherentes (Ravitz, 2020). Al final, me recomendó algunos ejercicios y varias formas de estudiar la escucha y el habla en la cotidianidad y desde ese entonces me he preguntado: ¿Cómo acompaño mejor? ¿Cómo interpreto la batería desde la improvisación y la escucha activa, para acompañar diversos tipos de situaciones sonoras? ¿Qué es lo más nutritivo que puedo decir como respuesta a lo que otro habla conmigo? De eso se trata esta investigación: de cómo puedo llegar a la naturalidad del habla en mi interpretación, cómo ser sincero con la música, sin cosas pretenciosas ignorando lo que está sonando, sino buscando acompañar y aportar lo mejor desde mi corazón e inteligencia.

La intención de esta investigación fue hacer una autobiografía acerca de la interpretación de la batería como un instrumento acompañante, una exploración en la cual prioricé la improvisación sobre los patrones tradicionales, la diversidad en las posibilidades de orquestación, cuestioné los conceptos de tiempo, pulso y elasticidad en el espacio sonoro, amplié mis herramientas como músico y mejoré mi capacidad receptiva en la escucha y el diálogo, teniendo como objetivo principal, enriquecer mi rol como acompañante, la interacción activa con mi entorno y la improvisación como medio común entre los otros músicos y yo.

A lo largo del proceso, hice conciencia de los nuevos sonidos, herramientas, funciones, orquestaciones y colores, entre otras posibilidades como baterista, mediante una bitácora en la

que registré los hallazgos del proceso de creación. También, empleé un laboratorio creativo como parte de la metodología, en la cual indagué sobre diferentes tipos de acompañamientos e improvisaciones, desde la reflexión sobre la interpretación, acompañando diferentes formatos y discos sin batería. Además de esto, analicé diferentes músicos y producciones relevantes a esta estética. Como resultado final, haré un concierto en el cual se verán reflejadas las conclusiones a las que llegué a lo largo de la investigación, por medio de la interpretación en vivo.

Ya que existe un gran antecedente de sonoridades similares a las que busco, en la cual diferentes bateristas tales como Paul Motian (Jones, 2020) y Jack DeJohnette (Paczynski, 2004) entre muchos otros, han hecho búsquedas parecidas, mi intención fue aproximarme a grabaciones de sellos tales como ECM Records (s/f) y ACT Records (s/f), los cuales son una gran fuente de inspiración, pues considero que tienen una sonoridad y una intención parecidas a las que yo deseaba llegar con esta investigación. Quiero resaltar que, a pesar de tener como referente principal la sonoridad de estos sellos discográficos, para esta investigación tuve en cuenta la discografía de otros músicos ajenos a estas compañías.

Además de estos objetivos dirigidos específicamente a una autoetnografía artística (López-Cano y San Cristóbal, 2014), espero promover en la vida cotidiana de otros músicos que puedan estar interesados en mi investigación, así como todos los que lean este proyecto, la escucha consciente, activa y por ende, el diálogo como medio para nutrir de manera positiva al otro, desde el corazón y el amor.

1. Marco de referencia

1.1 Estado del arte

En este apartado haré referencia a algunos artistas que considero relevantes para este proyecto de grado, los cuales también han explorado la improvisación, la escucha, la amplitud en el espacio sonoro y otros elementos cercanos e importantes para esta investigación.

Esta exploración musical propuesta en mi proyecto de grado está claramente dada y sigue en constante búsqueda por el sello discográfico **ECM** (s/f), pues desde sus inicios en 1969, esta disquera ha ido forjando poco a poco una sonoridad consolidada que ha inspirado fuertemente a los músicos en su entorno y a otros sellos que han intentado forjar una estética similar a lo largo de los años. Este sello se orienta hacia la búsqueda de “el sonido más hermoso después del silencio” (Gioia, 2021, parr. 6). El reconocido estilo de ECM está orientado al jazz de vanguardia con sonoridades rítmicas del rock, la tradición del *Bop* y la música étnica, ligado a características predominantes o primordiales tales como la gentileza, la delicadeza y la amplitud en el espacio (Kernfeld, 2003).

Otra referencia importante, es el sello alemán **ACT** el cual “es considerado hoy en día como uno de los más finos curadores de jazz progresivo y música creativa” (Downbeat, s.f. en ACT, s.f., parr. 1). ACT es conocido mundialmente por su sonoridad, pues desde su fundación en 1992, ha grabado unos de los discos más influyentes en el jazz contemporáneo, teniendo como eje principal una sonoridad sensible, delicada y con un rango de intensidad enorme, la cual pretende expandir las fronteras y los límites expresivos dentro de su música (ACT s.f.).

Ambos sellos discográficos son importantes para esta investigación, pues tienen muchas grabaciones con una sonoridad consolidada muy clara, que han cambiado drásticamente mi manera de escuchar y tocar música y son una gran fuente de inspiración. Uno de mis grandes sueños es poder grabar con alguno de estos sellos.

Jack DeJohnette (s.f.) es uno de los bateristas más importantes en la historia del jazz, quien ha acompañado a muchos de los músicos del género más famosos tales como John Coltrane, Miles Davis, Bill Evans, Keith Jarrett, Ornette Coleman, Herbie Hancock, Sonny Rollins y Thelonius Monk entre muchos otros. Él es uno de mis mayores referentes como baterista, ya que estoy muy interesado en su aproximación al acompañamiento desde la improvisación. En el trío de Keith Jarrett (Keith Jarrett Trio, 1989) tocaban bajo un mismo principio y es que todos fueran “Sidemen¹ con libertad” (Jarrett, 2014). La intención de Jarrett con esta idea era tocar música que ya estuviera escrita y que los tres conocieran muy bien, pero desde la improvisación y la libertad. Su objetivo era simplemente tocar y ver lo que iba sucediendo a medida que se desarrollaba cada pieza. La manera en la que DeJohnette desarrolló esta idea en ese trío es fantástica y me guió mucho en este concepto a la hora de acompañar. Intento no apegarme a una única manera de tocar y simplemente me sorprende con las cosas nuevas que se van dando en el desarrollo de las obras.

Paul Motian fue un baterista, compositor y uno de los músicos de jazz más influyentes de los últimos 50 años (Ratliff, 2011), quien es conocido por su participación como *Sidemen* en el trío de Bill Evans con Scott LaFaro (Bill Evans Trio, 1961); en el trío de Keith Jarrett junto a Charlie Haden (Jarrett, et al., 1972); y en el trío liderado por él, junto a Joe Lovano y Bill Frisell (Motian, et al., 2005). Sus contribuciones hacia la batería desde la orquestación diversa, el pulso, el acompañamiento melódico y en general el acompañamiento, son muy importantes para mí como músico y baterista, ya que mi exploración va alineada con estos conceptos. El disco de Jakob Bro en el que participa como acompañante: “Balladeering” junto a Bill Frisell, Lee Konitz y Ben Street (Bro et al., 2009) fue de gran importancia en esta investigación y considero que me aportó muchísimo en diferentes posibilidades en la orquestación, tanto en los

¹ Músico acompañante.

diferentes modos de improvisar manteniendo texturas rítmicas y un *groove* estable, como también en las maneras de ampliar mi rango dinámico desde la batería, por lo cual siento un estrecho lazo con su modo de acompañar.

Bob Moses (Zildjian, s.f.) es un baterista, compositor e improvisador, el cual siempre ha estado en la constante búsqueda del espíritu y el crecimiento por medio de la percusión. A lo largo de su carrera como baterista, ha acompañado a importantes músicos tales como Garry Burton, Charles Mingus, Keith Jarrett, Steve Swallow, Pat Metheny, Jaco Pastorius, Paul Bley y Herbie Hancock, entre muchos otros. Este baterista ha hecho una búsqueda sobre cómo tocar la batería desde algo que él llama “precultura”, concepto que ha desarrollado a lo largo de los años, en el cual intenta solo fluir desde su espíritu en la música y no entrar en ninguna estética o identidad cultural, evitando frases de algún lenguaje específico e incluso evadiendo las métricas y ahondando más en el espíritu como fuente y origen de lo que interpreta (Moses, 2015). Esta idea ha contribuido mucho a lo largo de mi desarrollo musical como improvisador, pues pensando en esta idea de solo tocar sin entrar en una estética, he podido interpretar lenguajes diversos de maneras diferentes a las habituales. Además de esto, también me ha aportado mucho el pensamiento de tocar desde el espíritu, pues he sentido que el error es cada vez menor, dado que no existe ese pensamiento moral del bien y del mal y solo se está dejando fluir toda la energía que hay entre lo que toco y lo que otros tocan.

Jarle Vespestad es uno de los bateristas más populares en la escena escandinava y hace parte de varios importantes grupos tales como Farmers Market, Supersilent, Silje Nergaard Band y Tord Gustavsen Trio, entre otros. Además de sus grandes habilidades técnicas, es conocido por su manera de expresar sonoridades tranquilas y un minimalismo expresivo (Gustavsen, s.f). Él tiene un modo particular de abordar tiempos no estables, la orquestación y el sonido, todo desde una postura minimalista, herramientas que considero

primordiales en esta exploración. Analizar sus interpretaciones me ha brindado una gran perspectiva de cómo acompañar músicas sin un pulso estable, por medio de notas con mucho *sustain* y melodías cortas, entre otros recursos.

