



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Historia y Ciencias de la Música

El trombón en el jazz de Nueva Orleans

Alicia Gandarillas Manzanares

Tutor: Iván Iglesias Iglesias

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Curso: 2023-2024

RESUMEN

El trombón ha sido un instrumento fundamental durante toda la historia del jazz, y ha contribuido a formar la sonoridad distintiva que ha caracterizado al género en diversas épocas. Las técnicas instrumentales y los efectos sonoros con los que los trombonistas empezaron a experimentar desde comienzos del jazz fueron una aportación imprescindible, y marcaron el estilo musical desde sus orígenes, estableciendo una base sobre la que posteriormente se fue construyendo el género. Este Trabajo de Fin de Grado aborda sintéticamente la presencia y técnica del trombón en los primeros años del jazz, y particularmente lo que se conoce como “estilo Nueva Orleans”, prestando especial atención a las técnicas instrumentales que definieron la interpretación de los músicos de la época. Para ello, investiga las razones por las que la mayoría de trombonistas de jazz terminaron prefiriendo el trombón de varas frente al trombón de pistones, observando las diferencias entre ambos y las características de cada uno.

Palabras clave: Jazz, Trombón, Nueva Orleans

ÍNDICE

Listado de ilustraciones.....	5
Introducción.....	9
Presentación y justificación.....	9
Objetivos.....	10
Estado de la cuestión.....	10
Metodología y estructura del trabajo.....	14
1. El cambio del trombón de pistones al trombón de varas.....	15
1.1. El trombón de varas y sus características técnicas.....	15
1.2. El trombón de pistones y sus características técnicas.....	20
1.3. La hegemonía del trombón de varas en el jazz.....	24
2. Los efectos sonoros y la improvisación horizontal en el primer jazz.....	29
2.1. Presencia e importancia del trombón en los comienzos del jazz.....	29
2.2. El estilo y la técnica de los trombonistas en el primer jazz.....	33
2.2.1. Efectos sonoros.....	34
2.2.2. La improvisación y los trombonistas del jazz de Nueva Orleans.....	44
Conclusiones.....	47
Materiales y referencias.....	49
Bibliografía.....	49
Audiovisuales y webgrafía.....	52

LISTADO DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Trombón alto.

Figura 2: Trombón bajo.

Figura 3: Trombón tenor y sus partes.

Figura 4: Trombón de pistones de modelo largo.

Figura 5: Banda de Buddy Bolden, con Willie Cornish al trombón de pistones, 1905.

Figura 6: Notaciones de *glissandi*.

Figura 7: Notaciones del *growl* y del *vibrato*.

Figura 8: Esquema armónico y formal de “Muskrat Ramble”.

*Gracias a mis padres y a Alejandro, por estar siempre,
Gracias a Razvan y a Alicia, por su confianza y su paciencia,
Gracias a mi tutor, Iván, por guiarme durante este trabajo*

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El jazz es un género musical que ha cambiado mucho con el tiempo y se mantiene en constante desarrollo. El trombón, por su parte, es un instrumento con una larga trayectoria en la cultura occidental, que está ya muy asentado en orquestas y en músicas tanto académicas como populares. A pesar de que el jazz ha sido el género musical que más ha contribuido a la evolución de técnicas y efectos sonoros en la interpretación del trombón durante los dos últimos siglos, y de que la génesis del jazz es impensable sin el trombón, consustancial al distintivo sonido de sus inicios, los estudios que integran el jazz y el trombón, o que abordan lo que supusieron el uno para el otro, son muy escasos.

Además de profundizar en un campo poco estudiado, otras razones me han llevado a elegir este tema. Como trombonista, soy consciente del gran impacto que tuvo el jazz para la técnica del instrumento. Es por ello que he considerado este Trabajo Fin de Grado una oportunidad para aprender sobre el género y sus características, pero también una manera de aumentar los conocimientos que poseo sobre mi propio instrumento, e incluso de mejorar mi interpretación, ya que puede ayudarme a incorporar nuevos recursos. Pienso que podré aplicar estos conocimientos para mi propio rendimiento en el futuro, tanto a la hora de tocar el trombón, en grupo o en solitario, como a la de escuchar y comprender la música en mi día a día. También puede ser una manera de conocer cómo era la vida y la educación de los trombonistas, de entender cuáles son los motivos de que tocaran de una manera y no de otra, y cómo esto afectó a la música y a la historia del instrumento.

En un trabajo académico de extensión tan limitada, es inviable abarcar toda la historia del jazz, dado que es un género muy heterogéneo, que engloba muchos estilos diferentes. Por ello, me centraré solo en las aportaciones de los primeros trombonistas de jazz al género, y qué supuso este para la técnica del instrumento. Particularmente, estudiaré sus aportaciones durante las dos primeras décadas del jazz, a través del estilo en el que fue más importante: aquel desarrollado en Nueva Orleans. Considero fundamental comentar la morfología del trombón, dado que los efectos sonoros que proporcionaron parte de su idiosincrasia al primer

jazz dependían de las características del instrumento y de un cambio que se produjo precisamente en aquellos años: el privilegio del trombón de varas sobre el de pistones. Para esto es imprescindible conocer ambos instrumentos y oponer el trombón de varas, que ha predominado en la música popular desde la segunda década del siglo XX, frente al de pistones que, no obstante, fue muy importante en Estados Unidos durante el siglo XIX. Muchos músicos comenzaron sus carreras con un trombón de pistones, para posteriormente cambiar al de varas.

OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es realizar un primer acercamiento a las aportaciones del trombón al considerado primer estilo del jazz, el de Nueva Orleans, y a la vez explorar qué fomentó el jazz en el trombón, especialmente en lo que respecta a aspectos técnicos. En cuanto a los objetivos secundarios, trataré de explicar las diferencias entre el trombón de pistones y el de varas, este último crucial para entender las características sonoras y visuales del primer jazz, y entender las técnicas y efectos novedosos que los trombonistas de varas comenzaron a desarrollar entonces y cómo esto afectó a la interpretación del instrumento.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como es bien sabido, el jazz ha sido uno de los géneros de la música popular urbana más estudiados, tanto a nivel musical, como cultural, social y político. A su vez, varios autores han investigado sobre la historia del trombón y las características del instrumento. Sin embargo, no es fácil encontrar un libro que haya tratado ambos, uno de los motivos por los que abordo dicho tema en este trabajo.

En cuanto a la bibliografía general sobre el jazz, el *New Grove Dictionary of Jazz*¹ puede resultar muy útil para buscar definiciones concretas, o músicos de jazz que se mencionan en otros libros sin desarrollar nada acerca de ellos. Por supuesto, no deja de ser un

¹ Barry Kernfeld, ed., *The New Grove Dictionary of Jazz*: 3 volumes (New York: Oxford University Press, 2003).

diccionario, pero considero que es interesante disponer de un libro de consulta que no abarque toda la historia de la música, sino específicamente la del jazz. La mayoría de libros generales y manuales son insuficientes o demasiado divulgativos como para servir de base para este trabajo. Como es natural, no profundizan en cada época tanto como los específicos y son menos detallados, pero también tienden a ser más extensos, algo comprensible teniendo en cuenta que abarcan un período mucho más amplio. De los más relevantes me he centrado, por su inclusión de cuestiones sobre el trombón, en *The Cambridge Companion to Jazz*², en el manual *Jazz*³, de Scott DeVeaux y Gary Giddins y en *The Oxford Companion to Jazz*, editado por Bill Kirchner⁴.

El primero es de 2002, y la información abarca desde los comienzos del género hasta el año en que fue escrito, pero no deja de ser un libro bastante completo en cuanto a la historia del jazz, el contexto social y cultural que lo engloba, sus características musicales e intérpretes destacados. El de Giddins y DeVeaux, por su parte, es un manual muy útil para todo tipo de lectores interesados en el género. Esto se debe a que la redacción y el contenido son bastante accesibles, además del hecho de que comienza (y termina), como es habitual en muchos libros orientados a la educación, con un apartado que incorpora información básica sobre los diferentes parámetros musicales, especialmente sobre los más relevantes en el jazz, y contiene un glosario con los términos básicos. Aun así, también es lo suficientemente completo como para ser interesante también de cara a un público con más conocimientos musicales o más habituado a leer sobre jazz. En cuanto a *The Oxford Companion to Jazz*, es también muy extenso pero útil, ya que a pesar de que trata de abarcar todas las cuestiones relacionadas con el jazz, por lo que está compuesto de más de sesenta capítulos diferentes, esto mismo hace que varios de ellos posean información relevante para mi trabajo. En concreto, contiene un capítulo escrito por Gunther Schuller, “The Trombone in Jazz”, que, aunque breve, resulta útil para esta investigación. Este es el único de los tres libros que posee un capítulo específico sobre el trombón en el jazz; en ninguno de los otros dos mencionados se dedica un apartado para desarrollar las contribuciones del trombón y sus intérpretes, a pesar de que abarquen toda la historia del jazz.

2 Mervyn Cooke y David Horn, eds., *The Cambridge Companion to Jazz* (New York: Cambridge University Press, 2002).

3 Scott DeVeaux y Gary Giddins, *Jazz* (New York: W. W. Norton & Company, 2009).

4 Bill Kirchner, ed., *The Oxford companion to jazz* (New York: Oxford University Press, 2000).

En cuanto al jazz en Nueva Orleans a principios de siglo, la bibliografía es extensa. Cabe destacar los libros pioneros de Charles Hersch⁵ y Samuel Charters⁶, así como la biografía cultural de Louis Armstrong publicada por Thomas Brothers⁷. Por su parte, Bruce Boyd Raeburn ha escrito un volumen sobre cómo se ha construido la historia del jazz de Nueva Orleans que es fundamental para entender la visión del período que tenemos en la actualidad⁸. También sobre el jazz de esta época cabe señalar el libro *Lost Chords*⁹, de Richard Sudhalter, cuya primera parte se centra en la trayectoria y contribución al jazz de los músicos blancos de Nueva Orleans, olvidados por la mayoría de historias del género. Por último, *Cuttin' Up*, de Court Carney, presenta una síntesis sobre cómo el jazz de Nueva Orleans llegó a Chicago, Nueva York y Los Angeles para convertirse en la música popular urbana más importante del país, a la vez que entraba en decadencia en su ciudad originaria¹⁰.

En relación con estudios generales sobre el trombón, cabe partir de las dos entradas sobre el trombón que posee el *Grove Music Online*: la de 2001, de Anthony C. Baines, Arnold Myers y Trevor Herbert¹¹, y la de 2013, también de Herbert¹². Por otro lado, son destacables *The Trombone*¹³, de Herbert, y el de David M. Guion, *History of the Trombone*¹⁴. El segundo dedica seis páginas escasas al jazz y alguna más a la técnica del trombón en general, y el primero poco más de veinte, estructuradas por estilos. Se puede observar que los autores prestan poca atención al género, y que en este tipo de libros que tratan de abarcar toda la historia de la música, la información es extremadamente básica. Además, se prioriza claramente la música denominada “clásica” frente a la popular, incluso tratándose de un estudio del trombón, para el que el jazz ha sido fundamental.

5 Charles Hersch, *Subversive Sounds: Race and the Birth of Jazz in New Orleans* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007).

6 Samuel Charters, *A Trumpet around the Corner: The Story of New Orleans Jazz* (Jackson: University Press of Mississippi, 2008).

7 Thomas Brothers, *Louis Armstrong's New Orleans* (New York: Norton, 2006).

8 Bruce Boyd Raeburn, *New Orleans Style and the Writing of American Jazz History* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009).

9 Richard M. Sudhalter, *Lost chords: White musicians and their contribution to jazz, 1915-1945* (New York: Oxford University Press, 1999).

