

PETER BERNSTEIN Y SU DISCO A TRÍO DE GUITARRA: *MONK*

Juan Rodrigo Santaolalla Galán
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen

Este artículo tiene como objetivo principal acercarnos a la música del pianista de jazz y compositor estadounidense Thelonious Monk, si bien desde un punto de vista guitarrístico. Para ello, nos vamos a centrar en el disco a trío de guitarra: *Monk* de Peter Bernstein. Este disco, grabado en 2008, representa un antes y un después en la carrera discográfica de Bernstein, ya que hasta la fecha, no había grabado en este formato de trío (guitarra, bajo y batería). Con la ayuda de algunas transcripciones, realizadas por el autor de este artículo, se llevará a cabo un análisis exhaustivo de los elementos musicales más característicos presentes en este disco. También se hará un breve recorrido por los precedentes del trío de guitarra en la historia del jazz, con idea de contextualizar el disco *Monk*. Al final del artículo se encuentra la entrevista realizada al propio Bernstein tratando algunas de las cuestiones citadas anteriormente.

Palabras clave: trío de guitarra, Monk, desarrollo motivico, variación melódica, *voicings*.

Abstract

This article has as its main goal to get closer to the music of the American jazz pianist and composer Thelonious Monk, though from a guitarist point of view. Therefore, we will focus on the jazz guitar trio album *Monk* by Peter Bernstein. This album, recorded in 2008, represents a turning point in the discographic career of Bernstein, since he had not recorded in this kind of ensemble (guitar, bass and drums) until that date. With the help of a couple of transcriptions, made by author of this article, an elaborated analysis of the most characteristic musical elements presents in this album will be carried out. It will also cover a brief journey through important events of the guitar trio in the history of jazz, aiming to contextualize the album *Monk*. The article concludes with an interview with Peter Bernstein himself, discussing some of the matters previously named.

Keywords: guitar trio, Monk, motivic development, melodic variation, *voicings*.

Recepción: 17-12-2020

Aceptación: 20-03-2021

INTRODUCCIÓN

Peter Bernstein es una de las figuras más representativas de la guitarra de jazz en la actualidad. Viene formando parte de la escena musical de la ciudad de Nueva York desde que tenía veintidós años y se ha convertido en uno de los *sideman* más importantes dentro del mundo del jazz, colaborando en más de cien discos, numerosos festivales, conciertos y *performances* en clubes junto a músicos de alto nivel como Sonny Rollins, Melvin Rhyne, Jimmy Cobb, Dr. Lonnie Smith, Lee Konitz, Joshua Redman, Larry Goldings y Brad Mehldau, entre otros. Como líder, ha grabado alrededor de veintiséis discos hasta la fecha y la cifra sigue aumentando.

Cuando le escuchamos tocar, lo que más nos sorprende es su arraigada tradición del lenguaje de jazz. Elementos como el blues o las frases de bebop forman parte esencial de su discurso, y aunque en algunos momentos pueda recordarnos a Grant Green, Kenny Burrell o Wes Montgomery, tres de sus influencias guitarrísticas más importantes, es evidente que ha conseguido desmarcarse y crear un estilo único.

Recorriendo su vasta discografía, nos damos cuenta de que prácticamente ha participado en todo tipo de formaciones: dúos, tríos con órgano, trío con violín y contrabajo, cuarteto con piano, etc., pero no había grabado ningún disco a trío de guitarra (guitarra, bajo, batería) hasta el 2008, año en que presenta su disco *Monk*, acompañado de Doug Weiss al contrabajo y Bill Stewart a la batería. El disco liderado por Bernstein consta de doce temas del compositor y pianista Thelonious Monk, tocados a trío, excepto tres de ellos: *Monk's Mood* y *Ruby, My Dear* a guitarra sola, y *Reflections*, a dúo de guitarra grabado por él mismo.

Antes de centrarnos en el disco a trío *Monk* de Bernstein, haremos una breve síntesis sobre los precedentes del trío de guitarra a lo largo de la historia para entender la rápida evolución de este instrumento dentro del jazz. A continuación, se expondrán algunos de los elementos musicales que mantienen en común Bernstein y T. Monk tratando temas como el lenguaje, el desarrollo motivico y la interpretación de las melodías.