Jorge Rossy (Rossy, s.f.) es uno de los bateristas más influyentes de su generación, acompañando a lo largo de su vida a diferentes músicos de gran relevancia, tales como Brad Mehldau, Joshua Redman, Kurt Rosenwinkel, Jakob Bro, Wayne Shorter, Lee Konitz, Carla Blay y Steve Swallow, entre otros. Las grabaciones que ha interpretado, al lado de Jakob Bro o de Brad Mehldau, tienen como factor común una orquestación diferente en cada pieza y una manera muy inteligente para hacer texturas. Un gran recurso para acompañar ciertas situaciones son las texturas sin un tiempo claro y él es uno de los bateristas que más toma provecho de la amplitud del registro sonoro en la batería, para darle una guía al resto de la banda. De igual manera, tiene unas combinaciones de orquestación muy interesantes y una sensibilidad a la escucha muy aguda, la cual le permite interactuar muy bien con su entorno sonoro. Yo busco con esta investigación, entre otras cosas, agudizar y mejorar estas herramientas, por lo cual siento gran cercanía a su interpretación con la mía.

Ziv Ravitz (AICF, s/f) es un famoso baterista, el cual está muy activo en la escena actual del Jazz, siendo acompañante de músicos como Lee Konitz, Avishai Cohen, Shai Maestro, Gilad Hekselman, Petros Klampanis y Lionel Loueke, entre muchos otros. Él, además de haber inspirado esta gran pregunta en mí -la comunicación en la música de un modo paralelo a la comunicación en la vida cotidiana- es un gran referente musical por su modo de acompañar, pues lo hace desde texturas con subdivisiones altas, herramienta que también me han servido para expandir mis posibilidades en el acompañamiento. Así mismo, suele hacer conciertos a dueto con músicos como Lionel Loueke en la guitarra (Diethelm, 2021) ú Omer Klein en el piano (Diethelm, 2020), en los cuales debe cambiar su modo de acompañar para

suplir otros instrumentos que estarían habitualmente en un concierto: me parece muy interesante a dónde lleva el acompañamiento, pues también quiero desarrollar mi habilidad como acompañante en formatos no habituales para la batería, como lo son el dueto con un instrumento armónico / melódico.

Satoshi Takeishi (Whirlwind Recordings, s /f) es un baterista, percusionista y arreglista, quien, interesado por la música suramericana, vivió unos años en Colombia conociendo y explorando sus músicas tradicionales y luego volvió a Estados Unidos en una exploración continua, a través de la cual actualmente interpreta música multicultural, electrónica e improvisada. Ha tocado con importantes músicos tales como Antonio Arnedo, Ben Monder, Ray Barreto y Anthony Braxton entre muchos otros. Él es una gran fuente de inspiración como baterista, pues su aproximación hacia la música tradicional colombiana desde la batería y la improvisación es de un alto nivel musical. A medida que pasa el tiempo, vuelvo a analizar sus interpretaciones y llegó a más conclusiones interesantes. Me siento fuertemente relacionado con este baterista, pues creo que mi búsqueda en esta investigación también va direccionada hacia la improvisación en la música en cualquier género, y por qué no, a la improvisación como acompañamiento en la música de nuestras raíces. En discos como “Colombia” de Antonio Arnedo (Arnedo, 2001), cuando él acompaña, se siente la intención del género que toca en cada pieza; sin embargo, nunca toca los patrones establecidos y sólo se escucha un acercamiento al género, sin tocarlo explícitamente. A eso quiero llegar con esta investigación: a tocar cualquier tipo de género y que se entienda la intención de este, pero sin los patrones tradicionales, sino con gestos cercanos desde la improvisación.

Jorge Sepúlveda (Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, 2015) es profesor, investigador y uno de los bateristas más relevantes en la historia del jazz colombiano, el cual ha acompañado a importantes músicos tales como Jakob Bro,

Antonio Arnedo, Ricardo Gallo, Holman Álvarez y Hugo Candelario entre muchos otros. Ha desarrollado una sonoridad clara en la cual acompaña desde la improvisación y desde la influencia de las músicas tradicionales de las costas colombianas, dando una sonoridad propia, independientemente del tipo de música que acompañe. Además de esto, como asesor de esta investigación, me ha guiado en esta búsqueda hacia la improvisación como acompañamiento.

Urián Sarmiento (Sánchez, 2020) es un multipercusionista, quien ha recopilado por más de 20 años la música tradicional colombiana mediante el sello “Sonidos enraizados”. Entre sus diferentes agrupaciones, encuentro una fuerte relación con “Hombre de barro”: grupo de improvisación a trío, el cual está formado por un guitarrista, un chelista y él en un set de percusión propio; en esta agrupación no se rigen por parámetros tradicionales de forma, métrica, armonía o demás; simplemente improvisan libremente y a lo largo de las piezas, van buscando puntos en común (Sarmiento, 2021). Al igual que el trío de Keith Jarrett pero con otra estética, estos tipos de exploración son muy pertinentes para esta investigación y desarrollé ejercicios y exploraciones similares a lo largo de los laboratorios.

Mauricio Ramírez es un baterista y compositor, muy activo en la escena de Bogotá, siendo cofundador y miembro actual de la famosa banda “San Alejo” (Pulzo, 2016), intérprete en la banda “Meridian Brothers” (s/f) y quien ha acompañado a músicos tales como Yasam Hancilar, Tony Mallaby, Tim Dahl, Holman Alvarez, Santiago Botero y Ricardo Narváez, entre muchos otros. Este baterista es también fuente de inspiración y está muy relacionado con esta investigación por sus aproximaciones a formatos pequeños tales como los duetos Hagudo (s/f), Theremin Band (s/f) y los tríos Dinosaur (s/f) y Pérez (Pérezgrupo, s/f), en los cuales acompaña desde la improvisación y mantiene una constante búsqueda sobre temas como la libertad, la subdivisión y el diálogo. Además de esto, tiene una interesante y enriquecedora aproximación a la improvisación, no solo como acompañante en estas agrupaciones, sino también desde su

investigación autoetnográfica hacia la orquestación y el sonido como solista en su disco “Las casas del molusco” (Ramírez, 2018). Adicionalmente, ha sido mi maestro y mentor en todo mi proceso investigativo, por lo cual ha sido una guía en cuanto a las grandes dudas que han surgido a lo largo de esta exploración.

1.2. Marco Conceptual

A continuación, presento sintéticamente los principales conceptos que están relacionados con este proyecto de grado, ordenados alfabéticamente, a manera de glosario.

1.2.1. Conceptos generales

Acompañamiento

En el sentido más general, el acompañamiento hace referencia a las partes subordinadas de cualquier textura musical que están formadas por capas de diferente importancia (Fuller, 2001). El acompañamiento es una decisión que se toma a la hora de interactuar con algo o alguien más, en el cual se reconoce una textura o un material principal, que como unidad ya es interesante, pero se complementa, apoya y ornamenta para enriquecerlo. Dentro del acompañamiento, puede haber una interacción constante en la cual se generan diferentes situaciones de diálogo entre los acompañantes, y en la música se da una constante reflexión sobre las cosas que se van descubriendo sobre el sonido propio, el sonido como colectivo acompañante y el sonido total de la música; sin embargo, esta postura tiene como fin principal, acompañar y enaltecer ese personaje principal.

Comunicación - el lenguaje y el habla

La comunicación es un medio que nos permite conectarnos con las otras personas, para recibir, transmitir o intercambiar mensajes (Thompson, s.f.). En la comunicación verbal hay una interacción constante entre las personas dentro de una conversación y para poder dar una respuesta asertiva, es indispensable saber escuchar al interlocutor (Gómez, 2016; párr. 16).

Lo valioso del habla está en la relación que se construye con las otras personas, y en ella no existe un guion predeterminado sobre los temas que se van a discutir, sino que cada quien responde a medida que le van diciendo las cosas y uno siempre se va a ver sorprendido por la respuesta del otro. Así debería ser el acompañamiento en la música: yo respondo a lo que el otro me dice, escuchando; no pienso de antemano cómo acompañar lo que estoy escuchando, o qué ritmo debería tocar; sino que escucho lo que está sonando e inspirado en eso lo acompaño, sin pensar en categorizarlo dentro de esquemas predeterminados: respondo a lo que dicen de la manera más creativa posible para así construir una gran conversación.

A la hora de elegir con quién tocar, nunca se debe pensar en el tipo de instrumento, sino en la persona, en la relación y en qué tanto puede aportar el otro (Frisell, 2020). Cuando Frisell va a tocar con otras personas, no asume que la otra persona va a hacer algo específico y predeterminado, sino que va a haber una relación de conversación y lenguaje, y lo más importante va a ser lo que el otro tiene por decir y desde ahí, construyen sus obras.

Al final, no importa la estética, el tipo de música o el/los instrumentos, sino que pueda lograr acompañar lo que esté sonando y haya una construcción colectiva de algo interesante.

