

La aventura de The Bad Plus. Canciones urbanas para el jazz del siglo XXI

Javier Bello Hardisson
(Universidad de La Laguna)
jhardisson@hotmail.com

BIBLID [2605-2490 (2018), 1; 163-179]

La aventura de The Bad Plus. Canciones urbanas para el jazz del siglo XXI

The Bad Plus encarna una tendencia de las últimas décadas en el jazz: la incorporación de música popular urbana en su repertorio. De forma análoga al *standard* tradicional, algunos llaman *nuevo standard* a este conjunto de canciones, en su mayoría de *pop-rock*. Analizamos a The Bad Plus y su versión de "Smells Like Teen Spirit" de Nirvana.

Palabras clave: The Bad Plus, *nuevo standard*, Nirvana, "Smells Like Teen Spirit", repertorio de jazz, *pop-rock*, *standard*, música popular urbana.

The Bad Plus abentura. Abesti urbanoak XXI. mendeko jazzarentzat

The Bad Plus-ek azken hamarkadetako jazzaren joera bat irudikatzen du: bere erreperitorioari herri-musika urbanoa gehitzea. Ohiko *standard*-en antzera, gehienbat *pop-rock* diren abesti mota honi *standard berria* esaten izan diote. The Bad Plus eta Nirvana-ren "Smells Like Teen Spirit" kantaren bere bertsioa aztertuko ditugu.

Gako-hitzak: The Bad Plus, *standard berria*, Nirvana, "Smells Like Teen Spirit", jazz erreperitorioa, *por-rock*, *standard*, herri-musika urbanoa.

The Bad Plus adventure. Urban songs for 21st century jazz

The Bad Plus embodies a jazz trend in the last decades in jazz: the incorporation of urban popular music in its repertoire. Similarly to *traditional standard*, some call this collection of mostly *pop-rock* songs *new standard*. We analyse The Bad Plus and their Nirvana cover of "Smells Like Teen Spirit".

Keywords: The Bad Plus, *new standard*, Nirvana, "Smells Like Teen Spirit", jazz repertoire, *pop-rock*, *standard*, urban popular music.

El presente artículo tiene como objeto el trabajo creativo del grupo The Bad Plus, como un ejemplo destacado de cierta corriente dentro del jazz, que consiste en incluir temas de música popular urbana (y en especial de *pop-rock*) en su repertorio. Dicha corriente es heredera de épocas anteriores en que los jazzistas tomaban canciones de la música de moda del momento (incluso antes de llamarla *pop*) y las interpretaban desde sus propios códigos estéticos.

Para comprender a The Bad Plus y su aventura musical, consideramos necesario atender al contexto que explica la presencia de canciones urbanas en el jazz actual. Por ello, hablaremos previamente de la relación entre jazz y música popular, lo cual nos va a servir también para enunciar la idea de que un tema de *pop-rock* no es, para los fines del jazz, distinto de un *standard* tradicional¹. Sería, eso sí, un *standard* que ha evolucionado a raíz de la transformación que ha tenido lugar en la música popular, a medida que se iba haciendo urbana e iba incorporando las nuevas tecnologías.

En este sentido, llamamos a estas canciones urbanas *nuevos standards*, ya que consideramos que el fenómeno por el cual los jazzistas modernos improvisan y reinterpretan estas canciones no es algo diferente, sino la continuidad, de lo que hacían los músicos de jazz en la era de los *standards*, con las diferencias propias de la evolución a lo largo del tiempo que acabamos de mencionar. Pese a esas diferencias, permanecen a la vez una serie de rasgos comunes (letra y temática, voz, forma de las canciones, influencia del *blues*, armonía tonal, etc.) entre los *nuevos standards* y los tradicionales; comparten, en definitiva, el hecho de ser canciones populares de su tiempo que llaman la atención de músicos de jazz que las eligen para improvisar sobre ellas y reinterpretarlas.

Partiendo de esta idea, presentamos un esquema *ad hoc* que divide la historia del jazz en dos etapas, una previa al *pop* y otra a partir de su aparición en el jazz, siendo los Beatles el punto de inflexión entre una y otra etapa. Tal separación se debe a que es con la llegada de la banda británica cuando detectamos los primeros temas de *pop*, en sentido moderno, en el repertorio de jazz. No pretendemos que esta deba ser la forma de estudiar la historia del jazz. Se trata de fijar una línea de análisis, entresacar un hilo particular, que nos aproxime a entender el fenómeno The Bad Plus, al que llegaremos más adelante.

1. Esta idea, que ya he desarrollado en una investigación previa sobre el repertorio de *pop-rock* en el jazz y The Bad Plus (Bello, 2016), es deudora y continuación del trabajo realizado por Enrique Turpin en su artículo "Al aire del nuevo standard", publicado en *Cuadernos de Jazz* (Turpin, 2007), en el que ya se mencionaba el trabajo de The Bad Plus, Robert Glasper y Brad Mehldau, así como el disco *The New Standard* de Herbie Hancock.

La metodología se ha basado en la indagación en Internet (ya que no hemos encontrado literatura al respecto) para recopilar versiones de *pop-rock* llevadas a cabo por artistas de jazz desde la década de los 60 del siglo pasado hasta nuestros días², así como en la escucha comparada de temas originales y sus versiones jazzísticas, prestando especial atención al tema “Smells Like Teen Spirit”, de Nirvana, interpretado por The Bad Plus, del que incluimos un análisis. También nos hemos basado en la lectura de documentación relacionada con la historia del jazz, con la idea del *nuevo standard* (Turpin, 2007) y con The Bad Plus, así como el visionado de entrevistas con el grupo, accesibles en Internet.