10 Court Carney, *Cuttin' Up: How Early Jazz Got America's Ear* (Lawrence: University Press of Kansas, 2009).

11 *Grove Music Online*, s. v. “Trombone”, por Anthony C. Baines, Arnold Myers y Trevor Herbert, entrada de 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40576>.

12 *Grove Music Online*, s. v. “Trombone”, por Trevor Herbert, entrada de 2013, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252542>.

13 Trevor Herbert, *The Trombone* (Londres: Yale University Press, 2006).

14 David M. Guion, *History of the Trombone* (Scarecrow Press, 2010).

Hay varios libros que analizan la historia de los instrumentos de viento metal, y unos pocos más específicos sobre trombón. La editorial Cambridge University Press publicó dos libros sobre los instrumentos de viento metal, *The Cambridge Companion to Brass Instruments*¹⁵ y *Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*¹⁶. No obstante, la información sobre el jazz es en ambos muy limitada. En *The Cambridge Companion to Brass Instruments* se dedica un único capítulo a este género, ya que el libro comprende toda la historia de la música, y es imposible profundizar lo suficiente en una época concreta. Aun así, este apartado sobre el jazz, de Roger T. Dean, contiene ideas relativamente originales. Por el contrario, *Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments* puede parecer útil a primera vista, a la hora de buscar definiciones y datos generales, pero no tiene prácticamente ninguna información sobre el género; en la entrada sobre el trombón, cita una vez la palabra “jazz” y no le dedica ningún espacio. Otro volumen destacable es *Early Twentieth-Century Brass Idioms*, editado por Howard Weiner, que contiene un capítulo inicial de Trevor Herbert sobre los instrumentos de viento metal en la música académica y en el jazz de principios del siglo XX¹⁷. En este capítulo analiza de forma breve las conexiones entre ambos géneros, y la formación e influencias de los músicos, principalmente trombonistas, por lo que aporta información bastante interesante.

En cuanto a los trabajos que se han escrito desde los estudios sobre el trombón en relación con el jazz, son muy escasos. Solamente uno se centra en el trombón dentro del jazz, el resto tratan las características específicas del género. *Creole trombone*, de John McCusker¹⁸, es el único volumen cuyo tema principal es un trombonista. En esta biografía de Kid Ory (1886-1973), líder de varias bandas durante los primeros años del jazz, McCusker desarrolla principalmente sus primeros cuarenta y siete años (hasta 1933), y emplea la autobiografía inédita de Ory, incorporando fotografías e incluso obras del trombonista desconocidas hasta 2012. Es interesante para conocer la figura de Ory, comprender cómo fue su trayectoria como trombonista y apreciar cómo era la vida de muchos músicos entonces. Sin embargo, profundiza muy poco en los aspectos musicales, centrándose principalmente en los detalles de su vida, por lo que no es suficiente para comprender por completo las

15 Trevor Herbert y John Wallace, eds., *The Cambridge Companion to Brass Instruments* (New York: Cambridge University Press, 1997).

16 Trevor Herbert, Arnold Myers y John Wallace, *Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments* (New York: Cambridge University Press, 2019).

17 Howard T. Weiner, *Early Twentieth-Century Brass Idioms: Art, Jazz, and Other Popular Traditions* (Lanham: The Scarecrow Press, 2009).

18 John McCusker, *Creole trombone: Kid Ory and the early years of jazz* (Mississippi: University Press of Mississippi, 2012).

características de la música y cuán valiosa fue su figura como trombonista en el desarrollo del jazz.

METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Este trabajo se basa en una revisión crítica de la bibliografía que hay escrita sobre la relación entre el trombón y el jazz de Nueva Orleans. Dado que la gran mayoría de estudios se enfocan en uno de los dos temas, su principal metodología es comparar y articular la información y combinarla para ofrecer una visión integradora. La idea fundamental es aunar aspectos sociales, sonoros y organológicos, algo que no suele ser habitual en las historias del jazz ni las del trombón hasta la actualidad.

El trabajo se divide en dos capítulos. El primero se centra en un estudio comparativo del trombón de varas y el de pistones, particularmente en su historia, morfología y particularidades técnicas. En este capítulo también abordaré las causas por las que el trombón de varas terminó siendo el más habitual en el jazz, y las consecuencias de esta preferencia. En el segundo capítulo estudiaré específicamente la presencia del trombón en los comienzos del jazz. Comenzaré analizando la presencia e importancia del instrumento durante los inicios del género, y después exploraré específicamente las técnicas, los efectos y la manera de improvisar de los trombonistas del jazz de Nueva Orleans.

1. EL CAMBIO DEL TROMBÓN DE PISTONES AL TROMBÓN DE VARAS

El jazz supuso un cambio muy importante para la técnica del trombón y, a la vez, este instrumento se convirtió en definitorio para determinados estilos del género. De hecho, el estilo Nueva Orleans, hoy considerado el primero con características sonoras comunes e identificables, se basó en parte en un cambio organológico y técnico: el paso del trombón de pistones, fundamental en las bandas de finales del siglo XIX y en los inicios del ragtime, al trombón de varas (que había sido mayoritario en las bandas durante buena parte del siglo XIX). Dado que en el segundo capítulo desarrollaré el estilo del instrumento en el jazz de Nueva Orleans, considero necesario conocer primero las particularidades del trombón de varas y las diferencias que presentaba frente al de pistones, así como las causas de que, en términos generales y salvo contadas excepciones, el primero terminara sustituyendo al segundo en el jazz.

1.1. EL TROMBÓN DE VARAS Y SUS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

A grandes rasgos, el germen del trombón se encuentra en las primeras trompetas rectas de la antigua Roma, que fueron evolucionando y modificando su forma, primero doblándose en forma de “U” y después añadiendo un mecanismo deslizante a principios del siglo XV, que se fue adoptando de manera más sistemática a lo largo de aquel siglo y el siguiente. Aunque no se sabe con exactitud cuándo fechar el nacimiento del trombón moderno, este pudo convivir con la trompeta de vara entre el siglo XV y el XVII, cuando la sustituyó definitivamente. En cuanto al nombre del instrumento, el documento más antiguo en el que aparece el término “trombone” para referirse a una trompeta de vara es de 1439, en Italia, y hay constancia de que aproximadamente veinte años después se describió como “saqueboute” en francés. Sin embargo, estas nuevas denominaciones no implicaron necesariamente un cambio de instrumento: eran nuevos nombres para la ya conocida trompeta de vara, que siguió cambiando con el tiempo¹⁹.

¹⁹ Guion, *History of the Trombone*, 33-56.

Ya a mediados del siglo XIX, todos los instrumentos de viento metal, incluido el trombón, comenzaron a ganar popularidad tanto en América como en Europa. Esto se debió a que se vendían a precios muy bajos y accesibles incluso para aquellos con menos recursos, eran instrumentos bastante resistentes y se producían en grandes cantidades. Además, los fabricantes modificaban constantemente la afinación de los instrumentos como estrategia para obtener más ganancias, de manera que aquellos que se lo podían permitir compraban el último modelo y vendían el anterior, generando un mercado ingente de todo tipo de instrumentos de segunda mano. Estos solían ser perfectamente funcionales, pero estaban completamente desafinados, tanto en cuanto al estándar de afinación del momento como entre sí²⁰.

Al igual que la mayoría de instrumentos, hay una gran cantidad de tipos de trombón, más allá de la distinción entre trombón de varas y de pistones. Entre los trombones de varas se encuentran el piccolo, el soprano, el alto, el tenor, el bajo, el contrabajo y el címbasso, en orden de registro de más agudo a más grave. Sin embargo, el más habitual en la actualidad es sin duda el tenor (con el que se comienza a estudiar, generalmente), seguido por el bajo y el alto²¹. Los músicos de jazz experimentaron con otros trombones, e incluso crearon hibridaciones para dotarlo de nuevas capacidades, como es el caso del “Valide” de Conn²², un trombón con pistones que Maynard Ferguson recuperó y popularizó en 1970 con el nombre de “Superbone”, caracterizado por tener vara y tres pistones²³. Se suele dar poca importancia a todas estas variaciones del instrumento en los estudios sobre la historia del trombón; no obstante, supusieron que, debido a sus nuevas capacidades técnicas, algunos compositores escribieran melodías más rápidas y complejas para el trombón. Esto, además de ser un cambio notable en el cometido del instrumento dentro de las agrupaciones, también modificaba por completo su lenguaje habitual, su “estética sonora”²⁴. Probablemente por esto, el tenor continuó siendo el modelo más común; ni estas modificaciones ni los trombones de diferentes registros llegaron a sustituirlo nunca, por lo que es al que me referiré en este trabajo.

20 Herbert, “Trombone Idiom in the Twentieth Century: Classical, Jazz, and Hybrid Influences” en *Early Twentieth-Century Brass Idioms: Art, Jazz, and Other Popular Traditions*, 21-22.

21 Baines y Myers, “Trombone” en Grove Music Online.

22 Guion, *History of the Trombone*, 136.

23 Arnold Myers, “Duplex instruments”, en *Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*, s. v.

24 Herbert, “Trombone Idiom in the Twentieth Century”, 2-4.



Fig. 1. Trombón alto, de Conn Selmer²⁵



Fig. 2. Trombón bajo, de Conn Selmer²⁶

Organológicamente, el trombón de varas moderno es un aerófono, instrumento de soplo, que se engloba en el grupo de trompetas cromáticas porque dispone de un sistema que permite al instrumentista cambiar la altura del sonido, la vara²⁷. Es un labroso, ya que la vibración de la columna de aire se produce mediante la vibración de los labios, en contacto con la boquilla del instrumento. El trombón tenor suele ser principalmente de latón y se compone de una boquilla, que puede ser de tudel ancho o estrecho, pero siempre tendrá una dimensión mayor a la de la trompeta y menor que la de la tuba, una vara fija sobre la que se desliza la

25 Trombón alto “Conn Symphony Alto Trombone in Eb 34H”, de Conn Selmer: <https://www.connselmer.com/>, <https://www.connselmer.com/conn-symphony-alto-trombone-in-eb-34h/5637198122.p?back=true&color=Lacquer+Finish&size=Yellow+Brass+Bell&style=Woodshell+Case%2C+Bach+Small+Shank+7C+Mouthpiece>

26 Trombón bajo “Conn Bass Trombone in Bb 112H”, de Conn Selmer: <https://www.connselmer.com/>, <https://www.connselmer.com/conn-bass-trombone-in-bb-112h/5637197852.p?back=true&color=Lacquer+Finish&size=Rose+Brass+Bell&style=Woodshell+Case%2C+Bach+Large+Shank+1+1%2F2G+Mouthpiece>

27 Erich Von Hornbostel & Curt Sachs, "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch" *Zeitschrift für Ethnologie*, trad. por Carlos Vega en *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina; con un ensayo sobre las clasificaciones universales; un panorama gráfico de los instrumentos musicales americanos* (Buenos Aires: Centurión, 1946), 23-56.

vara móvil, con una llave que deja salir el agua que se condensa dentro del instrumento al soplar, una bomba principal de afinación y una campana. Estas son las partes imprescindibles de un trombón, a las que se puede añadir un transpositor o válvula transpositora, un mecanismo que permite tocar más notas con menos posiciones de la vara. Consiste en una bomba superior que hace la función de “vara adicional”; esta permanece cerrada la mayoría del tiempo y para abrirla simplemente hay que pulsar un pistón con el pulgar, lo que permite que el aire pase por esa bomba y cambie así el sonido. Sin embargo, durante los primeros años del jazz todos los trombones eran sin transpositor. A pesar de que se han dedicado muy pocos estudios a la organología de los instrumentos del jazz, autores como Trevor Herbert²⁸ mencionan que los fabricantes comenzaron a modificar el tamaño de los instrumentos, agrandándolos si estaban indicados para tocar en orquestas y volviéndolos más pequeños si estaban destinados a músicos de jazz. Esto se debía a que las bandas de géneros populares, como el jazz, se tocaban en espacios de actuación más pequeños (aunque bastante más ruidosos), mientras que las orquestas actuaban en salas de conciertos cada vez más amplias.