Los sistemas de comunicación en la improvisación musical son paralelos a las conversaciones a tiempo real. La intención en el lenguaje hablado, de expresar ideas con claridad, definir temas y contenido, pensamientos que pueden ser editados, el problema de tratar con un vocabulario desconocido, etc; puede ser usada para describir los requerimientos

de la expresión improvisada y la interacción en la música (Vandermark, citado por Morris, 2012).

Escucha

Escuchar es un acto voluntario, que tiene como propósito comprender y tener en cuenta la verdad del otro. Es un acto de atención y respeto hacia otra persona, en el que se deja a un lado la voz propia, para llenar ese espacio con el pensamiento del otro (Torralba, 2014: 4).

Escuchar es un término con una gran profundidad, el cual es de mucha importancia tanto para la música, como para las sociedades y para cualquier tipo de interacción humana. Para mí, escuchar es un proceso en el cual un sonido entra por los oídos, el cerebro lo analiza, lo categoriza y lo convierte en un pensamiento. A lo largo de mi vida, he percibido una diferenciación popular entre oír y escuchar, en la cual dicen que oír es el simple hecho de entender el sonido de una manera superficial, mientras que escuchar, se refiere a recibir ese sonido, entenderlo, reflexionar sobre este y sacar conclusiones del mismo. En la música, la escucha suele darse por sentada y creo que muchas veces, nosotros los músicos al estar priorizando nuestra interpretación con todas las complejidades, solemos dejar a un lado la escucha: la intención de procesar, entender, analizar y sacar conclusiones, para así responder desde la propia interpretación. Al ser la escucha un concepto tan subvalorado y tergiversado, muchos músicos damos por hecho que escuchamos, sin embargo, es necesario estudiar y entrenar la acción de escuchar conscientemente: es de vital importancia para responder a lo que la música le está diciendo a uno. La escucha también está subvalorada en la sociedad y muchas personas suponen que por entender lo que les dicen, ya es suficiente, sin embargo, pocas personas escuchan de una manera consciente.

Improvisación

La improvisación es la creación de un trabajo musical, mientras se es tocado. Esta debe involucrar la composición inmediata por sus intérpretes, o la elaboración o ajuste de un trabajo existente, o cualquier cosa en el medio. En cierto punto, cualquier *performance* involucra elementos de improvisación, aunque su grado varía según el período y el lugar, y hasta cierto punto, toda improvisación se basa en una serie de convenciones o reglas implícitas. Por su propia naturaleza, en la que la improvisación en esencia es evanescente, es uno de los temas menos susceptibles para la investigación histórica (Nettl et al., 2014; párr. 1).

La improvisación es uno de los recursos más interesantes en el arte, en el cual en un solo momento, cada quien trae a la pieza, con una intención compositiva, el resumen de una vida artística influenciada por todo lo que esta persona ha estudiado, creado, escuchado, visto y sentido; multiplicado por otros factores, como el contexto socioeconómico, el entorno cultural en el que ha vivido, el desarrollo emocional, las personas que ha amado y ha dejado de amar, sus sueños cumplidos y por cumplir y todos los otros momentos que apreciamos e ignoramos en la vida. En la improvisación, se actúa y se piensa en el momento, es un *performance* pasajero, en el cual todo el arte se da en la inmediatez.

Interacción

La interacción en la música, en realidad se trata de las personas y la fuerza de las personalidades juntas, no es sobre los instrumentos, sino sobre las personalidades y cómo dialogan como humanos, juntos; todo es sobre la gente: cada quien brinda algo diferente (Frisell, 2020). La interacción es el momento en el que hay un cambio de ideas, acciones, gestos y conocimientos, entre muchos otros actos. En la música la interacción se da en todo

momento, con la respiración y la falta de aliento, las ideas y las acciones, el silencio y la atención a la primera nota, el primer sonido y el silencio en el ambiente, con cada nota sobre la nota anterior y esta sobre la que sigue, desde la interpretación de uno mismo con su instrumento y del sonido del instrumento con el oído, desde la interpretación propia con la del otro músico, entre la emoción y los sentimientos entre los ejecutantes y de estas sensaciones a la música, hasta la música con la vida misma.

1.2.2. Conceptos guía

En este apartado, presentaré los conceptos que están ligados con las variables de análisis y la metodología de esta investigación. Posteriormente ahondaré alrededor de mi exploración personal al respecto.

Melodía

Una melodía es el resultado de la combinación de tonos, silencios, ritmo, intervalos, la curvatura de la línea y un carácter expresivo (Morris, 2012: 51); cualquier secuencia de tonos combinados con silencios y ritmo, puede ser considerada una melodía.

A pesar de que, normalmente las melodías se dan con una lógica armónica, en la cual cada nota tiene un rol sobre el esquema armónico de la estructura general y están sobre una tonalidad específica; en el caso de los instrumentos percutivos, la melodía no suele estar relacionada con la armonía y simplemente se da como un gesto con diferentes alturas no específicas y todas las otras características propias de un movimiento melódico.

Orquestación

La orquestación es el aprovechamiento de las capacidades sonoras de los instrumentos, en un conjunto o ensamble determinado. Orquestar significa, en últimas, tener la habilidad y capacidad de combinar y aprovechar los recursos instrumentales con los que se cuenta (Valencia, 2021).

Aunque la noción de orquestación habitualmente se relaciona con grandes ensambles, la batería tiene la particularidad de estar compuesta por varios instrumentos y cada uno de estos instrumentos tienen diversas posibilidades tímbricas que se alcanzan, por ejemplo, cambiando el tipo de percutor con el que se interpreta, la técnica con la que se toca cada uno de estos instrumentos y el lugar en el que se golpea la superficie de cada uno de los mismos. Sabiendo que cada instrumento de modo particular tiene un gran rango de posibilidades sonoras, la batería cuenta con una infinidad de posibilidades en la orquestación.

Pulso

El tiempo es el medio esencial para la música y su interpretación, un medio no espacial que contiene el pasado, presente, futuro y donde la música existe y se entiende. El tiempo contiene el trayecto de la música, y siempre hay un antes, un durante y un después de cada interpretación (London, 2001 a).

El pulso se refiere a articulaciones que se repiten regularmente en el flujo del tiempo musical. Este no necesariamente está presente en la música, aunque habitualmente lo está. El sentido del pulso surge como una respuesta cognitiva y kinestésica del oyente a la organización rítmica de la superficie musical. Un sentido claro del pulso es necesario para las métricas musicales, ya que es el ancla temporal para la estructura a un nivel grande, como se oye en los tiempos fuertes de las obras, así como de niveles más pequeños de subdivisión

métrica. El pulso en la música es crucial, en la mayoría de los casos, para organizar rítmicamente nuestro sentido del tiempo (London, 2001 b).

2. Metodología

2.1. Categorías de análisis musical

A lo largo de mi proceso investigativo, empecé a hacerme ciertas preguntas como intérprete y como espectador, tales como: ¿Por qué se le da más importancia al tratamiento del sonido y al silencio en la música clásica que a la música popular? ¿Cómo acompañar música sin un pulso estable desde la batería, teniendo en cuenta que no es usual? ¿Cómo se tocaba la música tradicional, antes de estandarizar los patrones? ¿Cómo ser una base rítmica desde la improvisación y no desde la estabilidad y la repetición rítmica? ¿Cómo hacer melodías desde un instrumento percusivo? ¿Cómo acompañar con otro tipo de orquestación, ampliando lo tradicional? ¿Cómo interpretar la batería en estos momentos específicos en la música, en los que no suele haber percusión?

Después de hacerme estas, entre muchas otras preguntas, llegué a la pregunta principal que guía toda esta investigación y es: ¿Cómo interpretar la batería desde la improvisación y la escucha activa, para acompañar diversos tipos de situaciones sonoras?

Con miras a esta investigación, decidí dividir este trabajo en tres grandes categorías de análisis musical que son: el acompañamiento melódico, la orquestación y el pulso, e investigarlos desde tres recursos metodológicos diferentes que son: las audiciones y análisis de material de referencia, la exploración como intérprete y la bitácora; las cuales serán de gran

ayuda para explorar esos conceptos y entender cada vez mejor como tomar provecho de ellos y enriquecer mi interpretación (Tabla 1).

Tabla 1.

Categorías de análisis musical

Análisis material de referencia	Exploración interpretativa	Bitácora
Melodía		
Orquestación		
Pulso		

Nota: elaboración propia.

Estos recursos y preguntas han sido discutidas constantemente a lo largo de la investigación y no tienen un orden cronológico, pues todas están conectadas y están presentes en cada interpretación.

2.2 Audiciones y análisis de material de referencia

El primero de estos recursos es la audición, en la cual busqué discos con bateristas que acompañen piezas musicales de un modo alternativo al tradicional, grabaciones del sello ECM (s/f) y ACT (s/f), conocidos por su estética espaciada e improvisada, otros discos con sonoridades diferentes al jazz en las cuales los bateristas se aproximen al *groove* pero desde la improvisación y por último piezas sin batería que tengan estas peculiaridades musicales que busco, para así entenderlas mejor y pensar con mayor claridad cómo tocar y qué decisiones compositivas tomar en estos entornos (esta información se puede observar con mayor claridad en la bitácora).