1. El jazz y la música popular

El jazz mantiene una relación peculiar con la música popular. Si bien proviene de ella (el *blues*, el *ragtime*), a lo largo de su historia ha sido unas veces él mismo la música popular del momento (la era del *swing* y los *standards*), otras se ha alejado todo lo posible de ella (el *bebop*, el *free*, el *avant-garde*, el *third-stream*), en ocasiones se ha mantenido a distancia prudencial (*soul*, *cool*, *hard bop*) y en otras ha intentado incorporar elementos suyos (la electrificación como respuesta al *rock*). Ha sido profundamente espiritual (Coltrane) y exitosamente superficial (“The Sidewinder”). Popular y elitista, en fin, con distintas gradaciones entre estos dos polos.

2. Etapa *pre-pop* (1917-1962)

Desde sus comienzos, y hasta mediados de la década de los cuarenta, el jazz fue la primera música popular urbana asociada al nacimiento de las ciudades industriales. Su repertorio se basaba esencialmente en canciones de *blues*, composiciones propias de músicos de jazz y los llamados *standards*.

Los *standards* eran, por así decirlo, las canciones de *pop* antes de que se inventara esa etiqueta. Provenían de los musicales de Broadway y del cine, presentaban en su mayoría características estandarizadas como la forma y la duración (AABA, 32 compases), solían ser cantados y en un alto porcentaje estaban escritos por un grupo de compositores y letristas conocidos como el Tin Pan Alley. El jazz, a través

2. Hemos de aclarar que tal relación de temas y artistas no pretende, de ninguna manera, ser exhaustiva, sino ilustrativa.

del *swing*, era entonces la música de baile de moda y los *standards*, los grandes éxitos.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el modelo que había encumbrado al rey del *swing*, Benny Goodman, se vino abajo. Con los avances tecnológicos y la consolidación de "lo urbano" aparecen nuevos estilos, como el *rhythm & blues* y luego el *rock'n'roll*. El *swing* queda anticuado frente al público juvenil, que prefiere escuchar a Elvis.

Años antes de la aparición del rey del *rock*, en el jazz ha ido surgiendo una "nueva música" más compleja, abigarrada y difícil para el público no iniciado: el *bebop*, germen del jazz moderno. A partir de ahí, se crean nuevos caminos, pero ninguno de éxito masivo y popular. Al contrario, el jazz transita en las décadas posteriores hacia lo elitista y vanguardista con el *free jazz* o hacia nuevas exploraciones sonoras como la fusión y la incorporación de nuevos sonidos eléctricos y electrónicos. En ello jugó su papel la globalización y el avance de la tecnología y las comunicaciones, lo que permitió la propagación del jazz hacia el mundo, y viceversa: en el jazz se produjo una apertura hacia músicas de tradiciones diferentes a la estadounidense, como la de Brasil o la India.

En este contexto, las canciones de cuatro chicos de Liverpool y un productor de amplia cultura musical, convertirían al *pop* en un fenómeno de alcance mundial, que en poco tiempo sería también interpretado desde el jazz.

3. La etapa *pop* (1962, actualidad)

Basándonos en la influencia del *pop* en el repertorio de jazz, distinguimos una primera época que va desde la aparición de los Beatles hasta mediados de los noventa con la grabación del disco *The New Standard*, y a partir de ahí, una segunda época hasta la actualidad.

3.1. De los Beatles a *The New Standard* (1962-1996)

En esta etapa, la mayoría de canciones de *pop-rock* llegadas al jazz fueron de los Beatles, siendo todavía hoy la banda más versionada por este estilo³.

3. Un mayor detalle sobre las canciones versionadas de los Beatles se puede consultar en mi investigación ya mencionada (Bello, 2016, pp. 5-7). Las fuentes consultadas para los apartados 3 y 4 han sido All Music (2017), You Tube (2017) y Wikipedia (2017).

No hubo que esperar mucho. Su primer sencillo se publicó en 1962 y ya en 1964 Stanley Turrentine, Lee Morgan y McCoy Tyner grabaron "Can't Buy My Love"⁴, que aparecía en *A Hard Day's Night* (1964), tercer disco del grupo británico (en solo dieciocho meses).

Entre los 60 y los 90, primeras figuras del jazz como Ella Fitzgerald, Duke Ellington, Chet Baker, Jaco Pastorius, Bobby McFerrin, Stanley Jordan, Jimmy Smith, Tony Williams o Jack DeJohnette, entre otros, registraron temas de los Beatles. Wes Montgomery fue el primero en utilizar el término fusión en un disco de jazz (*Fusion!*, 1963); Grant Green el primero en titular un disco con un tema de los Beatles (*I Want to Hold Your Hand*, 1966), algo que Montgomery repetiría con *A Day in the Life* (1967)⁵. Count Basie y Sarah Vaughan grabaron monográficos del grupo británico: *Basie's Beatle Bag* (1966), *Basie on the Beatles* (1970) y *Song of the Beatles* (1981). Por su parte, George Benson fue más allá y creó la versión alternativa de un disco, con *The Other Side of Abbey Road* (1970). El sello Blue Note publicó los recopilatorios *Blue Beat: Blue Note Plays Lennon & McCartney* (1991) y *Bob Belden Presents Strawberry Fields* (1996)⁶.

También se grabaron, a cuenta gotas, versiones de otros artistas como The Mamas & the Papas (Wes Montgomery), The Doors (Wynton Kelly, Woody Herman), Bob Dylan (Gury Burton), The Rolling Stones (Jimmy Smith), The Carpenters (Ella Fitzgerald), Chuck Berry (Count Basie), Stevie Wonder (Count Basie) o Simon and Garfunkel (Jimmy Smith), entre otros. El disco *The Gil Evans Orchestra Plays the Music of Jimi Hendrix* (1974) es el único dedicado íntegramente a un artista de *pop-rock*, aparte de los Beatles, en estas primeras décadas.