Fig. 3. Trombón tenor y sus partes²⁹

El sonido del instrumento, que en cuanto a registro se encuentra entre la trompeta y la tuba, se produce cuando el músico sopla mientras hace vibrar los labios dentro de la boquilla; cuanto más potencia tenga este aire, es decir, cuanto más sople el intérprete, o más bien cuanto más definida esté la columna de aire, mayor intensidad tendrá esa vibración, por lo que el sonido será más fuerte. Para cambiar la altura del sonido, simplemente hay que variar la

28 Herbert, “Trombone Idiom in the Twentieth Century: Classical”, 11.

29 Trombón tenor “YSL-891Z”, de Yamaha, <https://es.yamaha.com/index.html>, https://es.yamaha.com/es/products/musical_instruments/winds/trombones/ysl-891z/index.html.

posición de los labios, de manera que se produzcan los diferentes sonidos de la serie armónica de la nota fundamental (por ejemplo, en primera posición sonarán los armónicos de si bemol: si bemol, fa, si bemol, re, fa, si bemol, do).

Gracias a la vara móvil, la fundamental se puede cambiar, y con ella sus armónicos. Esta vara tiene siete posiciones desde la primera, más cerca del músico, hasta la séptima, lo más lejos posible, pero sin extraerla de la vara fija. En cada una de estas posiciones se pueden hacer sonar una serie de armónicos: en la primera los armónicos de si bemol, en la segunda de la, en la tercera de la bemol, en la cuarta de sol, en la quinta de sol bemol, en la sexta de fa y en la séptima de mi. Como se puede apreciar, cada posición baja un semitono con respecto a la anterior (aunque en muchas notas es necesario ajustar levemente la afinación, subiendo o bajando la vara ligeramente). En total, el trombón tenor sin transpositor, que es el que se empleaba en el primer jazz, tiene un ámbito de mi² (mi grave, por debajo del pentagrama en clave de fa en cuarta) a fa⁵ (fa superior al fa sobre el pentagrama en clave de do en cuarta). También se pueden tocar pedales, que serían de mi¹ a sib¹. Aunque el registro de este instrumento sea tan sumamente amplio, en realidad es de mi² hasta un sib⁴ el ámbito realmente cómodo para un trombonista avanzado en la actualidad³⁰.

Históricamente, tanto en el trombón como en el resto de instrumentos de viento metal los intérpretes han sido en su enorme mayoría hombres, algo que se mantiene incluso en la actualidad³¹. Roger Dean menciona algunos estudios que se han realizado al respecto en el campo del jazz, que muestran que hubo muy pocas mujeres intérpretes de instrumentos de viento metal, que además muchas veces no son ni siquiera mencionadas en referencias tan importantes como *The New Grove Dictionary of Jazz*. Este predominio masculino, ya de por sí considerable en la música en general, era aún mayor en el viento metal que en otros instrumentos. Dean afirma que, mientras los hombres fueron completamente aceptados en el desarrollo del jazz, las mujeres han sido excluidas, tanto de la propia interpretación de instrumentos de viento metal como, posteriormente, de la historia del género. Entre las trombonistas que llegaron a ser reconocidas destaca a dos, Melba Liston (1926-1999) y Annie Whitehead (1971)³². Pese a su relevancia en vida, la trayectoria y el estilo musical de estas dos

30 Baines y Myers, "Trombone" en *Grove Music Online*.

31 Nichole T. Rustin y Sherrie Tucker (eds.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies* (Durham: Duke University Press, 2008).

32 Dean, "Jazz, Improvisation and Brass", 312.

figuras continúa reducida a trabajos breves y fragmentarios³³. No obstante, en los últimos años se han publicado algunos estudios de género sobre el trombón y los instrumentos de viento metal que, aunque se centran en épocas posteriores a las de este trabajo, parecen abrir la puerta a investigaciones más rigurosas³⁴.

1.2. EL TROMBÓN DE PISTONES Y SUS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

A comienzos del siglo XIX se empezaron a producir trombones de pistones, con una morfología similar a la del trombón de varas pero, como el propio nombre indica, con válvulas en lugar de vara. Los pistones aportaban mayor comodidad al instrumento, sobre todo para intérpretes no profesionales, al facilitar la precisión en la afinación. Aunque imposibilitaran la realización de *glissandi* sin cambiar la embocadura, hay que tener en cuenta que estos no fueron considerados más que errores técnicos hasta varias décadas después. Aunque el trombón de pistones más antiguo registrado es de 1818, se considera que realmente empezó a usarse en torno a 1830, en Viena.

Realmente, el instrumento ganó muchísima importancia de manera muy rápida en multitud de agrupaciones, entre las que destacan las bandas militares de Estados Unidos, que lo mantienen hasta la actualidad³⁵. En Europa tuvo acogidas diferentes. En Austria y Europa Central fue rápidamente adoptado, y en Italia se convirtió indiscutiblemente en el trombón por antonomasia. Sin embargo, en Francia, Alemania o Gran Bretaña, aunque fue popular, también se utilizaban trombones de varas. En cuanto a las bandas españolas, prácticamente todas adoptaron el trombón de pistones, que realizaba toda la parte de registro bajo en viento metal. Fue tan trascendente como en Italia, una posible explicación de la relevancia que tuvo también en América Latina a través de la emigración. Además, se incorporó como instrumento habitual en orquestas, de modo que en 1890 ya era muy frecuente en ellas, y durante el XIX

33 Linda Dahl, *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen* (New York: Pantheon, 1984), 255, 282; Leslie Gourse, *Madame Jazz: Contemporary Women Instrumentalists* (New York: Oxford University Press, 1995), 8-10, 67-68.

34 Me refiero principalmente al libro pionero de Sherrie Tucker sobre las *all-girl bands* de los años cuarenta y al número de la revista *Black Research Journal* dedicado a Melba Liston: Sherrie Tucker, *Swing Shift: "All-Girl" Bands of the 1940s* (Durham: Duke University Press, 2000); *Black Music Research Journal* 34, n. 1 (2014). Véase también: Sarah Schmalenberger y Patricia Maddox, "Female Brass Musicians Address Gender Parity, Gender Equity, and Sexual Harassment: A Preliminary Report on Data from the Brass Bodies Study", *Societies* (13 de marzo de 2019), doi:10.3390/soc9010020.

35 Herbert, "Valve trombone", en *Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*, s. v.

fue parte de agrupaciones tan significativas como la Orquesta Filarmónica de Viena, que integró trombones de pistones durante cuatro décadas³⁶.

Desde el primer modelo de 1818, se han creado numerosos tipos de trombones de pistones según su tesitura, al igual que sucedió con el de varas, pero también han ido cambiando en cuanto a su morfología. Todos parten de una base común. Sin embargo, se fueron detallando ciertas características dependiendo del contexto para el que estaban pensados. Durante la segunda mitad del XIX se construyeron principalmente trombones orientados a las bandas militares, tanto de caballería como de a pie, por lo que tenían ciertas características que facilitaban su uso en este entorno. Multitud de fabricantes en diferentes países publicaron su propio modelo del instrumento, con modificaciones de todo tipo que trataban de mejorar su sonido o hacerlo más cómodo, pero se podrían dividir, a grandes rasgos, en dos tipos: un modelo largo y uno corto. El primero era el más habitual, y sus dimensiones eran similares a las del trombón de varas, mientras que el segundo era más compacto³⁷.

Además, con la gran acogida que tuvo en Italia, varios compositores se vieron fascinados por el instrumento, e incluso Verdi solicitó que se fabricara un instrumento similar pero de tesitura grave, que fue el trombón bajo en si bemol. Fue incorporado a las orquestas italianas, y no fue sustituido por la tuba hasta la década de 1920³⁸. Todos estos cambios e innovaciones en cuanto al instrumento son lógicas, ya que realmente el instrumento tiene menos de dos siglos, es relativamente actual en comparación con el trombón de varas. Además, esto ha supuesto que no se haya estandarizado una forma de enseñanza firme y sólida, ni un repertorio solista más allá del jazz, como sucede con la mayoría de instrumentos³⁹.

La clasificación organológica del instrumento es la misma que la del trombón de varas, un aerófono tipo trompeta cromática, pero en este caso el sistema que cambia la altura del sonido son las válvulas. El sonido se obtiene de la misma manera que en el trombón de varas, pero, como es natural, los pistones tienen un funcionamiento diferente. Aunque hay diversos sistemas de válvulas, entre los que destacan la válvula de doble pistón, la de Berlín, la Perinet y la rotativa, todos siguen el mismo principio: un mecanismo permite cambiar la longitud de

36 Herbert, *The Trombone*, 188-192.

37 Herbert, *The Trombone*, 185-187.

38 Herbert, *The Trombone*, 188-189.

39 Herbert, *The Trombone*, 191.

un tubo, por lo que el intérprete puede modificar la altura del sonido y tocar todas las notas de la escala cromática combinando varias. En resumen, las válvulas tapan un tubo y, al pulsar la parte que sobresale del mecanismo, estas se mueven para abrirlo, permitiendo que el aire pase por él y, de esta manera, ampliar el recorrido del aire y rebajar la altura del sonido. Sin embargo, también las hay que funcionan al contrario, tapando la bomba, aunque son mucho menos habituales. Pese a que en castellano este tipo de trombón se llama habitualmente “de pistones” (en inglés es *valve trombone*), este es solo un componente de la válvula, específicamente el tubo cilíndrico que se mueve para modificar el sonido. Generalmente, los trombones suelen tener tres válvulas, aunque también son habituales los de cuatro e incluso más⁴⁰.



Fig. 4. Trombón de pistones de modelo largo de Yamaha⁴¹

Como ya he mencionado, los trombones de pistones eran muy habituales en las bandas civiles y militares de Latinoamérica, y es posible que la migración a Estados Unidos fuera una razón de la proliferación de este en las bandas originales de ragtime. Posteriormente, en los primeros años del jazz de Nueva Orleans, era más común que los músicos tocaran el trombón de pistones⁴². Sin embargo, este perdió mucha importancia durante los primeros años. Sobre todo en esta época, lo habitual era que muchos trombonistas comenzaran con el de pistones, o incluso con otros instrumentos de la familia de viento metal, como trompeta o tuba, y posteriormente se “profesionalizaran” con el de varas⁴³; solo unos pocos se mantuvieron en el primero.

40 Herbert, *The Trombone*, 182-184.

41 Trombón de pistones, modelo largo “YSL-354V”, de Yamaha, <https://es.yamaha.com/index.html>, https://es.yamaha.com/es/products/musical_instruments/winds/trombones/ysl-354v_354vc/index.html

42 Herbert, “Valve trombone”.

43 Herbert, “Trombone Idiom in the Twentieth Century”, 7.

El trombonista de pistones más conocido es, sin duda, el puertorriqueño Juan Tizol (1900-1984), que optó por no cambiar nunca al trombón de varas y al que se conoce principalmente por formar parte de la orquesta de Duke Ellington. Comenzó como integrante de una banda municipal y a los veinte años se mudó a los Estados Unidos, donde conoció a Ellington, que en 1928 lo incorporó a su grupo. En él coincidió con Joe “Tricky Sam” Nanton (1904-1946) y con Lawrence Brown (1907-1988), pero fue el único que tocó el trombón de pistones. Destacaba por su gran capacidad para leer partituras, posiblemente gracias a su formación previa, y de interpretarlas con un sonido muy limpio. También fue muy apreciado por Ellington debido a su interpretación de las canciones, ya que solía aportar ciertos giros latinos⁴⁴. Herbert menciona la grabación de “Keb-Lah” con su propia orquesta⁴⁵, en la que se aprecia muy bien su estilo⁴⁶. El virtuoso Bob Brookmeyer (1929-2011) es otro ejemplo posterior de trombonista de pistones; fue el primero en sobresalir como solista del instrumento y afirmaba que no era tan apreciado como el de varas porque no se tocaba bien⁴⁷.