Luego de esto, pasé a un análisis de este material en el cual, por un lado, categoricé las diferentes decisiones y recursos que considero que tienen estos bateristas frente a lo que están acompañando y por el otro, intenté entender cómo los intérpretes de otros instrumentos diferentes a la batería, hacen uso de el acompañamiento melódico, la elasticidad del tiempo y de los diferentes tipos de orquestación.

2.3 Exploración interpretativa (discos sin batería, laboratorio y conciertos)

El segundo es uno de los recursos más importantes para esta investigación y es la parte práctica dividida en tres momentos diferentes: por un lado, se encuentra la exploración musical personal, en la cual acompañé diferentes grabaciones sin batería e intenté buscar el espacio para hacer parte de la música.

Adicionalmente hice un laboratorio con un cuarteto integrado por: Jonnathan Rodríguez en el piano, Santiago Ramírez en la guitarra eléctrica, Nicolas Gámez en el bajo, y yo en la batería; en el que propusimos diferentes actividades y cuestionamientos en cuanto al acompañamiento y a la improvisación colectiva, siempre con un repertorio diferente, con la intención de no solo enriquecer mi interpretación, sino enriquecer la de cada uno de este cuarteto y unificar el sonido colectivo.

Para concluir, están los conciertos previos al recital y el recital final, en los cuales se evidencia mediante una muestra / *performance* artístico todo lo explorado con un repertorio definido, haciendo una exploración sin cuestionamientos establecidos, buscando más traer a colación todo lo aprendido sobre esta investigación.

2.4 Bitácora

El tercero de los recursos que usé, paralelamente a los otros dos mencionados anteriormente, fue la bitácora escrita, ilustrativa y sonora, en la cual registré todos los cuestionamientos y aprendizajes que tuve a lo largo de este proceso de exploración, donde se ve cómo se desarrollaron los laboratorios y se analiza todo en conjunto, para entender mejor mi manera de interpretar y acompañar la música.

La bitácora (De Gracia, s.f.) es un tipo de registro que se utiliza en las investigaciones con el propósito de ayudar en el análisis de la información que se recoja y mostrar el proceso.

La bitácora permite tomar conciencia sobre elementos musicales, artísticos y personales que se van desarrollando a lo largo del proceso de investigación; se van registrando las notas de campo, a manera de anotaciones con relación a las observaciones, entrevistas, etc. Es muy importante anotar todas las experiencias subjetivas que se han producido a lo largo de la investigación: todo lo sentido, las sospechas, dudas, experiencias emocionales, etc.; para que posteriormente se abra el turno al pensamiento, la reflexión, la producción de conocimiento, la realización de hipótesis y nuevas preguntas de investigación, reflexiones metodológicas, nuevas tareas de investigación, entre otros (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

La mayoría de reflexiones, análisis y conclusiones acerca de todos los cuestionamientos que tuve a lo largo de la investigación, se encuentran en las bitácoras: escrita, ilustrativa y sonora.

3. Análisis de conceptos guía

Para el análisis del ejercicio del acompañamiento y a partir de la pregunta principal, se escogieron estos tres conceptos: melodía, orquestación y pulso, los cuales fueron

desarrollados en el apartado 2.2 y van a ser categorías principales de análisis en esta investigación.

A pesar de centrarme en uno de estos términos particulares al momento de analizar, en las exploraciones con discos sólo, en los laboratorios e incluso en las escuchas analíticas, siempre los tres conceptos: melodía, orquestación y tiempo - pulso; estuvieron ligados y estaban en una exploración constante de un modo paralelo.

Teniendo en cuenta que estos términos son sobre el acompañamiento improvisado; las características, los detalles y las decisiones de cada interpretación son diferentes. Con la intención de enriquecer esta investigación, en el capítulo a continuación, se analizarán tres interpretaciones diferentes, en las cuales considero que se exponen claramente estos conceptos. En las bitácoras se ahondan estos cuestionamientos a mayor profundidad.

Como estrategia o herramienta de análisis, haré uso de un recurso gráfico, el cual comprende convenciones distintas para cada uno de los conceptos. Estas gráficas se hicieron con el fin de entender a mayor profundidad los acompañamientos de otros bateristas en casos específicos, para así intentar apropiarme de las herramientas que ellos utilizan y utilizarlas dentro de otros contextos (Ramírez, 2015). Le sugiero al lector que al momento de enfrentarse a los análisis gráficos, éstos sean acompañados por la audición de las interpretaciones de referencia analizadas.

3.1 Melodía

La batería es un instrumento que solemos escuchar tocando *grooves* estables y haciendo parte de la base rítmica, en la cual pocas veces cumple el rol de melodía principal, a excepción de los momentos como solista (Jordan, 2009: 8). A pesar de existir esa forma

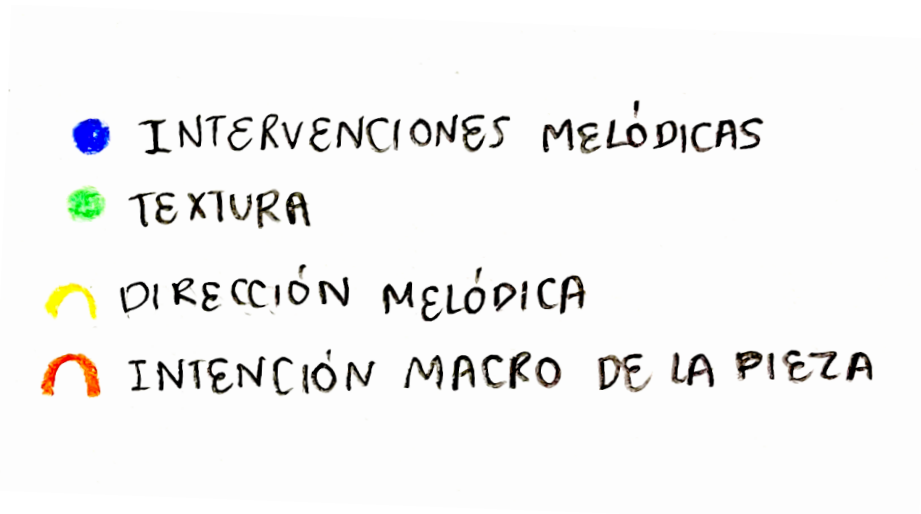
habitual, empecé a percibir que cuando un instrumento de viento acompaña, al no tener la capacidad de hacer acordes, suele acompañar con contra melodías, las cuales, a pesar de ser muy interesantes, siguen siendo menos visibles, dejando al solista como principal.

Noté que desde la batería también se puede hacer un acompañamiento de un modo melódico, en el cual, a pesar de no ser la melodía principal, muestra una línea melódica en un plano menos notorio que el de la principal. Ya que mi intención en esta investigación es acompañar la música desde la improvisación, el acompañamiento melódico siempre se da de una manera diferente; por tanto, a continuación presento un referente como recurso de análisis en el que se expone su intención melódica desde el rol de acompañante.

En la Figura 1 se expresa la lista de convenciones que se utilizaron para el análisis gráfico que, para el caso de acompañamiento melódico, tiene los siguientes elementos.

Figura 1.

Convenciones del análisis gráfico correspondiente a la melodía.



Nota:

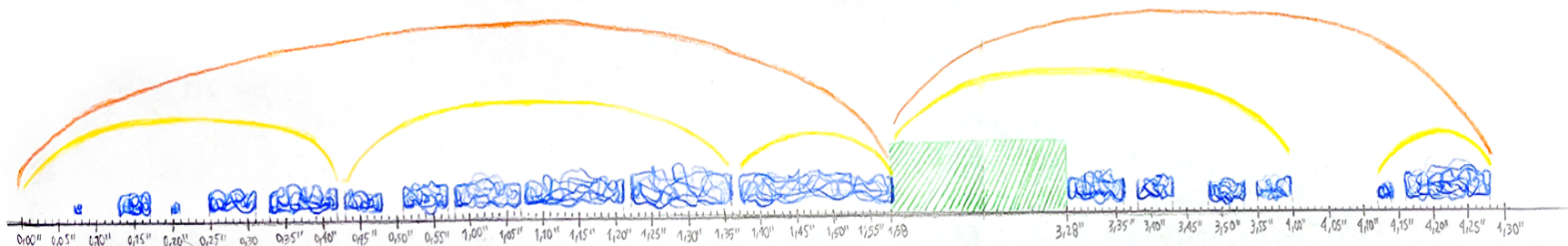
Gráfico elaborado por: Santiago Díaz Walker y Ángela Acuña Villalobos (2021).

Como se puede observar en la figura 1, las convenciones están divididas en dos partes. En la parte superior están los colores azul y verde, los cuales corresponden al tipo de acompañamiento empleado, mientras que en la parte inferior, los arcos simbolizan la dirección melódica.