En 1985, Miles Davis grabó dos grandes éxitos del *pop* de los ochenta, de Michael Jackson y Cindy Lauper, respectivamente. Sus versiones de "Human Nature"⁷ y "Time After Time" presentan la particularidad de que mantienen los arreglos originales de las canciones. El trompetista anticipaba una nueva época en la que el jazz se fijaría, además de los Beatles, en otros músicos de *pop-rock* contemporáneos.

4. Blue Note no sacó al mercado esta versión hasta 1980 en el álbum *Mr. Natural*, grabado íntegramente en 1964. Turrentine grabaría posteriormente más temas de los Beatles, así como de The Doors, Bob Dylan o Stevie Wonder.

5. Un año antes, el propio Montgomery había titulado un disco *California Dreaming*, grabando uno de los pocos temas de *pop* que no fuera de los Beatles en los sesenta.

6. Otro recopilatorio, *Blue Note Plays the Beatles*, aunque se grabó entre 1988 y 1996, no se publicó hasta 2004.

7. Tema compuesto por John Bettis y Steve Porcaro.

3.2. *The New Standard* (1996 en adelante)

En los 90 comienza a abrirse el abanico de músicos de *pop-rock* versionados por el jazz. En 1991, el arreglista y saxofonista Bob Belden publicó *Straight to My Heart: The Music of Sting*, disco en el que adaptaba al jazz temas del líder de The Police; posteriormente le seguirían *When the Doves Cry: The Music of Prince* (1994) y el ya mencionado sobre los Beatles⁸. En 1992, Bill Frisell grabó el tema "Live to Tell" de Madonna y "Just Like a Woman" de Bob Dylan. Cassandra Wilson grabó temas de Van Morrison y Joni Mitchel en 1993, y de Neil Young, U2 y The Monkees en 1995. Ese mismo año, Charlie Hunter fue el primero en tocar Nirvana, con una versión híbrida de "Come As You Are" y "Smells Like Teen Spirit". Pero lo que realmente marcó la diferencia, a nuestro juicio, fue el disco *The New Standard* (1996) de Herbie Hancock, más que por la música, por el concepto.

Se trata de un disco compuesto por versiones de *pop-rock*, excepto un tema propio. La selección incluía, entre otros, a los Beatles, Stevie Wonder, Prince, Peter Gabriel, Sade, Babyface o Nirvana. Es decir, una representación diversa de canciones urbanas que abarcaba todas las décadas desde la aparición del *pop* hasta ese momento. La música resultante era claramente jazz moderno, a cargo de una banda *all-star*, con un formato de piano acústico (Herbie Hancock), guitarra eléctrica (John Scofield), saxo tenor y soprano (Michael Brecker), batería (Jack DeJohnette), bajo (Dave Holland), percusión (Don Alias) y arreglos de viento y cuerda (firmados por Hancock y Bob Belden).

El título, *The New Standard*, es toda una declaración de intenciones. De forma consciente y explícita, Hancock da un valor a las nuevas canciones de *pop-rock* equiparable a las tradicionales de la era del *swing*. Establece una conexión directa con la idea de que los temas modernos son susceptibles de un tratamiento similar a los *standards*, ya que son su continuación natural, los *nuevos standards*. Y lo muestra en su aproximación jazzística a esas composiciones.

El disco consolidó así una nueva categoría dentro del repertorio del jazz, que ya existía previamente, pero quizás no de una forma consciente, que se resume en ese concepto: los *nuevos standards*. Algo que había estado flotando en las décadas anteriores con aproximaciones/apropiaciones del jazz a temas de *pop*, era iluminado por la consciencia de una nueva idea, que iba a abrir un camino: el *pop-rock*,

8. La influencia de Bob Belden no fue menor. Blue Note lanzaría entre 2004 y 2005 monográficos de los Beatles, Prince, Sting y Stevie Wonder con la participación de, entre otros, Cassandra Wilson, Dianne Reeves, Freddie Hubbard, John Scofield o Herbie Hancock. Los arreglos y producción de estos recopilatorios, excepto el de Stevie Wonder, los llevó a cabo el propio Belden, que, como veremos, colaboró también con Hancock en *The New Standard*.

las canciones urbanas, como nuevo Tin Pan Alley. Este camino acercaba otra vez la música popular y comercial al jazz —aunque no en términos de éxito masivo— a la vez que le daba legitimidad para interpretar canciones urbanas sin escrúpulos.

Más allá de las dudas y discusiones que se puedan generar a nivel teórico, nos parece que la idea, desde un punto de vista pragmático, es muy útil. Ha abierto la puerta a un terreno inexplorado por el jazz: un océano de canciones urbanas por descubrir y reinterpretar, al que nuevos artistas, como The Bad Plus, se han tirado de cabeza.

4. Las nuevas generaciones

Desde mediados de los 90, una nueva generación de músicos ha experimentado con canciones urbanas, ampliando y renovando el repertorio del jazz moderno⁹. Nosotros citaremos a tres pianistas que consideramos casos paradigmáticos.