PRECEDENTES DEL TRÍO DE GUITARRA EN LA HISTORIA DEL JAZZ

En la historia del jazz tenemos pocas referencias de tríos de guitarra. Esto se debe a que originalmente la guitarra tenía un papel exclusivamente rítmico, dentro de las *big bands*, en la era del swing. Un buen ejemplo de esto es Freddie Green, guitarrista de Count Basie. Más tarde, y con la ayuda de la amplificación, la guitarra sustituye en algunas ocasiones a la batería ejerciendo una función percusiva, al mismo tiempo que empieza a desarrollarse como solista a raíz de Charlie Christian. Sus grabaciones y su solo en el tema *Solo Flight*, con el Sexteto de Benny Goodman, inspiraron a toda una generación de guitarristas eléctricos: Jimmy Raney, Jim Hall y Wes Montgomery, entre otros.

La amplificación de la guitarra y la facilidad de transporte de esta, ayudaron a la proliferación de los tríos en los que la guitarra tenía una doble función, la de acompañar y la de participar activamente en los solos. Aparecen entonces los famosos tríos de Nat King Cole (piano, guitarra y contrabajo); el trío de Oscar Peterson junto al guitarrista Herb Ellis y el contrabajista Ray Brown; el trío del vibrafonista Red Norvo junto a Charles Mingus en el contrabajo y Jimmy Raney a la guitarra, que más tarde sería sustituido por Tal Farlow.

A partir de los años 50, la guitarra va tomando protagonismo como instrumento solista y en ocasiones sustituye al piano dentro del trío. Estamos ante un sonido más intimista, donde el espacio y las líneas melódicas priman sobre la densidad armónica. Esto es debido a la propia naturaleza del instrumento. Es entonces cuando comienza a desarrollarse una manera diferente de tocar la guitarra y aparecen los primeros tríos prescindiendo del piano. Algunos de los más importantes fueron los de Jimmy Raney, Jim Hall, Barney Kesell, Grant Green, Kenny Burrell, Doug Raney e incluso podríamos nombrar a Wes Montgomery, que aunque no grabó ningún disco completo a trío, sí grabó algunos temas.

Todos ellos han influenciado de una manera directa a algunos de los guitarristas más importantes de la actualidad: Pat Metheny, John Scofield, Kurt Rosenwinkel, Jonathan Kreisberg, Adam Rogers y Peter Bernstein, entre otros.

INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA DE MONK

Thelonious Sphere Monk (1917-1982), compositor y pianista, es una de las figuras más representativas de la época del bebop. Su música parece ser un reflejo de su persona, plagada de ironía, contraste y locura; prima el ritmo sobre todo lo demás, aunque ello nos lleve a sacrificar la forma. Un buen ejemplo de ello es *Criss Cross*, un tema que tiene una parte B de seis compases que cuadra perfectamente con la melodía, pero hace muy complicado el improvisar sobre su forma, ya que lo establecido como natural son ocho compases.

Escuchando a T. Monk eres consciente de que sus *voicings* y su manera de tocar, lejos de ser académica, tiene una función muy importante dentro de su obra, proporcionándole carácter, al mismo tiempo que lo hace único. Por medio de las disonancias y la interválica poco convencional, en el lenguaje de bebop de su tiempo, ha conseguido crear un estilo que, aún hoy, suena nuevo.

Nos ha dejado más de setenta composiciones que han llegado a formar parte del repertorio habitual de la mayoría de músicos de jazz.

ELEMENTOS DE BERNSTEIN VS. ELEMENTOS DE MONK

Interpretación de las melodías

Seguidamente, se va a proceder al análisis de tres de las melodías del disco *Monk* de un modo comparativo, con idea de reflejar los elementos en común y los elementos nuevos que ha aportado Bernstein a su música.

LETS COOL ONE

MELODÍA TOCADA POR P. BERNSTEIN
TRANSCRIPCIÓN: JUAN RODRIGO

(A)

3

5 CUERDAS ABIERTAS

7 CUERDAS ABIERTAS

9

11

13 CUERDAS ABIERTAS

15

2

The image shows a musical score for guitar, measures 17 through 31. The score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. Measure 17 is marked with a circled 'B'. Measure 19 features a triplet of eighth notes. Measure 23 includes the instruction 'CUERDAS ABIERTAS' (open strings). Measure 25 is marked with 'AC'. Measure 29 also includes the instruction 'CUERDAS ABIERTAS'. The score concludes at measure 31.