A continuación, en la figura 2 mostraré gráficamente un ejemplo en el que considero que Jarle Vespestad acompañó con una intención melódica desde la improvisación, en la pieza “Duality”, del álbum “The Other Side” por Tord Gustavsen Trío (2018).

Figura 2.

Transcripción gráfica sobre la interpretación del baterista Jarle Vespestad en la pieza “Duality” de Tord Gustavsen Trio (2018).



Notas:

- a. Gráfico elaborado por: Santiago Díaz Walker y Ángela Acuña Villalobos (2021).
- b. Pieza musical: Tord Gustavsen Trio (2018). Duality [Canción]. En: *The Other Side*. ECM Records. Disponible en: <https://www.discogs.com/master/1415931-Tord-Gustavsen-Trio-The-Other-Side>; <https://open.spotify.com/album/02y5z1G9EuN0BJRtdqbjRt>

Como se puede ver en la figura 2, correspondiente a la interpretación del baterista Jarle Vespestad en “*Duality*” (Tord Gustavsen Trio, 2018), a lo largo de la pieza hace varias pequeñas intervenciones melódicas, las cuales se sienten como una textura adicional dentro de la pieza, guiada por una línea melódica mayor, liderada por todo el trio. Hacia la mitad de la pieza hay un cambio en la textura, en la que la intención del baterista varía y, a diferencia del resto de la pieza, solo hace una atmósfera sonora con los platillos sin una intención melódica. Como se puede apreciar en la gráfica, el espacio entre cada intervención melódica se va volviendo menor a medida que la pieza va avanzando, ya que la densidad sonora va en aumento hasta el minuto 1:58; en el que hacen un cambio drástico de textura. Más adelante, del minuto 3:28” al final de la pieza, el espacio de cada intervención melódica va aumentando, hasta que hace una frase final para terminar la pieza.

3.2 Orquestación y sonido

En la batería hay ciertos tipos de orquestación que son recurrentes en diferentes estéticas musicales tales como el funk, blues, pop, rock, reggaetón, jazz y muchos de sus variantes en los cuales se ve el uso constante del *hi-hat*, el bombo, el redoblante y el *ride cymbal*, tocado siempre con baquetas y manteniendo un patrón rítmico repetitivo con pequeñas variaciones guiadas por la forma de las canciones (Led Zeppelin, 1976).

Sin embargo, teniendo en cuenta que la idea es acompañar diferentes estéticas sonoras, empecé a notar en las grabaciones de otros bateristas tales como DeJohnette (jazzhistory, 2014), Moses (Ikonen, 2014), Motian (workshopfestival, 2010), Baron (Jakobbromusic, 2015), Ravitz (Shai Maestro, 2017), Rossy (Jazzbaltica, 2019), Christensen (Jakobbromusic, 2018), Öström (KizCat, 2014), Vespestad (Bimhuis, 2019), entre otros, que un solo tipo de orquestación no es suficiente para las diferentes situaciones que acompañan y

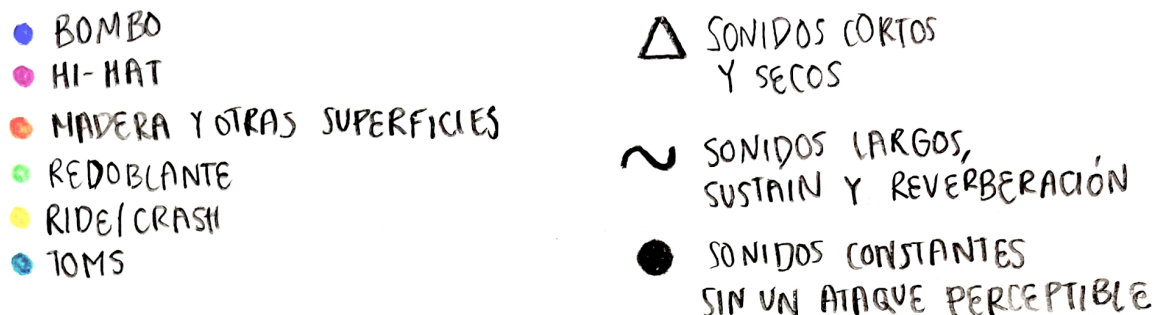
sentí que una característica de suma importancia para mi exploración era las diferentes posibilidades tímbricas, dinámicas y estéticas en la batería.

Considero que no se puede estandarizar ni categorizar el tipo de orquestación que usan estos bateristas, pues al acompañar desde la improvisación todas las situaciones son diferentes y específicas, por lo cual toman la decisión del tipo de orquestación, basados en la escucha y de algunos factores que están en constante cambio.

A continuación, presento como recurso de análisis un gráfico, que para el caso de orquestación, tiene las siguientes convenciones (figura 3).

Figura 3.

Convenciones del análisis gráfico correspondiente a la orquestación.



Nota:

Elaborado por: Santiago Díaz Walker y Ángela Acuña Villalobos (2021).

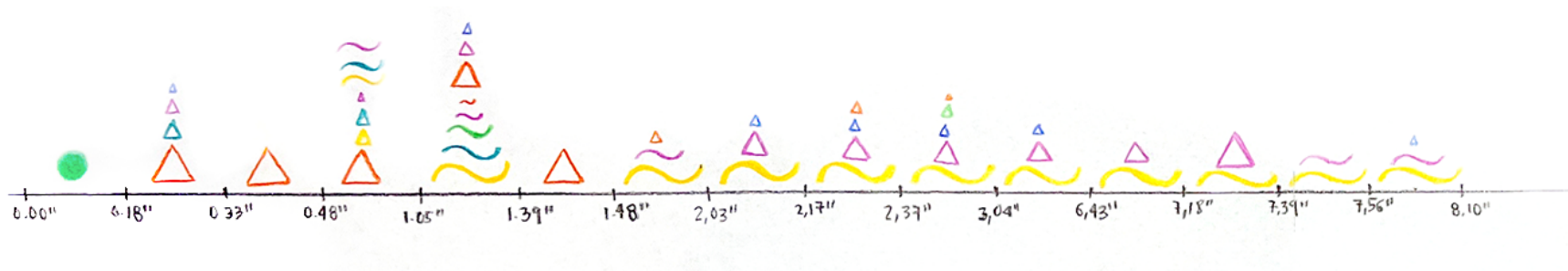
Tal como se observa en la figura 3, las convenciones están divididas en dos partes. En el lado izquierdo de la figura, se presentan los diferentes instrumentos, los cuales están

representados por colores. Al lado derecho se muestran tres formas, las cuales simbolizan la articulación con la que se interpretan los instrumentos.

A continuación, en la figura 4, mostraré gráficamente un ejemplo en el que considero que se desarrollan diferentes formas de orquestación, desde la improvisación en la pieza “Evening Song” por Jakob Bro Trío (2015).

Figura 4.

Transcripción gráfica sobre la interpretación de Joey Baron en la pieza "Evening Song" de Jakob Bro Trío (2015).



Notas:

- a. Gráfico elaborado por: Santiago Díaz Walker y Ángela Acuña Villalobos (2021).
- b. Pieza musical: Jakobbro music (14 de diciembre de 2015). *Jakob Bro Trio - Evening Song. Live at The Copenhagen Jazzhouse* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Cc6baRyUDu4>

Como se puede ver en la figura 4, la interpretación del baterista Joey Baron en “*Evening Song*” (Jakob Bro Trio, 2015), incorpora diferentes tipos de orquestación, los cuales cambian de forma consecuente con lo que está sonando, aprovechando los diferentes timbres y brindando texturas que nutren cada momento. Al inicio de la pieza, Baron solo mueve la baqueta sobre el redoblante, dando una sutil atmósfera sonora, sin un ataque perceptible. Más adelante en el segundo 18”, hace un cambio de textura y empieza a tocar varios instrumentos haciendo una textura rítmica, basada en la subdivisión y en los sonidos cortos, mientras en su entorno, los otros dos músicos tocan notas largas. Desde ese momento hasta el minuto 1:39”, mientras su entorno sigue parecido, él empieza a diversificar los instrumentos que utiliza y a pesar de mantener la textura de sonidos cortos y secos, comienza a incorporar ciertos sonidos largos.

3.3 Pulso

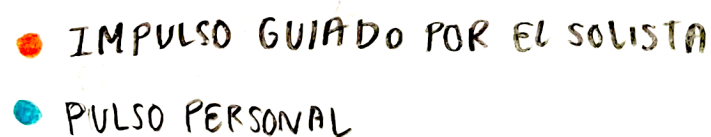
A lo largo de mi proceso como baterista, he notado que una vez uno está afianzado a una subdivisión, una clave o un *groove* estable específico, es mucho más cómodo tocar como acompañante e intervenir lo que suena con la improvisación, sin embargo empecé a cuestionarme: ¿Qué pasa con la batería, cuando la música no tiene un pulso estable?

En la música clásica suelen hacer muchísimas variaciones en el pulso; hay piezas que intentan no ser explícitas en la métrica en la que están y suelen guiar los inicios de frase y las cadencias con la mirada, pues como todo está escrito, todos se guían por lo que saben que va a pasar (Epele y Martínez, 2015: 96). Sin embargo, en la música popular también se ve esta inestabilidad de pulso en ciertas interpretaciones de un instrumento solo, o duetos de instrumentos homofónicos y no suele haber instrumentos de percusión.