Brad Mehldau, probablemente el pianista de jazz más influyente y reconocido de su generación, ha incorporado canciones del *nuevo standard* a su repertorio habitual. A medida que esta tendencia se va desarrollando más allá de los Beatles, se hace necesario detallar un poco más los estilos o subestilos concretos que se van descubriendo. Mención especial merece su atención a Radiohead, compartida por otros jazzistas. Aparte de la banda de Abingdon, Mehldau ha grabado temas de otros autores de *rock* alternativo (Jeff Buckley, Fiona Apple), una buena representación del *grunge* (Nirvana, Soundgarden, Alice In Chains, Stone Temple Pilots) y *rock* progresivo o psicodélico (Pink Floyd, Jimi Hendrix¹⁰). También de *pop-rock* (los Beatles, The Beach Boys, The Kinks, Oasis, Richard Ashcroft, Elvis Costello, Paul Simon) y de *folk* (Nick Drake, Sufjan Stevens, Bob Dylan). Su exploración le ha llevado asimismo a tocar temas de *trip-hop* (Portishead, Massive Attack).

Teclista, pianista, compositor y productor, Robert Glasper es otro exponente del uso de *nuevos standards* en su repertorio, sea en formato de trío de jazz o con su grupo The Robert Glasper Experiment. Su caso es especial, porque no se limita únicamente a interpretar versiones de música popular urbana, sino que colabora directamente con autores, productores y músicos con los que compone conjuntamente y realiza *featurings*, compartiendo con frecuencia su autoría, buscando una forma

9. Remitimos al artículo de Turpin (2007) para una guía sobre los grupos y artistas que han seguido esta tendencia, como Jason Moran, Matt Jorgensen + 451, Greg Osby o Phil Grenadier, entre otros.

10. Mencionamos a Hendrix por ser el que popularizó el tema que versiona Mehldau, "Hey Joe", aunque no fue compuesta por él, sino por Billy Roberts. En lo sucesivo, mencionamos al grupo o artista que dio a conocer la canción, aunque no coincida con el autor del tema.

de crear más colectiva que individual. Aunque graba para Blue Note, su estilo es un híbrido que va más allá del jazz, mezclándose con *R&B*, *hip-hop*, *neo-soul* o *gospel*, además de *pop-rock*, y utiliza en su proyecto en grupo instrumentación electrónica y digital actual, como sintetizadores, *vocoders* o *samplers*. Glasper ha grabado temas de *pop* (Sade), *rock* (David Bowie), *rock* alternativo (Radiohead), *grunge* (Nirvana), *funk* (Stevie Wonder) *neo-soul* (Bilal, Musiq Soulchild, John Legend), *hip-hop* (Kendrick Lamar) o *indie* electrónico (Little Dragon).

El tercer pianista es Ethan Iverson, miembro de The Bad Plus, del que hablaremos en el siguiente apartado.

5. La aventura de The Bad Plus

The Bad Plus es, acaso, el mejor ejemplo de la idea que expresó Hancock. A diferencia del resto, su repertorio ha excluido prácticamente los *standards* tradicionales¹¹ y los ha sustituido por *nuevos standards*. Ethan Iverson explica cómo surgió la idea:

Es lo que los músicos de jazz siempre hacen: tienen un par de temas nuevos y completan el resto del *set* con *standards* y *blues*. Cuando necesitamos dos *sets* en The Bad Plus, uno de ellos [del grupo] sugirió tocar una versión de *rock* (citado en The Bad Plus, 2010, p. 12).

El pianista cree que no es algo tan extraño: “Después de todo, desde el principio de los tiempos los improvisadores han disfrutado desmontando música famosa para ver qué nuevas emociones podían encontrar” (Iverson, citado en Mora, 2013).

Algo en lo que insiste Reid Anderson, para quien tocar versiones de *pop-rock* “viene de la tradición del jazz de tocar las canciones populares del momento [...]. Cuando aprendes jazz tocas *standards*, que es esencialmente lo mismo que estamos haciendo, pero de una época diferente” (Reid Anderson, The Bad Plus-WXXI Jazz Interview, 2008). El bajista explica el sentido que para él tiene tocar versiones:

Lo importante de los *standards* y lo que hacemos con las versiones es que la gente conoce el tema, lo cual sirve de puerta de entrada hacia lo que sucede en el jazz. Sin el tema, no es tan fácil entrar ahí y entenderlo. Creo que intentamos traer [la música contemporánea y el *avant-garde*] a un contexto en que resulte divertido y digerible (2008).

11. Aunque hemos encontrado dos: en su primer trabajo para Fresh Sound hay una versión de “Blue Moon”, y en dos discos en directo hay sendas versiones experimentales de “My Funny Valentine”.

Por su parte, el batería, Dave King, justifica la elección del grupo de tocar *nuevos standards* utilizando como argumento la fuerza que tiene tocar temas actuales, pertenecientes a la época del músico:

Lo que hizo a la edad de oro del jazz tan poderosa fue la manera en que trató con la música *pop* de su tiempo; no consistía en tratar con la música *pop* de una época anterior. Cuando intentas apropiarte de las formas de arte de otra generación, pierdes inmediatez y de ese modo la potencia. (King, citado en Himes, 2013, p. 34).

Así, la aventura de The Bad Plus consiste en explorar canciones urbanas, en sustitución de los tradicionales *standards*, como vehículo de improvisación y fuente de experimentación musical. La mayor parte de los *nuevos standards* los han grabado entre 2001 y 2009, años en los que registraron ocho discos. Entre 2010 y 2015 no grabaron ningún *nuevo standard* a pesar de editar cinco discos —uno junto a Joshua Redman—, mientras que en 2016 han publicado su último trabajo discográfico hasta la fecha, en el que sí vuelven a incluir versiones. Hay que señalar que el disco *For All I Care* (2008) está compuesto casi íntegramente por *nuevos standards*, y que además se asociaron con la cantante Wendy Lewis, lo que los acercó más que nunca a un formato de grupo de *pop-rock*.