Aunque la mayoría de trombonistas del primer jazz solían comenzar su trayectoria con un trombón de pistones, los casos de Tizol y Brookmeyer son bastante inusuales, ya que lo habitual es que acabaran destacando en su interpretación del de varas, como en el caso de Edward “Kid” Ory (1886-1973), el trombonista más importante del primer jazz. Es conocida la anécdota de que su primer trombón, comprado en una casa de empeños, estaba tan deteriorado que tenía que rellenar los agujeros con jabón⁴⁸. Utilizó este instrumento hasta 1909, cuando adquirió un trombón de varas, algo imprescindible para el *tailgate* característico del estilo Nueva Orleans que comentaré más adelante⁴⁹. Sin embargo, músicos posteriores que también fueron fundamentales para el género ya empezaron su trayectoria directamente con el de varas.

44 Basilio Serrano, *Juan Tizol: His Caravan through American Life and Culture* (San Bernardino, CA: Xlibris, 2012).

45 Herbert, *The Trombone*, 275.

46 Juan Tizol and his Orchestra, “Keb-Lah”, 03:06, publicado en Internet Archive, acceso el 20 de noviembre de 2023, https://archive.org/details/78_keb-lah_juan-tizol-and-his-orchestra-juan-tizol-willie-smith-babe-russin-dick-cathc_gbia0382342a

47 Herbert, *The Trombone*, 275.

48 Herbert, “Brass Playing in the Early Twentieth Century: Idioms and Cultures of Performance” en *Early Twentieth-Century Brass Idioms: Art, Jazz, and Other Popular Traditions*, xiii-xiv.

49 McCusker, *Creole trombone: Kid Ory and the early years of jazz*, 50-51, 69-70.

1.3. LA HEGEMONÍA DEL TROMBÓN DE VARAS EN EL JAZZ

El trombón de pistones fue tan popular durante el siglo XIX por todas las facilidades que suponía para los músicos frente al de varas, ya que el mecanismo era más sencillo y permitía mayor velocidad. Además, con este instrumento realmente se podían realizar la mayoría de las técnicas interpretativas habituales en el trombón de varas: Guion menciona el *vibrato* y la sordina, aunque también que ambos, excepto en el caso de la sordina *straight*, se consideraban “vulgares para la música clásica”⁵⁰. Los trombonistas de jazz, con toda esta experimentación técnica, aumentaron mucho el registro del instrumento. Sin embargo, el trombón de pistones también tiene ciertas limitaciones, principalmente para el jazz. En primer lugar, los sistemas de válvulas no estaban completamente perfeccionados, por lo que presentan dificultades en cuanto a la afinación, algo que con el trombón de varas siempre se puede corregir, aunque requiere de un dominio avanzado del instrumento. Con todo, la mayor carencia que suponía el de pistones frente al de varas a la hora de interpretar jazz eran los *glissandi*. Estos no eran frecuentes en las bandas y los géneros bailables anteriores, pero se convirtieron en algo imprescindible en el ragtime⁵¹.

El trombón de pistones fue muy importante en los albores del jazz. Realmente, los intérpretes de trombón de pistones fueron los primeros trombonistas de ragtime en Nueva Orleans, así que aportaron mucho al género y al instrumento. Herbert afirma que “el trombón de pistones encontró su voz más elocuente en el jazz. No solo fue común en el jazz temprano, sino que en la década de 1920 era tocado por intérpretes con estilo que extraían del instrumento, posiblemente por primera vez en su historia, un modo de expresión verdaderamente distintivo y convincente”⁵². El célebre intérprete Ike Rogers menciona el aumento de registro que experimentaron los músicos al perder el miedo de alcanzar las notas más altas, aunque variando la embocadura, algo que posteriormente se extendería a los trombonistas de otros estilos musicales⁵³. De hecho, según gran parte de los libros de divulgación sobre jazz, e incluso en algunos manuales académicos de prestigio como el de Scott DeVeaux y Gary Giddins, la banda del cornetista Buddy Bolden (1877-1931) fue la

50 Guion, *History of the Trombone*, 125.

51 Herbert, “Valve trombone”.

52 “The valve trombone has found its most eloquent voice in jazz. Not only was it common in early jazz, but by the 1920s it was being played by stylish performers who drew from the instrument – possibly for the first time in its history – a truly distinctive and convincing mode of expression”. Herbert, *The Trombone*, 275.

53 Guion, *History of the Trombone*, 115.

primera agrupación de ragtime que prefiguró el estilo luego conocido como *jazz*, por lo que se considera el origen del género. Como puede verse en la imagen inferior, el trombonista de la banda de Bolden, Willie Cornish, tocaba el trombón de pistones de modelo corto⁵⁴.



Fig. 5. Banda de Buddy Bolden, con Willie Cornish al trombón de pistones, ca. 1905 ⁵⁵

Sin embargo, a pesar de que el trombón de pistones fue tan importante en los comienzos del *jazz*, como parte de las bandas de ragtime, muy poco tiempo después de que el género comenzara a difundirse pasó a un segundo plano frente al trombón de varas, aunque nunca desapareció completamente. Esto se manifiesta en multitud de textos y testimonios; de hecho, la mayoría de los libros que estudian el trombón en el *jazz* se refieren prácticamente en exclusiva al trombón de varas. De hecho, Gunther Schuller afirma que “aunque finalmente se desarrolló un trombón de pistones a principios del siglo XIX, nunca reemplazó en la música clásica o en el *jazz* al llamado trombón de varas”⁵⁶, y Arnold Myers menciona que “el trombón de pistones se ha considerado útil en ciertas circunstancias, pero su calidad de sonido

54 DeVeaux y Giddins, *Jazz*, 83-86.

55 DeVeaux y Giddins, *Jazz*, 84

56 “Although a valve trombone was developed eventually in the early nineteenth century, it never replaced in classical music or in jazz the so-called slide trombone”. Gunther Schuller, “The Trombone in Jazz”, 628:

y respuesta al intérprete nunca han igualado las del trombón de varas”⁵⁷. Realmente, el trombón por excelencia es este último; en varios diccionarios y glosarios el trombón de pistones tiene su propia entrada, pero en otros muchos se le dedica una única frase en la entrada de trombón, o incluso no aparece.

El trombón de varas requería una mayor precisión y era mucho más propenso a desafinar si el intérprete no era lo suficientemente exacto, ocupaba más espacio y permitía menos agilidad a la hora de realizar melodías rápidas. Sin embargo, también tenía muchas ventajas, que al parecer terminaron superando a estos inconvenientes. En los comienzos del jazz, fundamentalmente en Nueva Orleans, el trombón se empezó a tocar de un modo concreto, denominado *tailgate*, que se convirtió en algo definitorio para el estilo. Este se llamó así porque era común que los primeros músicos de jazz interpretaran las canciones subidos en un carro, y debido a la vara el trombonista necesitaba más espacio, por lo que se situaba en la parte posterior, con la vara por fuera⁵⁸. El *tailgate* destaca principalmente por el empleo frecuente de *glissandi*, que eran muy sencillos para el trombón y menos accesibles para los demás. Estos, aunque se habían usado antes en actuaciones de circo en el XIX y en las bandas de ragtime, comenzaron a utilizarse de forma un poco más habitual en torno a 1910-1915⁵⁹. Eran bastante novedosos, ya que hasta hacía relativamente poco habían estado mal vistos; Guion señala que “pasó de ser un error técnico a una característica estilística”⁶⁰. Además, cuando las bandas de jazz comenzaron a ganar popularidad no solo buscaban un sonido llamativo e innovador, sino que también trataron de tener una apariencia atractiva y vistosa, acorde con la novedad que suponían musicalmente. La vara del trombón era muy interesante visualmente, dado que permitía crear imágenes y llamaba la atención del público. Esta cuestión espectacular fue empleada posteriormente para carteles que anunciaban los grupos, donde muy habitualmente aparecía el trombón en primer plano. De hecho, posteriormente se utilizó en anuncios audiovisuales, donde para promocionar “imágenes que se salían de la pantalla” se mostraba un trombón en movimiento. Para el caso de España, Iván Iglesias menciona lo siguiente:

57 “The valve trombone has been found to be useful in certain circumstances, but its sound quality and response to the player have never equalled those of the slide trombone”. Arnold Myers, “Design, technology and manufacture since 1800”, 180.

58 Guion, *History of the Trombone*, 378-380.

59 Schuller, “The Trombone in Jazz”, 629.

60 Guion, *History of the Trombone*, 379: “The glissando was elevated from a technical error to stylistic feature”.

El trombón de varas fue el protagonista de la publicidad que los cines españoles hicieron del «audioscopic», una tecnología todavía rudimentaria de imágenes en tres dimensiones que la Metro Goldwin Meyer introdujo en España en la primavera de 1936. El anuncio representaba a un músico que sostenía el trombón hacia el público, mientras la campana y la vara del instrumento sobresalían de la pantalla. Sobre el dibujo podía leerse: «¡Una revolución! Por primera vez en España, “audioscopic”. Imágenes que se escapan de la pantalla, que caminan por el aire de la sala»⁶¹.

61 Iván Iglesias, *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 71.

2. LOS EFECTOS SONOROS Y LA IMPROVISACIÓN HORIZONTAL EN EL PRIMER JAZZ

2.1. PRESENCIA E IMPORTANCIA DEL TROMBÓN EN LOS COMIENZOS DEL JAZZ

A lo largo del siglo XIX, el trombón se empleó en orquestas y grupos pequeños pero, además, algo fundamental para la aparición del jazz fue la creación de bandas militares y populares en Europa y Estados Unidos, tanto de vientos como solo de metales. Se componían mayoritariamente de músicos aficionados y eran más accesibles que las orquestas, no solo para los músicos, que no necesariamente tenían que ser profesionales, sino también para el público, ya que solían actuar en todo tipo de desfiles y celebraciones al aire libre. Gracias a ellas, mucha música compuesta originalmente para orquesta sinfónica o agrupaciones amplias de cámara se puso al alcance de la mayoría⁶².

Durante las últimas décadas del XIX, las bandas militares eran el estándar de cómo los músicos de viento metal debían tocar. Tanto es así que Herbert afirma que para los vientos podían tener incluso más distinción que las orquestas, y que era la música militar la que se consideraba más profesional⁶³. Sin embargo, las llamadas brass bands, bandas civiles de metales, también ganaron mucha popularidad en estos años. La clase obrera comenzó a comprar instrumentos, debido a sus bajos precios, y a tocarlos de manera recreativa, amateur; los músicos aprendían lo básico en las propias agrupaciones, se reunían con compañeros de trabajo o de la misma iglesia y formaban bandas en torno a esa comunidad, que posteriormente se hacían independientes. Era habitual que llevaran uniforme o elementos distintivos, y aprendían unos de otros, de forma oral⁶⁴. Había trombonistas que estudiaban con los métodos de Conservatorio, y realizaban las técnicas que se enseñaban allí, por lo que la mayoría de ellas también terminaron formando parte del lenguaje del jazz. En contraposición a esto, muchos otros trombonistas, como he mencionado, tocaban de manera intuitiva, o por imitación, y nunca estudiaron técnica. Además, conocer a intérpretes virtuosos fue

62 Guion, *History of the Trombone*, 364-378.

63 Herbert, "Trombone Idiom in the Twentieth Century", 5.

64 Herbert, "Brass Playing in the Early Twentieth Century", XI-XVII.

fundamental para los músicos de las bandas, ya que tomaban su estilo y forma de tocar como referencia⁶⁵.