A continuación, en la figura 5 presento las convenciones que fueron utilizadas para el análisis de la gráfica sobre el pulso.

Figura 5.

Convenciones del análisis gráfico correspondiente al pulso.



Nota:

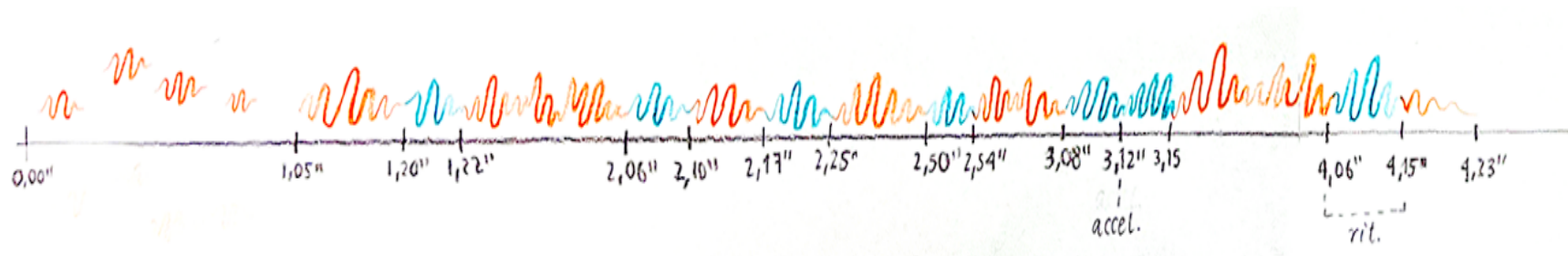
Gráfico elaborado por: Santiago Díaz Walker y Ángela Acuña Villalobos (2021).

Como se puede apreciar en la figura 5, hay dos convenciones en este gráfico. Por un lado, el color naranja simboliza los momentos en los que el baterista toca sin un pulso claro y se guía por los impulsos de la interpretación del solista. El otro color es el azul, el cual simboliza los momentos en los que el baterista interpreta frases con un pulso personal, independiente al pulso de la pieza. Los momentos en los que él toca, son representados con ondas, pues se siente un movimiento constante de tensión, relajación y de *crescendo*, *decrescendo* en toda la pieza.

A continuación, en la figura 6 mostraré gráficamente un ejemplo en el que considero que se puede ver cómo el acompañamiento por el baterista Jarle Vespestad, desde el pulso propio y el impulso del solista como guía, se ven muy bien representados, en la obra “*Jesu, meine Freude / Jesus det eneste*” de Tord Gustavsen Trio (2018).

Figura 6.

Transcripción gráfica sobre la interpretación del baterista Jarle Vespestad en la pieza “Jesu, meine Freude / Jesus det eneste” de Tord Gustavsen Trio (2018).



Notas:

- a. Gráfico elaborado por: Santiago Díaz Walker y Ángela Acuña Villalobos (2021).
- b. Pieza musical: Tord Gustavsen Trio (2018). Jesu, Meine Freude / Jesus Det Eneste [Canción]. En: The Other Side. ECM Records. Disponible en: <https://www.discogs.com/master/1415931-Tord-Gustavsen-Trio-The-Other-Side>; <https://open.spotify.com/album/02y5z1G9EuN0BJRtdqbJRt>

Inicialmente quiero aclarar que esta pieza se caracteriza por tener un pulso libre *ad libitum*, por lo cual, en ningún momento se siente un pulso estable. Como se observa en la figura 6, el baterista Jarle Vaspestad a lo largo de la obra “Jesu, meine Freude/ Jesus, det eneste”, acompaña en su mayoría sin un pulso estable siguiendo los impulsos del pianista, sin embargo en algunos momentos, él hace frases con un tiempo estable interno, el cual no está relacionado con ninguno de los otros músicos, generando una textura de tensión interesante. Como se puede apreciar en la gráfica, desde el inicio de la pieza hasta el minuto 1:05”, Vespestad interviene la obra en cuatro momentos, pequeños y separados. Desde ese momento hasta el final de la pieza, él hace una textura continua la cual mantiene esa intención *ad libitum*; sin embargo, en unos pequeños momentos representados con el color azul, hace frases que sugieren un pulso estable y una métrica definida, los cuales por el contexto en el que no hay un pulso estable, no afectan la intención y generan una sensación diferente en la textura.

Tal como se observó en el análisis de las figuras 2, 4 y 6, se hace una descripción del acompañamiento de esas tres obras, destacando a través de convenciones propias, el acompañamiento desde lo melódico, los diferentes tipos de orquestación en una sola pieza y el acompañamiento dentro de un contexto de pulso no estable, los cuales se relacionan con mi búsqueda personal en la interpretación.

4. Insumos técnico - baterísticos

En este apartado, mencionaré a grandes rasgos las herramientas baterísticas que logré madurar y construir en esta investigación.

Empecé a tocar más ligero para poder hacer subdivisiones más pequeñas, pero con un sonido más gentil y suave, para darle un mayor *sustain* a las diferentes superficies de la batería y lograr texturas diversas, dependiendo de la situación.

Con la intención de expandir mi lenguaje a entornos sin un pulso constante, me apropié de algunos recursos usados por otros bateristas que me sirvieron para utilizarlos en mi propio contexto y a partir de ellos explorar cosas diferentes:

Uno de ellos es hacer pequeñas frases de un pulso estable propio, dentro de un entorno de pulso inestable, lo cual no corta la intención de la música, gracias al contexto sonoro de los otros músicos.

Otro es que en momentos *ad libitum*, el hacer texturas que mantengan una sonoridad estable funciona bien y esto se puede hacer desde notas con un gran *sustain* o una textura con una alta densidad en la subdivisión y notas secas: ambos recursos generan mucho espacio para los otros improvisadores.

Dentro de un contexto con un pulso inestable o sin pulso, en las cadencias e inicios de frase, el intentar terminar las frases al tiempo con el solista es muy difícil, ya que es muy probable que no coincidan en el ataque de la nota por lo cual, es mejor hacer una textura, tocar varias notas por encima de esa nota, logrando la intención de cadencia y evitando coincidir en un mismo ataque.

Perderse en la forma, en un pulso inestable es usual, sin embargo, con la escucha atenta es fácil volver a ella.

Cuando hay un pulso estable, se pueden hacer frases que tengan una subdivisión diferente a la subdivisión inicial y si estas se dan desde la subdivisión original y finalizan con la subdivisión original, suena bien.

En pulsos estables, tocar frases con pulso inestable crea mucha tensión y también una sensación de suspensión y, si los otros músicos siguen en el pulso, el *groove* no se rompe.

Si uno piensa los ritmos como una textura rítmica, es más fácil desprenderse un poco de un lenguaje específico y crear el espacio para usar recursos de otros lenguajes.

Noté que se puede cambiar una textura para enmarcar la forma con un cambio de orquestación; también es interesante reducir y ampliar la orquestación para acompañar la intención de la música.

Se puede ampliar la cantidad de sonidos que se usan pensando en encontrar otras superficies diferentes a los tambores y platillos, tales como la madera de la batería, las manos, objetos externos a la batería como atriles y al final, cualquier superficie que haga un sonido.

Se le puede dar profundidad a la batería pensando en planos desde la orquestación, haciendo ritmos monótonos en unos instrumentos y tocando con una mayor diversidad rítmica en otro instrumento.

Al aumentar mi atención en la escucha, las dinámicas se intensificaron, sobre todo en las dinámicas *piano* y *pianissimo*.

Las melodías en la batería se pueden usar fácilmente a modo de acompañamiento ya que al tener pocas alturas, no le roba el protagonismo a la melodía principal.

Conclusiones

La escucha es uno de los recursos más importantes en la vida como músico y como persona, ya que para lograr un buen acompañamiento o una buena conversación, es importante entender lo que el otro dice, aprender a quitarle importancia a la voz propia para darle más relevancia a la del otro y así balancear ambas voces, con el objetivo de engrandecer la obra musical o la conversación (Torralba, 2014).

Al culminar este proyecto, concluí que fue una gran decisión generar la investigación desde la bitácora, en la cual pude consignar los pensamientos, preguntas, conclusiones, ideas, ilustraciones y pude registrar las grabaciones, pues al tener que escribir reflexiones sobre cada momento musical, escuchar lo interpretado anteriormente y analizar lo ilustrado, se amplió un poco más la capacidad de cuestionamiento en general, ya que al momento de analizar las cosas hechas en el pasado, con la cabeza fría, se pueden llegar a otros lugares. Además, tener todo consignado me permitió tener una memoria en cuanto a mis decisiones y aportes en general, a los cuales fui acudiendo a lo largo de la investigación (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

Empecé a diferenciar el tiempo y el pulso y noté que a pesar de que existen piezas con pulsos estables, inestables y sin pulso, el tiempo es el lugar donde habita la música y gracias a él es que la música existe.