En su elección de temas hay una gran diversidad de estilos populares urbanos, siendo llamativo que no hayan grabado ninguno de los Beatles. Dentro del *pop* encontramos a Tears For Fears (“Everybody Wants to Rule the World”), ABBA (“Knowing Me Knowing You”), Blondie (“Heart of Glass”), U2 (“New Year’s Day”), Bee Gees (“How Deep Is Your Love”), The Police (“Every Breath You Take”), Cindy Lauper (“Time After Time”), Crowded House (“Don’t Dream It’s Over”) o Peter Gabriel (“Games Without Frontiers”).

En cuanto a *rock*, han grabado temas de *grunge* de Nirvana (“Smells Like Teen Spirit”, “Lithium”); de *rock* alternativo de Radiohead (“Karma Police”), Yeah yeah yeahs (“Maps”), Björk (“Human Behaviour”), o de *indie rock* de The Flaming Lips (“Feeling Yourself Desintegrated”), Pixies (“Velouria”), Wilco (“Radio Cure”) y TV on the Radio (“Staring at the Sun”). El *funk* ha quedado representado en un tema de Prince (“The Beautiful Ones”). También han elegido grupos de *rock* progresivo como Pink Floyd (“Comfortably Numb”), Yes (“Long Distance Roundaround”) o Rush (“Tom Sawyer”); de *glam* como David Bowie (“Life on Mars”) o Queen (“We Are the Champions”); de simple *rock* como Heart (“Barracuda”), y de *country/rockabilly* como Johnny Cash (“I Walk the Line”) o Roger Miller (“Lock, Stock and Teardrops”). The Bad Plus son los únicos hasta el momento —que sepamos— en versionar temas de *heavy metal*, de Black Sabbath (“Iron Man”) o Led Zeppelin (“Immigrant Song”). Terminamos el repaso con

sus versiones de música electrónica de Vangelis (“[Them from] Chariots of Fire”), Aphex Twin (“Flim”) y Kraftwerk (“The Robots”).

Aparte de los *nuevos standards* y una gran cantidad de temas propios (con varios discos prácticamente compuestos por ellos) el grupo ha incorporado temas de música clásica, de autores como Babbitt, Ligeti o Stravinsky. De este último grabaron en 2014 un disco con su interpretación de *La consagración de la primavera*, que obtuvo cinco estrellas en la revista *Down Beat* (citado en Iverson, 2014)¹².

6. Una cuestión de estilo y filosofía musical

Una de las características de la posmodernidad en la cultura contemporánea, ya sea en cine, literatura o música, es la creación de géneros híbridos que derriban fronteras estilísticas, dando lugar a tendencias que suman rasgos de distintos géneros a la vez que desechan otros. Esto es lo que hace The Bad Plus, al situar en un mismo nivel elementos musicales del jazz, el *pop-rock* o la música clásica, sin que suene exactamente a ninguno de esos tipos de música:

Todo el mundo tiene un contexto. Una de las cuestiones sobre The Bad Plus es que nuestro contexto no es sólo jazz. Para realmente entender The Bad Plus necesitas conocer algo sobre el *rock* y tal vez algo sobre música clásica (Ethan Iverson, The Bad Plus-WXXI Jazz Interview, 2008).

El pianista profundiza en la concepción de apertura y transversalidad del grupo, a la hora de valorar la música, independientemente del género:

El siglo XX está lleno de música de grandes compositores, pero es un error suponer que esos compositores se limitan al clásico o al jazz o a otros tipos de música consideradas como ‘arte elevado’. Había compositores de *rock* y *pop* en esa misma época cuyo trabajo era tan importante como el de los compositores clásicos. Todos forman parte de un continuo de gran música, y como tal, todos merecen reconocimiento y respeto [...] (The Bad Plus, 2010, p. 11).

Así, el repertorio de The Bad Plus es un reflejo de su estilo musical. La palabra clave sería eclecticismo. Como explica Dave King:

12. Esta cita proviene del blog de Ethan Iverson, *Do the Math* (Iverson, 2017), en el que el pianista comparte sus investigaciones jazzísticas, así como numerosas entrevistas a personalidades del jazz como Wayne Shorter, Charlie Haden, Billy Hart, Gunther Schuller o Keith Jarrett, entre otros.

Tener gustos eclécticos realmente es una gran herramienta. Escuchamos *Back in Black* de AC/DC que es una grabación con un sonido increíble [...] Es una obra de arte. Y también escuchamos a Charlie Parker con los mismos oídos. Esa es realmente la vida de esta banda. Escuchas a Schubert y luego pones a Biz Markie. Ser así de abiertos es la herramienta para nosotros (citado en The Bad Plus - Interview - 8/13/2006 - Newport Jazz Festival (Official), 2014).

Junto al eclecticismo existe además la voluntad de innovar. Hemos visto que al escoger *nuevos standards*, según su concepción, están renovando y actualizando lo que hacían los jazzistas del siglo pasado, manteniendo el espíritu de la tradición, pero no repitiéndola, sino adaptándola a los nuevos tiempos.

La misma idea la llevan no sólo al repertorio, sino a la forma de tocar. Aquí, The Bad Plus ha encontrado espacios de experimentación, por ejemplo, en la armonía:

Me di cuenta de que cuando escuchaba a los músicos de jazz tocar temas de *rock*, los trataban como si estuvieran tocando un *standard* de los 40. Los materiales musicales que siempre hemos usado mientras tocábamos las canciones de *rock* provienen más del *avant-garde* [...] Nuestra aproximación armónica viene más de Stravinsky que de Bill Evans (The Bad Plus, 2010, p. 14).