La gran cantidad de certámenes para bandas de viento metal que se celebraban a principios del siglo XX en Europa, principalmente en Reino Unido, impulsaron y acrecentaron la búsqueda de disciplina, minuciosidad y perfección dentro de los estándares de la música para banda de concierto, valores que también se buscaban en agrupaciones de Estados Unidos. Los mejores solistas destacaban por su precisión técnica y virtuosismo. Sin embargo, la mayoría de músicos de jazz de Nueva Orleans, a pesar de ser contemporáneos de estos músicos que incluso aprendieron a tocar con los mismos ejercicios técnicos, no tenían esos objetivos. No seguían reglas estrictas ni tenían una gran formación, por lo que se vieron influidos ligeramente por estos músicos de bandas de concierto pero rápidamente desarrollaron un estilo único alejado de la tradición, lo que conformó un estilo único. Según Herbert, eran músicos sin formación que aprendían y tocaban por imitación, lo que se trasladó al jazz⁶⁶.

Desde el cambio de siglo, las *marching bands* interpretaron crecientemente una música para bailar que se conoció como *ratty* o ragtime, considerado el germen del jazz, y en él el trombón ya ejercía un papel fundamental⁶⁷. En las bandas, el trombón también demostraba versatilidad, y se empleaba tanto para melodías principales como para acompañar, en conjunto y de manera individual. Sin embargo, como he mencionado anteriormente, los trombonistas de ragtime estaban estrechamente vinculados con el *tailgate*, y no eran muy diestros, sino más bien principiantes o incluso niños, ya que se tocaba un repertorio bastante breve, al estar en movimiento. Aun así, esto no impidió que la técnica empleada tuviera una gran relevancia posterior⁶⁸.

Ciertamente, que el jazz tenga poco más de un siglo facilita conocer de manera más detallada cómo se formó, gracias a grabaciones, fotografías, documentos y testimonios de individuos que lo vivieron. Sin embargo, el hecho de que se trate de música popular urbana supone que no ha sido estudiado académicamente hasta no hace muchos años. Esto, unido a que los intérpretes no tuvieran gran interés en documentar de manera exhaustiva cuáles eran

65 Herbert, "Trombone Idiom in the Twentieth Century", 6-7.

66 Herbert, "Brass Playing in the Early Twentieth Century", XI-XVII.

67 William John Schafer, *Brass Bands and New Orleans Jazz* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1977).

68 Thomas Brothers, *Louis Armstrong's New Orleans*, 220.

sus objetivos y cómo tocaban, implica una falta de información bastante significativa acerca del género. La presencia de instrumentos de viento metal en lo que hoy denominamos el jazz de Nueva Orleans comenzó a ser investigada a finales del siglo XX⁶⁹. Aunque no se conoce el origen de la palabra “jazz”, existen multitud de hipótesis, y a lo largo de la historia el término ha tenido un amplio abanico de significados y connotaciones⁷⁰. En cuanto al género musical como tal, es importante recalcar que, aunque hoy existen varias conclusiones que son muy útiles para comprender cómo se formó y cuáles son sus orígenes, la historia del jazz y de los elementos que la conforman es una construcción retrospectiva debida a paradigmas posteriores que comparten no solo mitos reiterados, sino también una visión de progreso⁷¹. A pesar de lo que pueda parecer, y de que siga siendo habitual presentar la historia del género de manera lineal (al igual que la mayoría de historias), tanto estilos como técnicas se han superpuesto constantemente, y el jazz ha ido modificándose de manera compleja e interconectada. La mayoría de los músicos se han movido entre diferentes estilos a lo largo de su carrera, incluso de manera simultánea, y han ido transformando su interpretación⁷². Es por ello que, aunque en este trabajo mencionaré y desarrollaré algunos estilos o técnicas, dejando otros de lado debido a la necesidad de acotar, considero fundamental dejar claro que no son elementos aislados, sino que proceden de un contexto muy amplio.

El surgimiento del jazz no puede atribuirse a una única causa o a un desarrollo lineal desde otra música. Destaca la combinación de varias culturas, principalmente la hibridación de música afroamericana y criolla en una sociedad dominada por blancos. Que sus precedentes combinaran características de la música europea con elementos de origen afroamericano supuso que el jazz fuera muy denostado por algunos críticos, que lo consideraron como una perturbación de la integridad occidental y un “ataque a los valores morales tradicionales”⁷⁴.

En definitiva, esta nueva música que se llamaría “jazz” surgió en varios puntos de Estados Unidos de manera simultánea, mediante diversas hibridaciones del ragtime y del *blues*, pero alcanzó su forma inicial más definitiva entre 1900 y 1915 en Nueva Orleans,

69 Herbert, “Brass Playing in the Early Twentieth Century” xi-xvii.

70 Krin Gabbard, “The Word Jazz”, en *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. por Mervyn Cooke y David Horn (New York: Cambridge University Press, 2002), 1-7.

71 Scott DeVeaux, “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography”. *Black American Literature Forum* 25/3: 525–60.

72 Gabbard, “The Word Jazz”, 1-2, 5-6.

73 Herbert, *The Trombone*, 263-265.

74 Hersch, *Subversive Sounds*, 5.

debido principalmente a la ubicación de la ciudad, un enclave portuario al que llegaban numerosas influencias, la base social de la ciudad, con una singular interacción racial y una educación musical particularmente integradora, una frenética vida nocturna y un concepto del ocio y del baile muy ligados a los espacios de la calle⁷⁵. De esta manera, se considera que los elementos iniciales del jazz, aunque variados, se encuentran principalmente en la hibridación de la música de los afrodescendientes del sur de Estados Unidos y del Caribe, de la que heredó fundamentalmente recursos rítmicos y melódicos, con los bailes de origen afroamericano y europeo. Estos últimos supusieron la incorporación de varios instrumentos de viento, entre los que se encontraba el trombón.

En lo que se entiende como el ragtime para banda de Nueva Orleans, que en realidad no recibió el nombre “jazz” en esta ciudad hasta 1919-1920, las bandas eran variables, pero su formación solía configurarse mediante una sección melódica compuesta por vientos (clarinete, corneta o trompeta y trombón) y una sección rítmica formada por guitarra, bajo y batería. Originalmente también contaban con un violín en la sección rítmica, pero antes de que el género empezara a grabarse ya había sido sustituido por la trompeta; poco después también se introdujo el piano⁷⁶. Los tres vientos formaban la llamada *three-instrument front line*, que se llamaba de esta manera por su posición en las *marching bands*, y cada instrumento tenía su función: a grandes rasgos, el trombón principalmente acompañaba, adornaba e interpretaba contramelodías, mientras el clarinete hacía lo mismo en un registro más agudo y la corneta solía llevar la melodía principal⁷⁷.

En torno a 1920, el jazz empezó a ser mucho más demandado como música de baile, y tanto músicos como compositores y arreglistas comenzaron a poder ganarse la vida con la música⁷⁸. Eso implicó que estos últimos exigieran más destreza en sus composiciones, y que los intérpretes comenzaran a dedicarle mucho más tiempo al instrumento, por lo que muchos músicos que hasta entonces habían sido autodidactas desarrollaron y complejizaron su estilo⁷⁹. De esta manera, el jazz en general y los trombonistas en particular empezaron a cambiar, como Lawrence Brown, que buscó activamente romper con el estilo de Nueva Orleans, y

75 Hersch, *Subversive Sounds*, 15-54; Charters, *A Trumpet Around the Corner*, 9-63.

76 DeVeaux y Giddins, *Jazz*, 87.

77 Schuller, “The Trombone in Jazz”, 629.

78 Carney, *Cuttin' Up*, 57-77.

79 Schuller, “The Trombone in Jazz”, 631.

tocar con la técnica enseñada en conservatorios, más cercana a la empleada en la música académica⁸⁰.

2.2. EL ESTILO Y LA TÉCNICA DE LOS TROMBONISTAS EN EL PRIMER JAZZ

El jazz y todos los cambios que conllevó supusieron una enorme innovación en general en cuanto a técnicas y sonoridades en la música que se interpretaba y escuchaba en Occidente, pero también revolucionó la técnica individual de los instrumentos. En lo que respecta al trombón, los géneros y agrupaciones de los que surgió el jazz, como el ragtime, el blues o las *marching bands* de Nueva Orleans, permitieron un espacio de cambio y experimentación, y provocaron que los trombonistas entendieran la música de una forma diferente a todo lo que se había hecho hasta entonces, priorizando la apariencia de espontaneidad. Posiblemente, los *glissandi* llegaron a Europa en torno a 1914, con la visita de bandas de ragtime, y se incorporaron a la música “académica” en los años posteriores, pero solo unos pocos compositores como Stravinsky o el grupo de Los Seis (Les Six), en Francia, explotaron efectos de trombón derivados del jazz y el ragtime, y la estricta tradición del conservatorio se mantuvo unos cuantos años⁸¹.

Posteriormente, el propio jazz mantuvo y amplió estas innovaciones técnicas y estilísticas, lo que permitió a los intérpretes potenciar al máximo las capacidades del instrumento y destacar. Es precisamente esto por lo que muchos de los trombonistas que han pasado a la historia se dedicaron al jazz. Trevor Herbert afirma que “desde el Alto Renacimiento, ningún movimiento creativo o estilo ha tenido una influencia más poderosa y radical en la forma de tocar el trombón que el jazz”⁸². En cuanto a los trombonistas del jazz de Nueva Orleans, comenzaban su trayectoria habitualmente en las bandas, y muchos de los mejores pasaron por las agrupaciones hoy consideradas pioneras del jazz, como las de “Papa Jack” Laine, Freddy Keppard, Jelly Roll Morton, King Oliver, Louis Armstrong o Nick LaRocca. De hecho, uno de los grupos más originales e influyentes del jazz, aunque hoy

80 Herbert, “Trombone Idiom in the Twentieth Century”, 7.

81 Herbert, “Trombone Idiom in the Twentieth Century”, 9-10.

82 Herbert, *The Trombone*, 263: “Since the High Renaissance no single creative movement or style has had a more powerful and radical influence on the idioms of trombone playing than jazz”.

secundario en su historia, fue liderado por un trombonista blanco de Nueva Orleans, Tom Brown. En 1915, la banda de Brown se mudó a Chicago (fue la segunda agrupación de ragtime de Nueva Orleans en hacerlo, después de la Original Creole de Freddie Keppard) y, según Richard Sudhalter, fue la más exitosa allí y la primera en recibir (despectivamente) el nombre de “jazz band”⁸³. Los trombonistas que ganaron más popularidad no lo hicieron por tener muchos conocimientos musicales o por su virtuosismo, sino principalmente por su originalidad, creatividad y capacidad de improvisación. Entre todos ellos, el más conocido es, sin duda, Kid Ory, que formó parte de las bandas de Jelly Roll Morton, King Oliver y Louis Armstrong⁸⁴.