Cada persona tiene una trayectoria, un contexto y unos gustos específicos y es muy importante tener eso en cuenta a la hora de tocar con otro músico. Además, las otras personas tienen un gran conocimiento sobre cosas diferentes a las mías y pedir ayuda en la experiencia de los otros, es una gran herramienta.

El uso de gráficas con convenciones personales (Ramírez, 2015) para analizar ciertos músicos, permite entender todo desde otra perspectiva la cual puede ser más clara, para mí, para otros músicos que lean este texto e inclusive para personas ajenas a la música.

Es interesante como estos cuestionamientos musicales se ven reflejados en la vida cotidiana y la cercanía entre la vida y la música: un ejemplo son los músicos con más experiencia, los cuales tienen una identidad sonora específica que refleja su identidad como personas.

Ya que esta investigación está centrada en el acompañamiento, la interacción es de suma importancia, pues como acompañante me relaciono constantemente con el entorno sonoro. A medida que acompaño, tomo ciertas decisiones, roles y posturas en cuanto a la interacción, y estas tienen un efecto sobre las decisiones y posturas de los otros. El acompañamiento a los otros cambia, dependiendo de la persona específica que se esté acompañado. Al final, el objetivo de esta investigación es hallar la manera de crear una conexión con los otros músicos y los oyentes, desde la improvisación.

Todo es sobre la conexión, Bill Frisell (2020) dice que cuando está en esa zona de música y conexión, apenas tiene un pensamiento sobre lo que está pasando, se desconecta y usualmente lo increíble deja de pasar.

A medida que fui desarrollando esta investigación, con la guía de mis asesores y la influencia de algunos importantes improvisadores como Bob Moses (2015), empecé a entender que para poder acompañar lo que estaba sonando en las diferentes situaciones, debía evitar pensar en un ritmo específico el cual ya está categorizado y tiene ciertos límites culturales, y buscar mejor fluir en una textura que esté dentro y fuera de estos límites culturales.

En adelante para mis ejercicios profesionales, habrá una búsqueda constante sobre estos mismos conceptos, pues aunque en el desarrollo de esta investigación se ahonda un poco sobre ellos, también abrió más interrogantes que dan para toda una vida de exploración investigación acerca del acompañamiento. Además, estas reflexiones no solo cambiaron mi manera de tocar, sino también mi forma de ver mi vida cotidiana y espero inducir en otros, esta percepción.

Referencias bibliográficas

ACT (s/f). *ACT Music*. Recuperado de: <https://www.actmusic.com/en/About-ACT/ACT-Music>

Aguilar R., J. S. (2017). *GOFRES – Autoetnografía sobre la exploración musical* [Tesis de pregrado para obtener el título de Maestro en Música]. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Estudios Musicales. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/40654/GOFRES%20-%20Autoetnograf%c3%ada%20sobre%20la%20exploraci%c3%b3n%20musical.pdf?sequence=6&isAllowed=y>

American - Israel Cultural Foundation: AICF (s/f). *Ziv Ravitz*. Recuperado de: <https://aicf.org/artist/ziv-ravitz/>

Bares, W. K. (2015). Transatlanticism as Dutch National Spectacle: Universalism and Postpolitics at the North Sea Jazz Festival. *American Music*, 33 (3): 345–374.

<https://doi.org/10.5406/americanmusic.33.3.0345>

D'Angelo, M. *The Water is Wide: A Retrospective on the Drummers and Musical Style of ECM Records* [Tesis doctoral]. University of Colorado, Faculty of the Graduate School, College of Music, Doctorate of Musical Arts. Estados Unidos. Disponible en:

https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/12579t27k

De Gracia P. (s/f). El diario de la investigación o cuaderno de bitácora. En: *Orientaciones metodológicas para la investigación social*. Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado de:

<http://arts.recursos.uoc.edu/guia-metodologica/es/3-4-el-diario-de-la-investigacion-o-cuaderno-de-bitacora/>

Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia (16 de septiembre de 2015). Jorge Sepúlveda. En: *Encuentro Latinoamericano de Músicas de Vanguardia*.

Recuperado de:

<http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/eventos/article/encuentro-latinoamericano-de-musicas-de-vanguardia.html>

ECM (s/f). The Label. Recuperado de: <https://www.ecmrecords.com/story>

Epele, J.; Martínez, I. C. (2015). *Movimiento corporal expresivo en la ejecución solista del piano. La trayectoria de la mano sobre el eje vertical: un estudio de caso*. 12mo

Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. LEEM-FBA-UNLP; Universidad Nacional de San Juan, San Juan. Recuperado de:

<https://www.academica.org/martinez.isabel.cecilia/77>

Espinosa, P. (2 de febrero de 2019). El erotismo dialéctico del arte de Tord Gustavsen. La Jornada de enmedio, p. 12 a. *La Jornada*. Disponible en:

<https://issuu.com/lajornadaonline/docs/diario02022019.pdf-3/28>

Frisell, B. (12 de septiembre de 2020). En: *The Guitar Moderne Bill Frisell Interview / Entrevistado en Guitar Moderne* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=O55JUNYjXSg>

Fuller, D. (2001). *Accompaniment* (Ger. Begleitung). Oxford music online: Grove music online.

Recuperado de:

<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.javeriana.edu.co/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000110>

Gioia, T. (Invierno 2021). The Most Beautiful Sound Next to Silence. ECM, an independent German music label, has thrived for 50 years by breaking all the rules. *City Journal*.

Recuperado de: <https://www.city-journal.org/ecm-german-music-label>

Gómez, F. S. J. (2016). La Comunicación. *Salus*, 20 (3): 5-6. Recuperado de:

http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-71382016000300002&lng=es&tlng=es

Gustavsen, T. (s/f). *Jarle Vespestad | drums*. En: Tord Gustavsen – Personal Web Site.

Recuperado de: https://www.tordg.no/trio/jarle_vespestad.htm

Hagudo [Hagudo] (s/f). Cuenta de la banda. Instagram. Recuperado de:

<https://www.instagram.com/hagudo/>

Jarrett, K. (9 de enero del 2014). En: *National Endowment for the Arts (NEA) Jazz Masters: Interview with Keith Jarrett* [Archivo de video]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=ck6SBsLJVxk&t=209s>

Jones, Brian Edward (2020). *Becoming Paul Motian: Identity, Labor, And Musical Invention* [Tesis de doctorado]. William & Mary Scholar Works. Paper 1616444293.

<http://dx.doi.org/10.21220/s2-1t7p-w746>

Jordan, M. (2009). *Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire*. RMIT University, College of Design & Social Context, School of Education, Master of Arts. Recuperado de:

<http://www.volusiagig.com/music/melodicdrumming.pdf>

Kernfeld, B. (2003). *ECM (Jazz)* [Editions of Contemporary Music]. Grove Music online.

Recuperado de: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J134400>

London, J. (2001 a). *Time*. Oxford music online: Grove music online. Recuperado de:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43935>

London, J. (2001 b). *Pulse (Fr. battue; Ger. Takt, taktschlag; It. battuta)*. Oxford music online:

Grove music online. Recuperado de:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45964>

López-Cano, R.; San Cristóbal O., U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México; ESMUC: Escola Superior de Artes de Catalunya; ICM: Grup de Recerca Investigació i Creació Musicals. ISBN: 978-84-697-1948-0.

Morris, J. (2012). *Perpetual Frontier: The Properties of Free Music*. USA: Riti Publishing. ISBN: 978-0-985910-0-0-6.

Nettl, B.; Wegman, R. C.; Horsley, I.; Collins, M.; Carter, S. A.; Garden, G.; Seletsky, R. E.; Levin, R. D.; Crutchfield, W.; Rink, J.; Griffiths, P; Kernfeld, B. (2014). *Improvisation*.

Oxford Music Online: Grove Music Online. Recuperado de:

<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.javeriana.edu.co/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738?rskey=1JTbyD>

Paczynski, G. (2005). *Une histoire de la Batterie de Jazz, Tomo 3: Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette: les racines de la modernité*. París: Outre Mesure: 351. ISBN: 978-2907891325.

Pérezgrupo (s/f) [calzocilloenlacabeza]. Cuenta de la banda. Instagram. Recuperado de:

<https://www.instagram.com/calzocilloenlacabeza/>

Pulzo (18 de diciembre de 2016). ¿Cómo logró Sanalejo pasar del olvido del tropipop al

Grammy anglo? Entretenimiento, *Pulzo*. Recuperado de:

<https://www.pulzo.com/entretenimiento/sanalejo-agrupacion-colombiana-paso-olvido-grammy-anglo-PP178193>

Ramírez E., M. (2015). *One Man Show! Developing a Solo Performance for Drum Set*. MA Contemporary Music, Conservatorium Van Amsterdam. Amsterdam, Países Bajos.

Ratliff, D. (22 de noviembre de 2011). Paul Motian, Jazz Drummer, Is Dead at 80. *The New York Times*. Recuperado de:

<https://www.nytimes.com/2011/11/23/arts/music/paul-motian-jazz-drummer-is-dead-at-80.html>

Ravitz, Z. (31 de marzo de 2020). *Comunicación personal*.