Por tanto, no sólo han avanzado en la elección de los *standards*, sino en los referentes musicales que les sirven de inspiración. Si de Rodgers and Hart han pasado a Led Zeppelin o Radiohead para elegir la pieza sobre la que improvisar, de Debussy o Ravel han cambiado a Stravinsky y música de vanguardia para elaborar recursos de armonización e improvisación.

La cristalización musical que supone The Bad Plus es, también, fruto de las influencias musicales con las que crecieron. Según han contado, Reid Anderson y Dave King escuchaban en su adolescencia en Minnesota bandas de *rock* como The Police, *rock* progresivo y fusión. De ahí pasaron a John Coltrane, el *free jazz* y el *bebop*. Por su parte, Ethan Iverson sólo tenía interés en el jazz en aquella época. Lo que sí resulta curioso es que, aunque por otro camino (en su caso fue el *boogie woogie*, Thelonious Monk y Miles Davis), también desembocó en el *free*. Reid conoció a Ethan y los tres tocaron por primera vez en 1990. Luego cada uno siguió su rumbo hasta que se reencontraron en 2000 para tocar en Minneapolis. La reunión fue provechosa y, poco después, grabaron su primer disco para el sello Fresh Sound (2010, pp. 11-12).

Otra de las características que define la filosofía musical del grupo es la idea de democracia, de ser la suma de tres individualidades en un mismo plano de importancia, que interaccionan, más que la idea de un líder solista y dos acompañantes en segundo plano. Mencionan como influencias en esta idea de combo "democrático" a

Paul Motian y Ornette Coleman, de los que han grabado temas en sus discos (Himes, 2013, p. 35). Iverson explica esta filosofía así:

Una de las cosas sobre la banda es que cada uno tiene permiso para tocar de la forma que quiera tocar. Esto es importante. No hay líder en esta banda, cada uno expresa su punto de vista [...]. Toda la música se convierte en música Bad Plus (The Bad Plus - Interview - 8/13/2006 - Newport Jazz Festival (Official), 2014).

Esta idea democrática se refleja en el propio nombre del grupo: The Bad Plus no es “la banda de Anderson o de Iverson”, sino de los tres por igual (Himes, 2013, p. 35). Pero, además, es un nuevo guiño al *pop-rock*, ya que, en este tipo de música, es mucho más habitual elegir un nombre de grupo interesante que quedarse con el nombre del músico, algo más típico en el jazz.

Por otra parte, la libertad individual se suma al concepto ecléctico del que ya hemos hablado para configurar un estilo que podemos terminar de dibujar fijándonos en los aspectos musicales en que se concreta: rítmicos, melódicos y armónicos. Todos ellos tienen en común la idea de romper con lo establecido si así se desea y, como comenta Iverson, no querer ceñirse a las convenciones de cómo se supone que hay que tocar dentro de un género, en concreto, el jazz: “Creo que algunas personas piensan que el jazz tiene una serie de normas estrictas que vienen con él y no hay reglas por las que nosotros nos queramos regir al tocar” (Ethan Iverson, The Bad Plus-WXXI Jazz Interview, 2008).

Esta ruptura con la convención está presente en el aspecto rítmico: no hay en The Bad Plus los clásicos ritmos de *swing* o jazz moderno. Dave King toca con una mezcla de ritmos directos herederos del *pop-rock*, aunque a veces añade algo de *swing*, de la vanguardia o el *free jazz*. Reid Anderson no hace *walking bass*. Sí hay una reivindicación estilística en cuanto a la búsqueda de la claridad melódica y rítmica, propia de Thelonious Monk o Duke Ellington, según Iverson:

Mucho jazz moderno es opaco, escondiendo dónde está el *beat*, cuál es la melodía. Monk dejaba muy claro [...] el *beat* y [...] la melodía; Duke hacía lo mismo. Gracias a que esos elementos estaban tan claros, ellos podían contar una historia. (Himes, 2013, p. 33).

Esto no impide que haya en sus canciones, junto a esa claridad de ideas, una investigación rítmica avanzada.

Respecto a la armonía, de nuevo observamos una disrupción. Ya hemos hablado de la influencia reconocida de la música clásica en Ethan Iverson, y en concreto de Stravinsky, lo que se puede escuchar en sus armonizaciones con un

acusado uso de la disonancia como elemento estético, y en otro tipo de armonizaciones que recuerdan al piano clásico más que al jazz. Hay una huida de la armonía convencional del jazz moderno que popularizó Bill Evans —heredera de compositores franceses como Ravel o Debussy— así como de pianistas posteriores como Hancock, Corea o Jarrett. Iverson asegura que nunca toca esa armonía “excepto algunas veces como un tipo de cita de armonía de jazz”, lo que puede resultar “incomprensible” al aficionado tradicional (Ethan Iverson, The Bad Plus-WXXI Jazz Interview, 2008).

Como aspecto general, la banda busca ir de menos a más, comenzando con claridad en la melodía y en la armonía, para ir creciendo en complejidad hacia una parte más caótica que llega a un clímax y regresa a la melodía inicial.

Dejemos que sea Iverson el que resuma los elementos musicales de la banda en sus propias palabras:

Tres factores conforman nuestro sonido: primero, los tres instrumentos están en primer plano en la mezcla. Eso es lo más importante. Luego, la armonía es simple al principio. Usamos armonía compleja pero nuestro punto de partida casi siempre es simple claridad armónica. El tercero sería nuestra tremenda agudeza rítmica, especialmente de Dave (citado en The Bad Plus, 2010, p. 14).