Fig. 1. Melodía del tema *Let's Cool One* interpretada por Bernstein.

Let's Cool One es un tema con forma AABA de treinta y dos compases. Su melodía es rítmicamente atípica para el estilo de música en el que nos encontramos, ya que está compuesta por una gran cantidad de figuras negras tenidas, cuando lo normal en jazz sería usar la síncopa más a menudo. Bernstein añade alguna que otra síncopa más que T. Monk durante su interpretación (compases 3, 11, 17 y 27).

En cuanto a las voces internas que toca Bernstein hay que decir que en muchos casos no coinciden. Se trata, más bien, de una adaptación personal. A continuación, se expone un fragmento de la melodía de Bernstein reduciendo las voces internas a una segunda voz que forma intervalos de sexta ascendentes con la melodía.

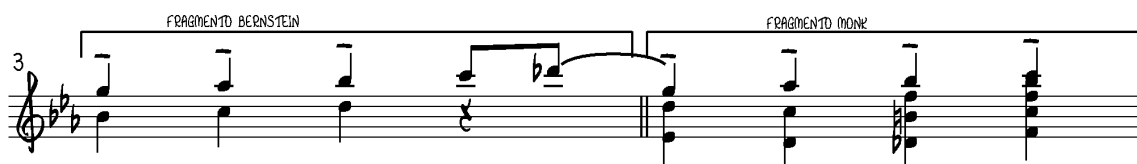


Fig. 2. Comparativa de voces internas durante la interpretación de la melodía.

Los *voicings*, aun no correspondiéndose siempre con los originales, buscan crear intervalos disonantes y para ello hace uso de las cuerdas abiertas (compases 6, 8, 13, 24 y 29). Con respecto a la parte B del tema, tanto T. Monk como Bernstein usan algunos *voicings* que contienen intervalos de novena bemol bastante disonantes. Estos contrastan con la melodía, que es ligera y cantable (compás 21).

Hay un motivo que Bernstein repite en varias ocasiones en acordes con función de dominante, a modo de aproximación al intervalo de segunda creado entre la tercera y la oncena sostenida del acorde lidio dominante (compases 4, 12, 28 durante las partes A y desplazado rítmicamente en los compases 23 y 24 de la parte B de la melodía del tema *Let's Cool One*).



Fig. 3. Ejemplo de un motivo rítmico que resuelve en intervalo disonante.

Este motivo parece ser un guiño a la melodía de otro tema muy conocido de T. Monk, *Blue Monk*, en concreto al tercer compás del tema. A continuación, se expone el fragmento de la melodía original del tema *Blue Monk*.



Fig. 4. Ejemplo de un motivo rítmico en contexto.

T. Monk usa este mismo motivo durante el acompañamiento en una disposición diferente y creando el intervalo de segunda entre la séptima menor y la fundamental del acorde dominante. A continuación, se expone un fragmento del acompañamiento de T. Monk sobre el tema *Blue Monk*, durante el concierto a cuarteto realizado en París en el año 1963 usando este motivo.



Fig. 5. Ejemplo de un motivo rítmico que resuelve en intervalo disonante.

Well You Needn't

MONK. INTERPRETADO POR P. BERNSTEIN
TRANSCRIPCIÓN: JUAN RODRIGO

INTRO

TEMA

17

25

33

Fig. 6. Melodía del tema *Well You Needn't* interpretada por Bernstein.

Well You Needn't es un tema con forma AABA de treinta y dos compases. La principal diferencia con el tema original es que Bernstein lo toca en compás de 5/4 (amalgama). La introducción de Bernstein está basada en acordes disonantes que no contienen terceras en armonía por cuartas. Este último elemento está presente durante el desarrollo de toda la parte B del tema. Es algo novedoso, pero encaja perfectamente con la estética de la música de T. Monk debido a su ambigüedad.

En los primeros cuatro compases de la parte B hay un juego entre la melodía y el auto-acompañamiento a modo de pregunta y respuesta. Manteniendo la voz *lead* de los *voicings*, Bernstein mueve el resto de voces cromáticamente de manera ascendente y descendente. Este recurso es típico de pianistas y suele ir combinado con el lenguaje de cuartas.