Rossy, J. (s/f). *Jorge Rossy: About*. Recuperado de: <https://jorgerossy.com/about/>

Sarmiento, U. (30 de septiembre de 2021). *Comunicación personal*.

Theremin Band [theremin-band] (s/f). Cuenta de la banda. Instagram. Recuperado de:

https://www.instagram.com/theremin_band/

Thompson, I. (s.f.). *Definición de Comunicación*. Promonegocios.net. Recuperado de:

<https://www.promonegocios.net/comunicacion/definicion-comunicacion.html>

Torralba R., F. (2014). *El arte de saber escuchar*. Barcelona: Milenio. ISBN: 978-84-9743-223-8.

Whirlwind Recordings (s/f). *Satoshi Takeishi*. Recuperado de:

<https://www.whirlwindrecordings.com/satoshi-takeishi/>

Zildjian (s/f). *Bob Moses: Independent*. Recuperado de: <https://zildjian.com/bob-moses.html>

Referencias discográficas

Arnedo, A. (2001). *Colombia*. MTM. Disponible en:

<https://www.discogs.com/es/release/12981358-Antonio-Arnedo-Colombia>

Bill Evans Trio (1961). *Sunday at the Village Vanguard*. Riverside.

Bimhuis (17 de julio de 2019). *BIMHUIS TV | Tord Gustavsen Trio* [Archivo de video]. Youtube.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MNoRc0WW6Bc&t=500s>

Bro, J.; Motian, P.; Frisell, B.; Konitz, L.; Street, B. (2009). *Balladeering*. ECM.

DeJohnette, J. (s/f). *Jack DeJohnette: Biography*. Recuperado de:

<https://www.jackdejohnette.com/discover>

Diethelm, S. (23 de junio de 2021). *Lionel Loueke & Ziv Ravitz - "Tin Min" @ musig im*

pflegidach, Muri [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=BZFt4ZeAgfE>

Diethelm, S. (11 de septiembre de 2020). *Omer Klein & Ziv Ravitz DUO - "Everyday Love" @ musig im pflegidach, Muri* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=dshuet0fAu0>

Dinosaur (s/f) [Canal de video de la banda] Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/user/dinosaurtrio>

E.S.T. (2003). *Seven Days Of Falling*. ACT.

E.S.T. (2006). *Tuesday Wonderland*. ACT.

E.S.T. (2007). *Live In Hamburg*. ACT.

Haden, C y Metheny, P. (1996). *Beyond The Missouri Sky*. Verve Records. [Archivo de video].

Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WPOg3NBaJ1g>

Ikonen, K. (6 de noviembre de 2014). *Kari Ikonen & Ra-Kalam Bob Moses* [Archivo de video].

Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tYoOXkpQxqA>

Jakobbromusic (14 de diciembre de 2015). *Jakob Bro Trio - Evening Song. Live at The Copenhagen Jazzhouse* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=Cc6baRyUDu4>

Jakobbromusic (23 de junio de 2018). *Jakob Bro - Song For Nicolai (alternative version)*

[Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

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

Jazzbaltica (9 de agosto de 2019). *JazzBaltica 2019: Jakob Bro meets Palle Mikkelborg*

[Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=vWpjfbilGiA&t=100s>

Jjazzhistory (abril 9 de 2014). *Keith Jarrett trio Barcelona 1985* [Archivo de video]. Youtube.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-wHes10gPzc&t=32s>

Jarret, K.; Haden, C.; Motian, P. (1972). *Hamburg '72*. Live Recording. ECM.

Keith Jarrett Trio (1988). *Still Live*. ECM Records.

Keith Jarrett Trio (1989). *Changeless*. ECM Records. Disponible en:

<https://www.ecmrecords.com/shop/143038751316/changeless-keith-jarrett-gary-peacock-jack-dejohnette>

Keith Jarrett Trio (1989). *En vivo desde el Musikhalle Fabrik, Hamburgo, Alemania*.

Keith Jarrett Trio (1990). *Tribute*. ECM Records.

KizCat (13 de septiembre de 2014). *Esbjörn Svensson Trio - Live in Timisoara Jazz Festival*

2006 [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=qO2tX2lx4pc&t=58s>

Led Zeppelin (1976). *Presence*. Alfred's Platinum Album Editions. Authentic Drumset Edition.

USA: Alfred Music Publishing Co., Inc. ISBN: 10-0-7390-6897-0. Recuperado de:

https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=hZxIDQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA6&dq=drum+set&ots=SWohDTezcG&sig=zXh1twf73z5BrVXhZ1uteSRz0nk&redir_esc=y#v=onepage&q=drum%20set&f=false

Magnus Öström (2011). *Thread Of Life*. ACT.

Meridian Brothers (s/f). *Música - Discography & Collaborations*. Recuperado de:

<http://meridianbrothers.com/discografia.html>

Motian, P.; Frisell, B; Lovano, J. (2005). *I Have The Room Above Her*. ECM.

Ramírez, M. (2018). *Las casas del molusco*. Studio 2 C.v.A; Amsterdam, Países Bajos.

Disponible en: <https://mauricioramrez.bandcamp.com/album/las-casas-del-molusco>

Sánchez, S. (17 de mayo de 2020). Urián Sarmiento: incansable viajero sonoro del territorio colombiano. *Radiónica RTVC*. Recuperado de:

<https://www.radionica.rocks/entrevistas/urian-sarmiento-conexion-radionica>

Moses, B. (30 de julio de 2015). En: *Bob Moses Drums Masterclass, Mexico - "The spirit is the source" / Grabado por Víctor Sánchez*. [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=31ZntAqbyhI&list=PLigmi6dz8x1OtleJc0BPb1kZFoayl9lYx&index=108&t=317s>

Shai Maestro (19 de abril de 2017). *Ziv Ravitz - Kunda Kuchka (From Shai Maestro Trio's - The Stone Skipper)* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=-o4b_MgVdI8

Sverrinson, S. (octubre de 2009). *Sería II*. Sería Music [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=O_Rh0Hgb2JI&list=PLigmi6dz8x1PmknK-B-6LH8Xm7MHokbwa&index=1&t=1718s

Sverrinson, S. (2006). *Sería*. Sería Music [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=KC-eO46UbtY&list=PLKiEBsOXrNf7JnDDgsb1fz5-NG_hxUtoY

Tord Gustavsen Trio (2018). *The Other Side*. ECM Records. Disponible en:

<https://www.discogs.com/master/1415931-Tord-Gustavsen-Trio-The-Other-Side;>

<https://open.spotify.com/album/02y5z1G9EuN0BJRtdqbJrt>

Valencia, V. (20 de octubre de 2021). *La orquestación* [Material de aula]. Seminario Proyectos de Grado. Estudios Musicales, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, D. C., Colombia.

Wakenius, U; Danielsson, L; Peirani, V (2012). *Vagabond*. ACT.

workshopfestival (1 de junio de 2010). *Weightless [HD2] - recording Vraa* [Archivo de video].

Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CgfhseliYTE>

Bibliografía adicional

- Cordero R., K.; Casar, E. (Ed.). (2018). El Diario: experiencia del viaje interior. El Diario.
Descripción del libro: *El diario de Frida Kahlo. Una nueva mirada*. Ciudad de México, México: La Vaca Independiente; 296 p. ISBN-10: 9687559101. Disponible en:
<https://www.fridakahlodiarario.com/eldiario>
- Hernández S., R.; Fernández C., C.; Baptista L., P. (2014). *Metodología de la investigación*. 6a. Edición. México: McGraw-Hill. ISBN: 978-1-4562-2396-0.
- Holm, E. (2001). *Image and sound: the visual strategies of ECM records* [Tesis de Maestría]. University of British Columbia, Faculty of Arts, Master of Arts. Recuperado de:
<https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/831/items/1.0089990>
- O'Byrne O., M. C.; Quintana G., I.; Daza C., R. (2018). *La obra arquitectónica de Le Corbusier: una contribución excepcional al movimiento moderno: las 17 obras declaradas patrimonio de la humanidad*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Departamento de Arquitectura, Ediciones Uniandes; 152 p. ISBN 978-958-774-659-4.
Recuperado de: <https://arqdis.uniandes.edu.co/La-obra-arquitectonica-de-le-corbusier.pdf>

Palomero P., J. E.; Palomero F., P.; Fernández D., M. R. (2010). El cuaderno de bitácora y la formación de los psicomotricistas. Sobre cómo fomentar el encuentro entre la cultura académica y la cultura experiencial. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 13 (4): 335- 346. Recuperado de:
<https://www.redalyc.org/pdf/2170/217015570028.pdf>

Anexos

Anexo 1. Bitácora escrita

https://drive.google.com/file/d/1zMo8uPsM4kVcDu0UWGgsverbuc_cbUgy/view?usp=sharing

Anexo 2. Bitácora gráfica

https://drive.google.com/file/d/1PH1hhY-oBtx662UrJtlo2_uOuTWw79cl/view?usp=sharing

Anexo 3. Bitácora sonora

<https://drive.google.com/file/d/1PPxIL9tC86eQfBpG8yGmvxmG8YshKgTa/view?usp=sharing>