7. “Smells Like Teen Spirit”

Antes de concluir, comentaremos la versión de Nirvana incluida en el disco *These Are the Vistas* (2003), con el fin de observar los elementos estilísticos comentados. El grupo de Seattle nos parece representativo de *nuevos standards*, ya que ha sido versionado por Hancock, Mehltau, Glasper y The Bad Plus, y en concreto el tema “Smells Like Teen Spirit”¹³, por los tres últimos.

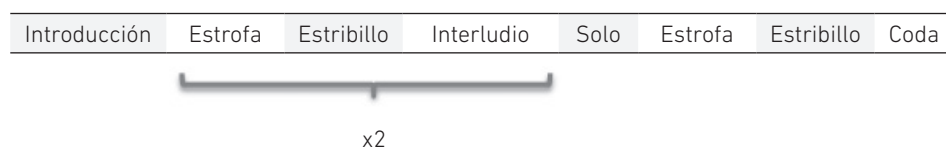
Se trata de la canción que sirvió para llevar al *grunge* —estilo en principio minoritario surgido en los noventa— a un éxito masivo a escala global. Es un tema modal, en fa eolio, de gran sencillez armónica. Excepto un pequeño interludio, todo el tema es la repetición de cuatro acordes en bucle formando la progresión Im-IVm-bIII-bVI; en realidad, la sonoridad armónica es ambigua al utilizar la guitarra acordes de quinta (*power chords*) que no definen la tercera o séptima del acorde, si bien la melodía sí que lo hace, dejando establecido el modo. De forma característica, la guitarra

13. Un análisis más detallado del tema original y la versión de The Bad Plus se puede leer en mi trabajo ya mencionado, en el que se incluye la transcripción íntegra del solo de Ethan Iverson (Bello, 2016, pp. 20-30 y anexo).

no toca acordes en las estrofas, sino que añade, al bajo y la batería, un ostinato de las notas do y fa. Esta peculiaridad es un elemento distintivo de la canción que también aparece en la versión de The Bad Plus. En el interludio hay un ascenso de medio tono (Im-bII) y una resolución cadencial (V-IVm-bIII-Im)¹⁴.

Es una composición sugerente para el jazz, ya que se puede ver como un tema modal formado por un *vamp* en que el bajo hace dos movimientos de cuarta separados a una distancia de tercera menor. La repetición armónica favorece el juego de tocar “dentro” y “fuera” o ir cambiando distintas sonoridades modales.

Al no haber variación armónica, la forma del tema la determinan la melodía, la letra y los patrones rítmicos de batería y guitarra, que marcan los cambios bruscos de intensidad y de esta manera separan las secciones con claridad. La introducción es en realidad ya el estribillo, pero sin voz. La coda es también el estribillo, pero el cantante repite un motivo conclusivo. El breve interludio está situado tras el estribillo y permite volver a la estrofa la primera vez y dar paso al solo la segunda. El solo es la melodía de la estrofa tocada por la guitarra. Así, la forma sería:



La versión de The Bad Plus respeta básicamente la forma original, con matices. No hace repetición de estrofa, estribillo e interludio antes del solo, y el final de la canción es diferente: en lugar del motivo insistente de Nirvana, repiten varias veces el interludio y hacen un final basado en la melodía de la estrofa.

En la exposición del tema, se da el elemento de la claridad y sencillez melódica y armónica explicado por Iverson. El pianista toca la melodía sin armonizar y quintas en la mano izquierda, jugando a transportar el ostinato característico de la versión original, ya mencionado. A mitad de estrofa, entra un contrapunto en la mano izquierda que desemboca en el estribillo. En él, la armonización de la melodía es ajena a las convenciones del jazz moderno, recordando un estilo pianístico más cercano a la tradición clásica europea, lo que le permite mantener la carga

14. Aunque el bajo toca el quinto grado, en la versión de The Bad Plus el piano parece tocar la tónica, con lo cual podría interpretarse como un primer grado (Im-IVm-bIII-Im) si la mano izquierda está más grave que el bajo, o un primer grado invertido, con quinta en el bajo. En la versión de Nirvana el bajista toca también el quinto grado y no podemos asegurar si la guitarra toca un *power chord* sobre el quinto o el primero.

dramática que tiene la versión original, por otros medios diferentes a la distorsión eléctrica.

En el aspecto rítmico, la sección de bajo y batería mantienen la intensidad *rock* del tema, pero con elementos de jazz. La batería emplea *ghost notes* y hay *swing* en el *ride*, pero no es el clásico ritmo de *swing*. El bajo se mantiene en los tiempos fuertes, con la misma subdivisión del piano, mientras el batería va al doble, produciéndose un interesante resultado de dos subdivisiones simultáneas, que evoca el tema de Ornette Coleman “Lonely Woman” (Mingot, 2009). Es un ritmo que permite la estabilidad del *rock* y a la vez transmite la flexibilidad y el aire del jazz.

En el solo de piano se aprecia la colectividad, en el sentido de que el pianista reacciona a lo que toca el bajo o los golpes del batería pueden inspirar su siguiente idea. Partiendo de una intensidad baja, crece progresivamente hasta una intensidad máxima, paralelamente al registro del piano, que va de la parte grave a la más aguda. Al comienzo, el pianista deja más espacios y, a medida que avanza la improvisación, se van acortando para desaparecer hasta el fuerte estallido del clímax.