Como estilo, el jazz de Nueva Orleans prácticamente desapareció de la primera línea de actualidad en torno a 1924-1925, sustituido por las novedades que se desarrollaron en Chicago y Nueva York, muchas de ellas a cargo de músicos que habían desarrollado su carrera inicial en Louisiana. No obstante, tuvo un período de revitalización en los años cuarenta, ya conocido como Dixieland, tras el cual nunca ha entrado en decadencia. En la actualidad siguen existiendo grupos que mantienen las características del jazz de Nueva Orleans, con su textura en tres registros llevadas por el clarinete, la trompeta y el trombón, sobre el acompañamiento de percusión, guitarra o banjo, tuba o contrabajo. Esto ha mantenido una manera singular de tocar el trombón, ya que por una parte el Dixieland ha convivido con los estilos posteriores sin ser suprimido⁸⁵ y por otra ha tenido diversos *revivals* tradicionalistas⁸⁶. Dado que la innovación técnica de los trombonistas supuso una importante aportación tanto al jazz como a la historia del instrumento, estos son los dos temas principales que trataré a continuación.

2.2.1. Efectos sonoros

Como he mencionado anteriormente, durante los primeros años del ragtime para banda en Nueva Orleans, el *tailgate*: se convirtió en un elemento principal para lo que luego se denominaría “jazz”, y destacaba esencialmente por el empleo habitual de *glissandi*. Hay varios puntos de vista en cuanto a la incorporación de esta técnica. Herbert, por ejemplo, los

83 Sudhalter, *Lost Chords*, 3-5 y 12-14.

84 Schuller, “The Trombone in Jazz”.

85 Guion, *History of the Trombone*, 378.

86 Herbert, *The Trombone*, 280-281.

considera elementos ornamentales novedosos, una forma de caracterizar y experimentar con el sonido del instrumento en este nuevo género, y que eran intencionados, ya que la mayoría de trombonistas habían aprendido con trombones de pistones y eran precisos en su articulación⁸⁷. Sin embargo, en otras investigaciones se afirma que, más allá de una “revolución técnica”, los primeros trombonistas de jazz, entre ellos Kid Ory, realizaban *glissandi* para “ocultar” sus carencias técnicas, y que a pesar de que comenzaron siendo fallos estilísticos, los adaptaron como algo característico del trombón de jazz⁸⁸.

El *tailgate* se empleó principalmente para ornamentar las melodías, acompañar y enriquecer las canciones y, aunque su elemento más importante fue claramente el *glissando*, todo tipo de efectos sonoros novedosos le proporcionaron su idiosincrasia. Era común combinarlos entre sí, para enfatizarlos. Que el trombonista cantara o produjera otros sonidos mientras tocaba, los *growls*, los trinos de labio o mezclar diferentes articulaciones y dinámicas eran varios de los efectos que formaban parte del *tailgate*. Todas estas innovaciones fueron fundamentales en la historia del trombón, y supusieron un cambio radical en el lenguaje del instrumento; no solo revolucionaron el jazz del momento, sino que toda la composición para trombón en multitud de géneros cambió tras la implementación del *tailgate*⁸⁹.

Dean sostiene que, a la hora de estudiar diferentes técnicas instrumentales, puede ser útil dividir las en subgrupos. Distingue dos tipos principales, las que “colectivizan” el sonido y las que lo “individualizan”. El primer grupo engloba aquellas técnicas que emplean los instrumentistas al tocar en grupo, para conseguir que su sonido se fusione con el de los demás, mientras que con las técnicas del segundo se busca lo contrario, generar un sonido que destaque⁹⁰. Sin embargo, es importante entender que todas las técnicas pueden formar parte de los dos tipos que Dean menciona. Un efecto se puede emplear comúnmente para colectivizar, creando una masa de sonido y un timbre más uniforme al ser tocado por todos los intérpretes de un grupo de manera simultánea, pero ese mismo efecto también se puede utilizar para hacer que uno o varios miembros destaquen frente a los demás, en el caso de que solo estos lo produzcan. Con el mismo fin, se pueden exagerar las técnicas y lograr un sonido distinto y predominante, o hacer que todos los intérpretes realicen un determinado efecto menos uno, consiguiendo nuevamente individualizar un sonido mediante la colectivización del resto.

87 Herbert, “Trombone Idiom in the Twentieth Century”, 9.

88 Brothers, *Louis Armstrong's New Orleans*, 242-246.

89 Herbert, *The Trombone*, 267-268.

90 Dean, “Jazz, Improvisation and Brass”, 301-303.

A lo largo de la historia del jazz, algo fundamental para todos los músicos del género ha sido la capacidad de producir un sonido único, original y personal, que sea reconocible, por lo que las técnicas de individualización han sido siempre muy importantes. Sin embargo, en las bandas de ragtime y del primer jazz, las más utilizadas fueron las de colectivización: solía haber únicamente dos metales (una corneta y un trombón), que junto con el clarinete buscaban crear un plano melódico uniforme, aunque fuera en registros diferentes. Poco después, estos grupos se fueron expandiendo, pero se siguió persiguiendo la homogeneidad tímbrica, y se mantuvo el predominio de las técnicas de colectivización durante varios años⁹¹.

Dean menciona el *glissando* como la técnica de colectivización más importante de los primeros años del jazz, aunque sus versiones más bruscas podían lograr el efecto contrario. El término *glissando* se ha utilizado para describir el paso de una nota a otra de manera “deslizada”; sin embargo, esto es bastante ambiguo, ya que puede ser una técnica completamente diferente según el instrumento que la realice, con un resultado u otro. Hay instrumentos que solo pueden emplear las notas de la escala temperada occidental, como el piano, mientras que otros pueden pasar por más, utilizando las propias capacidades del instrumento y sus características, que dependen completamente del diseño de cada uno. Definitivamente, el instrumento de viento metal que se asocia con este efecto es el trombón de varas, ya que con esta puede obtener *glissandi* muy amplios y con mucha más facilidad que con cualquier otro instrumento⁹². Con la introducción del *glissando* en el jazz, este se comenzó a realizar de diferentes formas, lo que conllevó la diferenciación de diversos tipos, aunque no tienen una única notación estandarizada en las partituras. Los más habituales en el trombón son el *doit* (terminar una nota con un pequeño *glissando* ascendente), el *fall off*, también llamado *drop* o *spill* (similar al *doit*, pero descendente, como si la nota “cayera”), el *lift* (un *doit* desde *fall off*, o viceversa), el *rip* (un fuerte *glissando* ascendente para alcanzar la nota principal, y no desde ella, como es el caso del *doit*) o el *plop* (como el *rip*, pero descendente). También destacan *glissandi* que no emplean la vara, sino que requieren un cambio de embocadura, utilizando el labio. El más habitual es el *lip* (un cambio de afinación que se obtiene modificando la presión del labio sin cambiar de armónico)⁹³.

91 Dean, “Jazz, Improvisation and Brass”, 303-306.

92 Herbert, “Glissando”, en *Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*, s. v.

93 Kernfeld, “Gliss(ando)”, en *The New Grove Dictionary of Jazz*, vol. 2, s. v.



Fig. 6. Notaciones de *glissandi*

En general, el *glissando* se empezó a utilizar de forma habitual en la música con el surgimiento del jazz, y aunque posteriormente pasó a formar parte de las composiciones para orquesta, ya durante el XIX se mencionaban en estas los portamentos. Técnicamente son *glissandi*; sin embargo, aparecen en los textos de entonces como efectos que se buscaban intencionadamente, y no como errores en la interpretación del instrumento. Estos abarcaban una distancia de menos de un semitono, eran siempre ascendentes y se empleaban con moderación como adorno “de buen gusto”⁹⁴.

Algunas de las técnicas de individualización que nombra Dean y forman parte del jazz de Nueva Orleans y del swing son los siguientes: el *growl* (traducido como “gruñido”), que es precisamente un sonido áspero, y se puede obtener desde la garganta o directamente con la lengua, pronunciando una “r” mientras el músico hace sonar el trombón⁹⁵; el *smear*, que al principio se empleó como sinónimo de los *glissandi* y posteriormente ha identificado solo un tipo de ellos muy brusco que abarca hasta un tono; y el *vibrato*, generalmente producido mediante un rápido movimiento de la vara y la restricción de la vibración de labios, que añade ruido al sonido y cambia el timbre⁹⁶.



Fig. 7. Notaciones del *growl* y del *vibrato*

Además de los efectos que he indicado previamente, Dean añade a su lista de técnicas de individualización (a pesar de que se puede emplear también para colectivizar) un elemento que se volvió esencial: la sordina, una manera de atenuar el sonido. Esta ha sido

94 Kernferld, “Gliss(ando)”. Esto ha generado que, a veces, en la música clásica y en los conservatorios se diferencie entre portamento y *glissando*, con el primero fundamentalmente ligado a los instrumentos de cuerda y a la voz, una distinción que no ha tenido eco en el jazz.

95 Kernferld, “Growl”, en *The New Grove Dictionary of Jazz*, vol. 2.

96 Dean, “Jazz, Improvisation and Brass”, 304.

imprescindible en la historia del jazz y, aunque se suele asociar con la trompeta, también fue muy importante para el trombón. El momento de mayor esplendor para la sordina fue como técnica de individualización, en la década de 1950 con Miles Davis, pero multitud de intérpretes la usaron desde los inicios del jazz⁹⁷. En el jazz de Nueva Orleans ya se empleaba, pero se comenzó a utilizar de manera muy recurrente en el *swing* para homogeneizar el sonido de una o varias secciones de sus grandes bandas. También fue un elemento distintivo de algunos músicos, que la utilizaban para destacar. “Tricky Sam” Nanton, el trombonista de la banda de Duke Ellington, empleaba dos sordinas y su sonido se caracterizaba por su dominio de estas, combinado con *growl*⁹⁸.

Aunque hubo muchos trombonistas importantes durante los comienzos del jazz, como Big Jim Robinson (1892-1976) o George Brunis (1902-1974)⁹⁹, Edward “Kid” Ory fue con diferencia el más conocido de los primeros años del género y del *tailgate* en particular, y fue el primer trombonista de los Hot Five de Louis Armstrong. Con este grupo realizó multitud de grabaciones. Sin embargo, hay una que destaca: la grabación de “Muskrat Ramble”¹⁰⁰. Su autoría ha sido discutida en varias ocasiones, pero principalmente se atribuye a Kid Ory. Fue grabada por el grupo Louis Armstrong & His Hot Five el 26 de febrero de 1926, y supuso un punto de inflexión en la historia del grupo, ya que fue interpretada por multitud de artistas posteriores, lo que ha contribuido a que Ory pasara a la historia y a divulgar su manera de tocar el trombón¹⁰¹.

En esta grabación se pueden oír en total cinco instrumentos, dos que cumplen una función de acompañamiento y tres que interpretan las melodías. La sección rítmica está compuesta por la pianista Lil Hardin Armstrong, y por Johnny St. Cyr, que toca el banjo. Los instrumentos melódicos, como era habitual, son trompeta, trombón y clarinete, la *three front line*. El trompetista es, por supuesto, Armstrong, el trombonista Ory y el clarinetista Johnny Dodds¹⁰². Cada instrumento cumple con su rol característico, por lo que la textura es principalmente de melodía acompañada, aunque los vientos cruzan varias melodías de manera simultánea. El instrumento predominante es la trompeta, que interpreta la melodía principal,

97 Dean, “Jazz, Improvisation and Brass”, 305.

98 Herbert, *The Trombone*, 269.

99 Guion, *History of the Trombone*, 380.

100 “Muskrat Ramble - Louis Armstrong & His Hot Five (1926)”, video de YouTube, 02:38, subido el 17 de abril de 2019, publicado por “Atticus Jazz”, acceso el 13-11-2023, https://www.youtube.com/watch?v=KS5GKIASyik&ab_channel=AtticusJazz.

101 McCusker, *Creole trombone: Kid Ory and the early years of jazz*, 162-163.

102 Scott DeVeaux y Gary Giddins, *Jazz* (New York: W. W. Norton & Company, 2009), 144.

intercalándose con el trombón, mientras que el clarinete toca contramelodías. Sin embargo, los tres instrumentos tienen un solo de 16 compases en la sección central de la pieza, en la que los otros dos se mantienen en silencio o acentúan alguna nota importante. El piano y el banjo, por otra parte, acompañan en todo momento a la *three front line* rítmica y armónicamente.