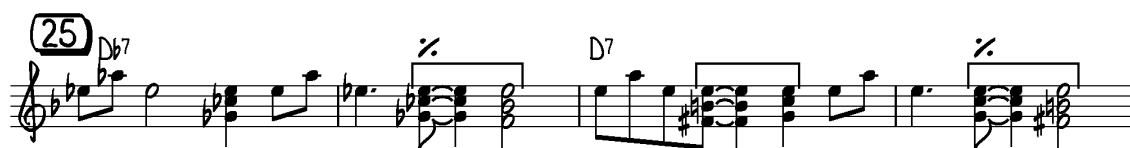


Fig. 7. Ejemplo de movimiento de *voicings* por cuartas manteniendo la voz *lead*.

Durante todo el tema de la versión original (disco *The Best of Thelonious Monk: The Blue Note Years*) existe una línea que asciende y desciende de manera cromática a modo de contra melodía. Esta línea sólo es perceptible en la interpretación de Bernstein a lo largo de la parte B, contenida en los *voicings*. A continuación, se expone un ejemplo de la contra melodía tocada por T. Monk en el tema *Well You Needn't*.



Fig. 8. Contra melodía tocada por T. Monk.

Ruby, My Dear

Interpretado por
P. Bernstein a guitarra sola.
Transcripción: Juan Rodrigo

ad libitum

3 $Bb-7^{11}$ $E7^{13}$ $F\sharp 6^9$ $B7^9$ $Bb7(\flat 9 \sharp 11)$

7 $F-7^{(9)}$ $Bb7(\flat 9^{13})$ $Eb\Delta$ $F-7$ $F\sharp-7$ $G-7$ $A\flat 6$ A^6 $B\flat 6$ $C7sus^4$ $C7^9$ $F\Delta$ $G-7$ $G\sharp-7$ $A-7$

11 $Bb-7^9$ $Eb7(\flat 9^{13})$ $A\flat\Delta$ $Bb-7$ $B-7$ $C-7$ $Bb-7^{11}$ $Asus^9$ $B-7^{11}$ $E7(9^{13})$

15 $Bb-7^9$ línea cliché $Eb7(\flat 9^{13})$

16 $A\flat\Delta$ $Bb-7$ $B-7$ $C-7$ $Bb-7^{11}$ $Asus^9$ $B-7^{11}$ $E7(9^{13})$ Pedal de Mi, voces pentatónica mayor de E por cuartas

2

20 E7sus4 E7(b9 13) AΔ A6 Bb6 Bb7 arp. dism sillo aprax linea cliché en C-

24 C-7 linea cliché en E- E-7 9 Ab7 #11 E7(9 #11 13) arpegiado

27 F-7 9 Bb7 13 EbΔ F-7 F#-7 G-7 Ab6 A6 Bb6 C7sus4 C7b9 FΔ G-7 G-6 G#-7 G#-6 A-7 A-6

31 Bb-7 9 Eb7(b9 13) AbΔ Bb-7 11 E7 13 NO TEMPO

34 F#6 9 B7 b9 Bb7(b9 #11) A7 13 NO 3 Ab7 escala dism 1/2t- tono desde Ab a Gb

37 Ab7(9 #11 13) DbbΔ(9 13) AbΔ4 Dbb#4

Fig. 9. Melodía del tema *Ruby, My Dear* interpretada por Bernstein.

Ruby, My Dear es una de las ocho baladas que compuso T. Monk, según el diccionario del jazz (Carles y otros, 1996). La comparativa se ha hecho con respecto a la versión a piano solo que T. Monk grabó para Columbia (*Monk Alone*, 1962-1968). Se trata de un tema con forma AABA de treinta y dos compases plagado de movimientos II-V-I, algo atípico en la música de T. Monk. Es uno de los tres temas que Bernstein graba a guitarra sola en su disco *Monk*. Limitándose únicamente a tocar la melodía, Bernstein reproduce con bastante fidelidad la versión de T. Monk, incorporando algunos elementos que se describen a continuación:

- Líneas clichés: suele comenzar en la novena del menor importante y acabar en la séptima del mismo o en la tercera del acorde de dominante si se trata de un movimiento II-V-I (compases 15, 23 y 25).
- Acordes disonantes: Bernstein, al igual que T. Monk, busca crear intervalos disonantes en muchas de las disposiciones de acordes. En el siguiente ejemplo Bernstein utiliza una disposición para el acorde de Ebmaj7 en la que la nota más grave es la séptima mayor, ésta crea un intervalo disonante (segunda menor) con la fundamental que viene dispuesta a continuación. (Ejemplo extraído de la interpretación de Bernstein del tema *Ruby My Dear* en el disco *Monk*).