El arranque en la zona grave del teclado a una mano recuerda el solo de “Oleo” de Red Garland, así como el de “Line Up” de Lennie Tristano¹⁵; la izquierda aparecerá más adelante. En la improvisación se detectan recursos de jazz como frases de gran cromatismo (que evocan de nuevo a Tristano), escala de *blues*, desplazamiento rítmico, frases desplazadas una corchea (típicas de Charlie Parker) y diferentes tipos de aproximaciones (habituales en el *bebop*). También, elementos de tradición clásica como el contrapunto de la izquierda que toca la melodía del estribillo en un momento del solo, y la parte final en la que toca *out*, de una forma que recuerda a determinada música clásica contemporánea (por el empleo de atonalidad y disonancia).

Tras el solo, la reexposición presenta más intensidad, Iverson utiliza el transporte de motivos en semitonos ascendentes y contrapunto, de nuevo, en la izquierda. La atmósfera dramática del estribillo se intensifica en la coda, en la que la forma de tocar recuerda más un arrebatado fragmento de piano clásico romántico y por momentos contemporáneo, que un cierre característico del jazz.

En general, nos parece una fascinante traslación de un tema *grunge* al formato de trío de jazz, que mantiene la esencia del tema y a la vez es fiel al sonido y al estilo de The Bad Plus.

15. Nos referimos a la versión de “Oleo” que aparece en el disco *Relaxin’ with the Miles Davis Quintet* (1958) y al tema que abre el disco *Lennie Tristano* (1956), también conocido como *Tristano*.

8. Canciones urbanas para el jazz del siglo XXI

Hemos visto cómo The Bad Plus combina elementos de jazz, clásico y *rock* para conformar una unidad de estilo que es una suma de los tres, resultante en un todo distinto. Como se lee en su web, el trío busca constantemente “romper reglas y cruzar límites, creando puentes entre géneros y técnicas [...]”, siendo famosos por su “deconstrucción de canciones de *pop-rock*” (The Bad Plus, 2017).

The Bad Plus es uno de muchos ejemplos y “Smells Like Teen Spirit” uno de muchos *nuevos standards* que los jazzistas han empezado a descubrir en las últimas décadas. El libro que recoja qué artistas de jazz han tocado qué *nuevos standards* está por escribir. Queda un mundo por explorar para el jazz en el catálogo de *pop-rock* y otros estilos de la música popular urbana, que aumenta cada día. La aventura de The Bad Plus —y las nuevas generaciones— no ha hecho más que empezar, aunque ya no será con Ethan Iverson. El pianista ha anunciado su salida de la banda y la llegada de Orrin Evans en 2018.

Referencias

- Adler, D. R. (2017a). All music. Ethan Iverson. Biography. Recuperado de <http://www.allmusic.com/artist/ethan-iverson-mn0000206470/biography>.
- Adler, D. R. (2017b). All music. Reid Anderson. Biography. Recuperado de <http://www.allmusic.com/artist/reid-anderson-mn0000460713/biography>.
- Bello, J. (2016). *The Bad Plus: el pop-rock en el repertorio de jazz* (Trabajo Fin de Estudios). Donostia: Musikene.
- David King (2017). Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/David_King_\(drummer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/David_King_(drummer)).
- Ethan Iverson, The Bad Plus - WXXI Jazz Interview (2008). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A4CMBaZD6BY>.
- Gioia, T. (2002). *Historia del jazz*. Madrid-México: Turner-Fondo de Cultura Económica (1997).
- Goialde Palacios, P. (2013). *Historia de la música de jazz (II). La diversidad estilística a partir del Bebop (1940-1965)*. Madrid: Bubok.
- Himes, G. (2013). The Bad Plus. Artfully Drawn Characters. *Down Beat*, 1 (80), pp. 33-35. Recuperado de http://www.downbeat.com/digitaledition/2013/DB201301/single_page_view/33.html.
- Iverson, E. (2014). The Bad Plus Plays The Rite of Spring. Recuperado de <https://ethaniverson-dotcom.files.wordpress.com/2014/04/104c7-6a01348156fe55970c01a3fc5c1a4970b-pi.jpg>.
- Iverson, E. (2017). Do the Math. Recuperado de <https://ethaniverson-dotcom.files.wordpress.com/2014/04/104c7-6a01348156fe55970c01a3fc5c1a4970b-pi.jpg>.
- Mingot, A. (2009). *La figura de Ornette Coleman y sus aportaciones musicales hasta 1960*. Donostia: Musikene.

- Mora, A. (2013). Entrevista a Ethan Iverson (The Bad Plus). Recuperado de <http://www.toma-jazz.com/web/?p=6033>.
- Nicholson, S. (1998). *Jazz-Rock: a History*. Nueva York: Schirmer Books.
- Reid Anderson, The Bad Plus - WXXI Jazz Interview (2008). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=v_JmFdY2SVY.
- The Bad Plus (2010). Notas al programa de un concierto en el Teatro Lydia Mendelson de Michigan. Recuperado de http://ums.org/assets/Teacher_Resource_Guide_-_The_Bad_Plus_-_FINAL.pdf.
- The Bad Plus (2017). Recuperado de <http://www.thebadplus.com/press-bio-people.php>.
- The Bad Plus. Discography (2017). Recuperado de <http://www.allmusic.com/artist/the-bad-plus-mn0000756501/discography>.
- The Bad Plus - Interview - 8/13/2006 - Newport Jazz Festival (Official) (2014). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lcqQjxUTCmQ>.
- Turpin, E. (2007). Al aire del nuevo standard. *Cuadernos de jazz*, 100, pp. 28-31.
- Tirro, F. (2001). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Robinbook (1991).
- Tirro, F. (2007). *Historia del jazz moderno*. Barcelona: Robinbook (1993).

Fecha de envío: 26/09/2017
Fecha de revisión: 22/01/2018
Fecha de aceptación: 07/03/2018