En cuanto al timbre general de la grabación, es llamativo principalmente por la antigüedad de esta, que distorsiona ligeramente el sonido de los instrumentos, y rebaja el volumen de la sección rítmica y el clarinete, frente al de los vientos metales. A pesar de esto, la tesitura en la que se mantiene el clarinete (siempre aguda) y su timbre característico permiten distinguirlo, y el piano y el banjo proporcionan una base prácticamente continua. Estos dos instrumentos empastan muy bien, de manera que casi no se diferencian, y acompañan sin opacar en ningún momento. El trombón y la trompeta, por su parte, tienen un timbre similar entre sí, y aunque se distinguen claramente, su tesitura no es demasiado distante, ya que la trompeta se mueve en un registro de si³ a sol⁵, al que llega una única vez en su solo, y el trombón entre la², en alguna escala descendente, y re⁴, también de manera esporádica. Como he mencionado anteriormente, el aspecto en el que posiblemente más destaca el trombón en esta grabación son los efectos sonoros que adornan la canción. Se pueden apreciar en toda la *three front line*. Armstrong realiza pequeños *glissandi* con la embocadura, y Dodds incorpora ligeros vibratos en algunas ocasiones, pero sin duda los efectos de Ory son los más llamativos y recurrentes. Estos engloban *growls*, *smears* y, principalmente, *glissandi* constantes, que se convierten en una característica fundamental de la grabación.

Estructuralmente, la canción se puede dividir en una primera sección de 32 compases, otra de 48 y una última de otros 32. Estas, a su vez, se organizan de una manera particular: La sección inicial se compone de dos subsecciones de 16 compases cada una. La primera se puede dividir en dos grupos de 8 compases, durante los que la trompeta lleva claramente la melodía, el clarinete toca la contramelodía y el trombón acompaña con negras, como lo haría un contrabajo o una tuba. En la siguiente subsección (que también se puede organizar en dos grupos de 8 compases), el trombón obtiene más protagonismo, ya que, a pesar de que sigue acompañando a la trompeta, incorpora ciertos motivos a modo de respuesta, como preparando la siguiente sección. Esta se compone claramente de tres grupos de 16 compases, durante los que cada instrumento de la *three front line* toca un solo. El primero es Ory, seguido por

Amstrong, por lo que es Dodds quien cierra la parte de los solos. De nuevo, los últimos 32 compases se dividen en dos subsecciones de 16, que se pueden segmentar aún más, en grupos de 8, durante los que tanto las melodías como el ritmo y la energía general de la canción va incrementando, para finalizar con un *break* de trombón de dos compases. De esta manera, la canción tiene una forma muy habitual en *standards* del Dixieland: A, B, Solos, Coda.

Esta grabación de “Muskrat Ramble” está en sol mayor y, a pesar de que el banjo y el piano se oyen muy por debajo de los vientos en varias ocasiones, debido a la tecnología de la grabación, se puede llegar a obtener un esquema bastante coherente de su estructura armónica escuchando la melodía. Si se divide la pieza en grupos de 16 compases, todos ellos terminan con una cadencia dominante: VI-II-V-I. La sección A también parece sencilla, ya que los primeros 4 compases son I-V-V-I, seguidos por I-III-VII-III y, nuevamente, I-V-V-I, para finalizar con la cadencia dominante ya mencionada. En B la armonía es un poco diferente, comienza con II-V-I-I, a continuación cambia a V-V-I-I, de nuevo II-V-I-I y finalmente VI-II-V-I. En cuanto a la armonía de los tres solos es similar y está bastante clara: se repite la sucesión V-V-I-I durante los primeros 12 compases, y finalizan con la cadencia dominante. La coda, compuesta por dos partes de 16 compases, repite la armonía de A en ambas.

En cuanto a las melodías de la canción, son fáciles de recordar, relativamente sencillas, como era habitual en este estilo, y se adecuan bastante bien al instrumento que las interpreta. Los primeros dos compases de la trompeta presentan una célula rítmica y melódica que se repite en diferentes alturas hasta el compás 9, en el que Armstrong comienza a variarla durante otros 8 compases. En ese punto, al comienzo de la sección B, incorpora otra célula que se repetirá cada 16 compases, dos veces en B y otras dos en el solo de Ory. Esta se compone de la sucesión rítmica | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |, que supone un punto clave para estructurar la canción, y que todos los instrumentos tocan a la vez, muy acentuado e interrumpiendo el acompañamiento o la contramelodía que estén realizando. La melodía de la trompeta durante la sección B es menos continua, y se compone de motivos un poco más independientes, porque en esta parte el trombón establece un “diálogo” con ella, además de tocar una melodía sencilla por debajo, casi a modo de acompañamiento. En su solo, Armstrong toca en una tesitura más alta, abarcando un registro más agudo, pero sigue siendo una melodía bastante sencilla, que se mueve generalmente por grados conjuntos, saltos de tercera y de quinta. La composición de la melodía de la coda es muy similar a la de la sección A: en los dos primeros

compases suena un motivo que se repite con ligeros cambios dos veces, y estos ocho compases se repiten en los siguientes, variando más en los últimos cuatro. Los últimos 16 compases tienen la misma estructura con otra melodía. El clarinete, por otra parte, se oye mucho menos, pero toca una contramelodía simultánea a la trompeta, excepto en la primera sección de la coda, que acentúa las células rítmicas que interpreta la trompeta, al igual que el trombón. Su línea melódica se mantiene en un registro bastante más agudo, no tiene grandes saltos, y se suele mover por grados conjuntos o por terceras y quintas. En su solo, Dodds toca una melodía bastante similar a las que interpreta durante el resto de la canción, rápida y con patrones rítmicos marcados, pero añade saltos melódicos más amplios, para aumentar su complejidad.

Melódicamente, el trombón tiene más presencia a medida que la canción va avanzando, y destaca principalmente por los efectos sonoros que introduce Ory. En A simplemente cumple la función de bajo con negras bastante acentuadas, que determinan muy bien el carácter de la pieza, pero en B comienza a responder a la trompeta intercalando el acompañamiento con escalas descendentes y *glissandi*, hasta llegar a su solo. En él se repite dos veces, con ligeros cambios, una melodía de 8 compases que comienza con el patrón de negras y silencios de negra antes mencionado, seguido por un *glissando*; estos son prácticamente los únicos momentos de su solo en los que no suenan las notas de cada acorde, que utiliza para crear la melodía con ritmo alegre, por negras y corcheas, y siempre en un registro cómodo. En la coda, la función del trombón es similar a la de B, acompaña la melodía principal de una manera cada vez más dinámica, en algunos momentos incluso doblándola, e incorpora todo tipo de *glissandi*, ya muy exagerados. Es esencial mencionar el *break*, que emplea las notas del acorde (fa, la y do), y del que llama la atención especialmente el empleo de dos *glissandi*, el último enfatizado por la trompeta.

En el aspecto rítmico, es destacable la ausencia de batería u otros instrumentos de percusión, algo que, sin embargo, no supone falta de acompañamiento rítmico en ningún momento; son el piano y el banjo los que realizan esta función. La canción está en cuatro por cuatro, y tiene swing, como es habitual en el jazz desde su comienzo. El ritmo es bailable, de carácter alegre, y todos los instrumentos contribuyen a generar esta sensación, mediante la acentuación de ritmos específicos, el uso de los silencios, que crean ligereza en la melodía, y la articulación. El piano y el banjo mantienen un pulso constante, normalmente en negras pero

con ciertas alteraciones en momentos específicos, como el motivo de negras y silencios, o los solos, en los que pueden añadir algún ritmo diferente, para completar el acompañamiento en ausencia de la *three front line*. El tempo es rápido y bastante estable, entre 170 y 180 ppm.

Todas estas características eran las habituales en el jazz de Nueva Orleans, y esta grabación muestra las particularidades del estilo. A día de hoy, “Muskrat Ramble” es considerado un standard del jazz de Nueva Orleans, además de un modelo del trombón *tailgate*, y todo tipo de músicos han grabado su propia versión de este tema desde 1926.

Sección	Acordes	Esquema armónico			
A (16 compases)	sol M – re M – re M – sol M	I	V	V	I
	sol M – si m – fa# dism – si m	I	III	VII	III
	sol M – re M – re M – sol M	I	V	V	I
	mi m – la m – re M – sol M	VI	II	V	I
B (16 compases)	la m – re M – sol M – sol M	II	V	I	I
	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	la m - re M - sol M - sol M	II	V	I	I
	mi m - la m - re M - sol M	VI	II	V	I
Solo de trombón (16 compases)	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	mi m - la m - re M - sol M	VI	II	V	I
Solo de trompeta (16 compases)	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	mi m - la m - re M - sol M	VI	II	V	I
Solo de clarinete (16 compases)	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	re M - re M - sol M - sol M	V	V	I	I
	mi m - la m - re M - sol M	VI	II	V	I
Coda (32 compases)	sol M - re M - re M - sol M	I	V	V	I
	sol M - si m - fa# dism - si m	I	III	VII	III
	sol M - re M - re M - sol M	I	V	V	I
	mi m - la m - re M - sol M	VI	II	V	I
	sol M - re M - re M - sol M	I	V	V	I
	sol M - si m - fa# dism - si m	I	III	VII	III
	sol M - re M - re M - sol M	I	V	V	I
	mi m - la m – re M - sol M	VI	II	V	I

Fig. 8. Esquema armónico y formal de “Muskrat Ramble”. Elaboración propia.

2.2.2. La improvisación y los trombonistas del jazz de Nueva Orleans

Uno de los elementos que han vertebrado el jazz desde sus orígenes hasta la actualidad ha sido, sin duda, la improvisación. A la hora de interpretar *ratty* o ragtime, se consideró cada vez más importante la apariencia de espontaneidad, lo que llevó a que se aprendieran las melodías de memoria en lo que se conoció como *faking*, una improvisación simulada¹⁰³. Posteriormente, esta forma de tocar se mantuvo en las bandas de Nueva Orleans, y se acabó convirtiendo en su estilo distintivo, que podría identificarse con una “improvisación colectiva”, en principio mayoritariamente simulada y con el tiempo espontánea, dependiente de fórmulas y *licks* recurrentes. El ritmo se basaba en un pulso constante de cuatro por cuatro que llevaba la sección rítmica, mientras la *three-instrument front line* aparentemente improvisaba, la trompeta las melodías con adornos y el clarinete y el trombón las contramelodías, el primero más ornamentado, en su registro agudo, y el trombón más grave y basado en el *tailgate*¹⁰⁴.

Si al hablar de melodía es habitual referirse a la horizontalidad, frente a la verticalidad de la armonía y los acordes, la forma de improvisar de la época sería horizontal hasta la década de los cuarenta, cuando hubo un cambio fundamental en el jazz. Durante aquellos primeros años, el intérprete creaba las melodías otorgando más importancia a la sonoridad, los fraseos y las dinámicas y no tanta a los desarrollos a partir de la armonía. La improvisación en el trombón fue variando con el tiempo, complejizándose y requiriendo más conocimientos según el jazz iba cambiando y aumentando la dificultad de sus armonías y estructuras; sin embargo, se considera que el gran cambio de improvisación “horizontal” a “vertical” en el trombón se produjo con la llegada del *bebop*¹⁰⁵.