Fig. 10. Ejemplo de disposición de acorde disonante.

- Acorde suspendido formado por dos intervalos de quintas seguidas a modo de sustitución tritónica (compases 9 y 17). Esta disposición de acorde suspendido provoca cierta ambigüedad momentánea, ya que finalmente es definido melódicamente como un acorde mayor. T. Monk lo toca mayor con novena desde

el primer momento del ataque. A continuación, se expone un ejemplo del acorde de A suspendido, tocado por Bernstein en la interpretación de la melodía de *Ruby My Dear* del disco *Monk*.

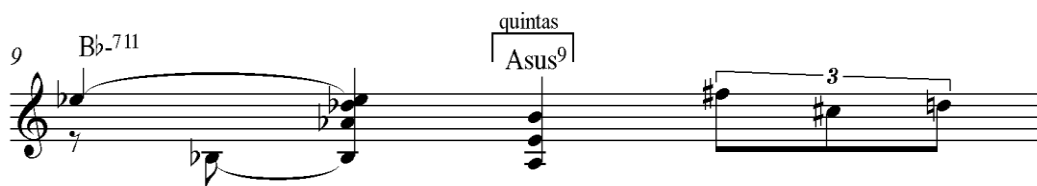


Fig. 11. Ejemplo de acorde por quintas sin tercera.

- Fragmento de melodía pentatónica creada con intervalos de cuartas al comienzo de la parte B del tema (compás 19).



Fig. 12. Ejemplo de melodía pentatónica por cuartas.

DESARROLLO MOTÍVICO EN LOS SOLOS DE BERNSTEIN

Motivo 

Repetición 

Transporte 

Desplazamiento Rítmico 

Inversión 

Retrogradación 

Retrogradación de la inversión 

Disminución 

Aumentación 

Variación melódica 

Fig. 13. Posibles variaciones de un motivo.

Cuando Bernstein improvisa en cada uno de los temas del disco *Monk*, la melodía nos resuena constantemente. No alejarse de ella parece ser la premisa principal para tocar un solo coherente dentro de este estilo. En la mayoría de los casos, la melodía es un motivo a modo de *riff*²⁶ fácilmente recordable. Bernstein logra aferrarse a él y darle forma usando alguna de las técnicas de variación melódica, o simplemente citando algún fragmento tal cual. Es frecuente el uso del desarrollo motivico como primer recurso para comenzar sus improvisaciones.

A continuación, vamos a analizar las posibles variaciones motivicas que utiliza Bernstein. Para ello, vamos a centrarnos en el comienzo de sus solos:

1. *Blues Five Spot*. Un blues de 12 compases basado en un motivo de seis notas a modo de *riff*, el cual se transforma por medio del transporte, la variación melódica y el desplazamiento rítmico, para adaptarse a los cambios armónicos que le suceden. A continuación, se exponen el motivo original de la melodía y el desplazamiento rítmico del motivo.



Fig. 14. Ejemplo de motivo a modo de *riff* en Bb7.



Fig. 15. Ejemplo de desplazamiento rítmico del motivo en los últimos compases de la melodía original.

En cuanto al comienzo del solo, Bernstein parte de un fragmento del motivo original

²⁶ Repetición de un motivo rítmico o melódico simple que suele abarcar pocos compases. En la mayoría de los casos lo ejecuta la sección rítmica.

compuesto por cuatro notas (motivo a). Este motivo se repite variado melódicamente y desplazado rítmicamente, para más adelante acabar reducido a dos notas (motivo b). Durante el desarrollo del solo, estos dos motivos se repiten con bastante frecuencia, llegando incluso a aparecer armonizados.