Hay que remarcar que, a pesar de que durante la época del Dixieland predominaban las técnicas de colectivización que trata Dean, los músicos que han pasado a la historia del jazz lo han hecho por destacar frente a los demás, por su originalidad, y por lograr un sonido distintivo y personal¹⁰⁶. En el jazz de Nueva Orleans, el virtuosismo y los conocimientos musicales quedaban relegados a un segundo plano, frente a la disposición de innovar. John McCusker menciona en su libro sobre Kid Ory a todo tipo de músicos que, a pesar de no saber

103 Hersch, *Subversive Sounds*, 118-119.

104 DeVeaux y Giddins, *Jazz*, 88.

105 Guion, *History of the Trombone*, 378-383.

106 Herbert, *The Trombone*, 264-265.

leer música o no tener demasiados conocimientos musicales, destacaban por su capacidad para improvisar¹⁰⁷.

Entre los trombonistas de *tailgate*, Schuller destaca a George Brunis (1902-1974) y a Big Jim Robinson (1892-1976)¹⁰⁸. Brunis fue uno de los músicos que aprendió a tocar su instrumento de manera casi instintiva, no como Robinson, que tuvo varios profesores. Aun así, este último sobresalió por tener un sonido característico¹⁰⁹. Fue en la década de 1920 cuando comenzaron a conocerse más trombonistas, posiblemente por el auge de las grabaciones. Entre los más virtuosos sobresalieron tres que inspiraron a la siguiente generación: Jack Teagarden (1905-1964) por su versatilidad, su trino de labio (poco habitual en la época) y principalmente por su registro agudo, Miff Mole (1898-1961) por su fluidez técnica y dominio de la improvisación y por su estilo innovador, casi más cercano a lo que luego sería el *bebop* que al *tailgate*; y Jimmy Harrison (1900-1931), en Nueva York, por su sonido brillante y por emplear recurrentemente efectos fuertes y enérgicos. Schuller también menciona, ya más centrado en el *swing*, a Tommy Dorsey (1905–1956) por sus baladas, ya que fue pionero en la técnica elegante y suave de trombón. Como trombonistas de *swing*, pero también como integrantes de “posiblemente la sección de trombón más notable en toda la historia del jazz”¹¹⁰, la de la orquesta de Duke Ellington, destaca a Joe “Tricky Sam” Nanton, Tizol y Brown¹¹¹. Todos ellos contribuyeron a que el estilo de trombón de Nueva Orleans cayera en desuso hasta los años cuarenta. Como se puede observar, el motivo principal por el que todos estos músicos llegaron a ser importantes es la originalidad y la ruptura con el *tailgate*, que ya era considerado un cliché¹¹². Otros que indudablemente contribuyeron a difundir el trombón, como Glenn Miller, sin embargo, no son conocidos por cambiar la manera de interpretar su instrumento, ya que según Schuller no llegaron a conseguir un estilo propio¹¹³.

Sin embargo, aunque todos los trombonistas que he mencionado hicieron importantes aportaciones al género y fueron muy destacados, no hay mucha información sobre los de *tailgate*, ya que ninguno de los intérpretes que tocaron en este estilo llegó a ser tan

107 McCusker, *Creole trombone: Kid Ory and the early years of jazz*.

108 Schuller, “The Trombone in Jazz”, 631

109 Herbert, *The Trombone*, 268-271.

110 “Perhaps the most remarkable trombone section in the whole history of jazz”. Schuller, “The Trombone in Jazz”, 635.

111 Schuller, “The Trombone in Jazz”, 631-637.

112 Guion, *History of the Trombone*, 380.

113 Schuller, “The Trombone in Jazz”, 635.

reconocidos por ello como Kid Ory. Posiblemente una de las razones por las que esto sucedió fue la relevancia de los grupos a los que perteneció, hoy ubicados en el centro del canon del género, y la gran cantidad de grabaciones que realizó, por lo menos en comparación con el resto de trombonistas¹¹⁴. Comenzó al trombón de pistones y pasó muchos años con él. Su primera banda actuaba sobre un carro publicitario como los que dieron su nombre al estilo. Se caracterizó por ser un gran intérprete de *tailgate*, por lo que los *glissandi* fueron gran parte de su estilo, pero también destacó por conseguir un buen sonido, tocar habitualmente líneas melódicas sin saltos entre las notas¹¹⁵, por su carácter rítmico, sus vibratos y por su uso de diferentes sordinas, principalmente la *straight* (la más habitual)¹¹⁶.

114 Schuller, "The Trombone in Jazz", 629

115 Herbert, *The Trombone*, 268-271.

116 Dean, "Jazz, Improvisation and Brass", 315.

CONCLUSIONES

Resulta sorprendente la escasez de bibliografía existente sobre el trombón en el jazz, y particularmente en el estilo Nueva Orleans, más teniendo en cuenta la importancia que ha tenido en la evolución del género y, especialmente, en sus orígenes. Esta relevancia se debió principalmente a sus características técnicas, que lo dotaban de un sonido único y peculiar y fueron una de las principales razones de que el ragtime para banda o primer jazz de Nueva Orleans tuviera su sonoridad característica. Por un lado, a pesar de que se suele pasar por alto, el estilo inicial del jazz debió mucho a un cambio organológico: la consolidación del trombón de varas sobre el de pistones. Fue la vara la que permitió sonidos y efectos visuales codificados desde entonces como típicos del jazz. Por otro lado, los trombonistas de jazz revolucionaron la técnica del instrumento mediante la experimentación, con innovaciones luego copiadas en multitud de géneros musicales, rompiendo los estereotipos que rodeaban a determinadas técnicas, y jugando con diferentes recursos que hasta entonces se consideraban mayoritariamente errores. De esta manera, el trombón fue fundamental para los inicios del jazz, y viceversa.

Dado que el instrumento fue uno de los tres principales durante los primeros años del jazz, y que ha mantenido su importancia durante gran parte de la historia del género, muchos de los mejores trombonistas de la historia han sido intérpretes de jazz. Lo que todos ellos han tenido en común ha sido, sin duda, la capacidad de innovar y de obtener un sonido personal. La historia reciente del trombón es impensable sin los desarrollos propuestos desde el jazz. Por supuesto, siempre se ha valorado el tener un buen sonido y el virtuosismo, pero el significado de estos términos ha variado mucho con el tiempo; los músicos más prestigiosos e influyentes de la historia del jazz han destacado por tener un estilo propio y conseguirlo, generalmente, de manera orgánica. Esta originalidad, a su vez, ha conllevado transformaciones en el género, dado que, a medida que la forma de tocar de sus intérpretes más distinguidos ha ido cambiando, sus contemporáneos también lo han hecho, muchas veces tomándolos como ejemplo a seguir.

Con este trabajo he tratado de emplear críticamente y de combinar la bibliografía existente para cubrir un área de estudio poco explorada, pero se trata de un estudio muy breve y necesariamente sintético que presenta varias vías de investigación futuras. La opción más

evidente es continuar trabajando sobre el impacto de los trombonistas posteriores en la historia del jazz, analizando las técnicas habituales en cada época. Al estudiar los primeros años del jazz, he podido incluir a trombonistas tan importantes como Tom Brown, hoy secundario en las historias del jazz, o Kid Ory, en cambio considerado parte del canon, pero hay muchos otros sobre los que se podría investigar. También queda abierta la posibilidad de estudiar cuáles fueron los cambios que se produjeron en el trombón en otros géneros tras la aparición del jazz, e incluso cómo se comenzaron a transferir las nuevas técnicas del ámbito popular a la música académica. Un tercer aspecto que podría resultar interesante es profundizar en el trombón como símbolo del jazz a lo largo de la historia del género. Por último, aunque los estudios de género comienzan a ser habituales, no cabe duda de que queda mucho por trabajar también en cuanto a la figura de la mujer, tanto en el jazz como en la historia de los instrumentos de viento. Desde luego, resulta evidente que queda mucho por investigar en el campo del trombón.

MATERIALES Y REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

Black Music Research Journal 34, n. 1, 2014.

Brothers, Thomas. *Louis Armstrong's New Orleans*. New York: Norton, 2006.

Carney, Court. *Cuttin' Up: How Early Jazz Got America's Ear*. Lawrence: University Press of Kansas, 2009.

Charters, Samuel A. *Trumpet around the Corner: The Story of New Orleans Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

Cooke, Mervyn, y David Horn, eds. *The Cambridge Companion to Jazz*. New York: Cambridge University Press, 2002.

Dahl, Linda. *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*. New York: Pantheon, 1984.

DeVeaux, Scott. "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography". *Black American Literature Forum* 25:3.

DeVeaux, Scott y Gary Giddins. *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company, 2009.

Erenberg, Lewis A. *Swingin' the dream: Big band jazz and the rebirth of American culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Gourse, Leslie. *Madame Jazz: Contemporary Women Instrumentalists*. New York: Oxford University Press, 1995.

Guion, David M. *History of the Trombone*. Scarecrow Press, 2010.

Herbert, Trevor. *The Trombone*. Londres: Yale University Press, 2006.

Herbert, Trevor, Arnold Myers y John Wallace. *Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. New York: Cambridge University Press, 2019.

Herbert, Trevor y John Wallace, eds. *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. New York: Cambridge University Press, 1997.

Hersch, Charles. *Subversive Sounds: Race and the Birth of Jazz in New Orleans*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

Iglesias, Iván. *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.

Kernfeld, Barry, ed. *The New Grove Dictionary of Jazz*. 3 vols. New York: Oxford University Press, 2003.

Kirchner, Bill, ed. *The Oxford companion to jazz*: New York: Oxford University Press, 2000.

McCusker, John. *Creole trombone: Kid Ory and the early years of jazz*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2012.

Raeburn, Bruce Boyd. *New Orleans Style and the Writing of American Jazz History*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009.

Schuller, Gunther. *The swing era: The development of jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989.

Schmalenberger, Sarah y Patricia Maddox. "Female Brass Musicians Address Gender Parity, Gender Equity, and Sexual Harassment: A Preliminary Report on Data from the Brass Bodies Study", *Societies*, 13 de marzo de 2019, doi:10.3390/soc9010020.

Serrano, Basilio. *Juan Tizol: His Caravan through American Life and Culture*. San Bernardino, CA: Xlibris, 2012.

Stowe, David W. *Swing changes: Big-band jazz in New Deal America*. Massachusetts: Harvard University Press, 1994.

Sudhalter, Richard M. *Lost chords: White musicians and their contribution to jazz, 1915-1945*. New York: Oxford University Press, 1999.

Tucker, Sherrie. *Swing Shift: "All-Girl" Bands of the 1940s*. Durham: Duke University Press, 2000.

Von Hornbostel, Erich y Curt Sachs, "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie*, trad. por Carlos Vega en *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina; con un ensayo sobre las clasificaciones universales; un panorama gráfico de los instrumentos musicales americanos*. Buenos Aires: Centurión, 1946), 23-56.

Weiner, Howard T. *Early Twentieth-Century Brass Idioms: Art, Jazz, and Other Popular Traditions*. Lanham: The Scarecrow Press, 2009.

AUDIOVISUALES Y WEBGRAFÍA

Baines, Anthony C., Arnold Myers y Trevor Herbert. “Trombone”. En *Grove Music Online*, entrada de 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40576>.

Herbert, Trevor. “Trombone”. En *Grove Music Online*, entrada de 2013, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252542>.

“Muskrat Ramble - Louis Armstrong & His Hot Five (1926)”, video de YouTube, 02:38, subido el 17 de abril de 2019, publicado por “Atticus Jazz”, acceso el 13-11-2023, https://www.youtube.com/watch?v=KS5GKIAyik&ab_channel=AtticusJazz.

Juan Tizol and his Orchestra, “Keb-Lah”, 03:06, publicado en Internet Archive, acceso el 20 de noviembre de 2023, https://archive.org/details/78_keb-lah_juan-tizol-and-his-orchestra-juan-tizol-willie-smith-babe-russin-dick-cathc_gbia0382342a