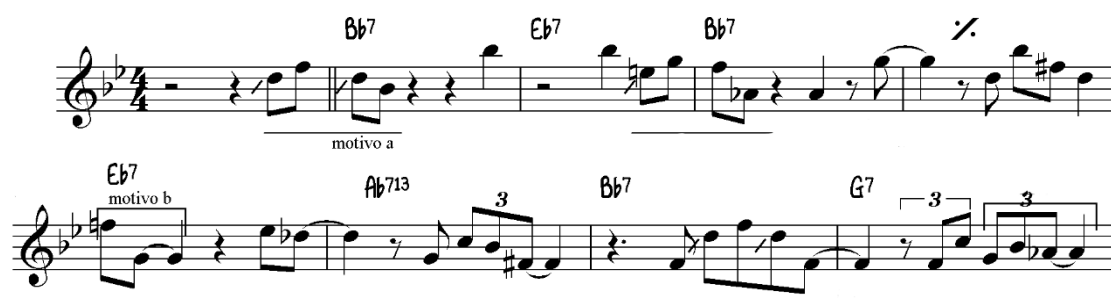


Fig. 16. Fragmento del comienzo del solo de Bernstein en el tema *Blues Five Spot*.

2. *Well You Needn't*. En este tema nos encontramos con un desarrollo motivico más claro que en el tema anterior. Esto es debido a que Bernstein permanece más tiempo con un mismo motivo, el cual pasa por diferentes variaciones como la repetición, la inversión, la disminución, la aumentación y el transporte. Este motivo, al igual que en *Blues Five Spot*, pertenece a la melodía original, más concretamente a las últimas dos notas. A medida que el solo avanza, va añadiendo líneas de corcheas que difuminan el motivo momentáneamente hasta que vuelve a aparecer, variado o incluso armonizado.

Otro dato importante a señalar, relacionado con el desarrollo de un motivo, son los puntos de resolución de frase. En los compases 47 y 55 Bernstein resuelve la frase en el mismo compás que la melodía original. Este dato apunta a la constante presencia de la melodía durante los solos de Bernstein.

(41) SOLO F

(49) F Gb F Gb

(53) Db7 D7

(65) F Gb F Gb

MOTIVO ARMONIZADO

Fig. 17. Solo de Bernstein en el tema *We'll You Needn't*.

INTERVÁLICA DISONANTE

1. Segundas mayores y menores. A menudo utiliza las cuerdas al aire de la guitarra para provocar este tipo de intervalos. En los siguientes ejemplos se observa la utilización de este recurso.

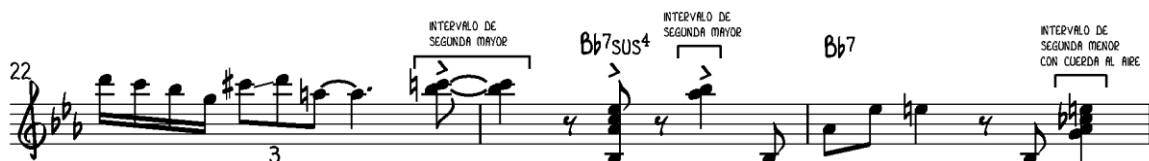


Fig. 18. Ejemplo de *voicings* e intervalos disonantes extraído del solo *Let's Cool One*.



Fig. 19. Ejemplo de intervalo disonante con cuerda al aire extraído del solo *Blues Five Spot*.

2. Novenas bemoles. En este caso resulta del intervalo creado entre la 3ª y la 11ª de un acorde de dominante.



Fig. 20. Ejemplo de *voicings* disonantes extraído de la melodía de *Let's Cool One*.

3. Séptimas mayores. A menudo resulta del intervalo creado entre la 7ª y la 3ª en acordes de dominante.



Fig. 21. Ejemplo de intervalo disonante extraído del tema *Pannonica*.

CONCLUSIONES

Se ha realizado un análisis de algunas melodías del disco *Monk*, con idea de mostrar cómo Peter Bernstein lleva la música de T. Monk a la guitarra de jazz. Manteniendo la esencia y aportando un toque más personal, Peter Bernstein introduce cambios en el ritmo, los *voicings* o incluso en el compás, como ocurre en *Well You Needn't*, que lo toca en 5/4 y armonizado con cuartas.

En cuanto al desarrollo motivico, cabe destacar que sea el primer recurso que usa Bernstein para comenzar la mayoría de sus solos en este disco y, además, casi siempre de la misma manera: tomando un fragmento de la melodía y desarrollándolo.

Otro elemento muy presente en la música de T. Monk son las disonancias. Bernstein incorpora intervalos de novenas y séptimas mayores a sus *voicings* para crear este tipo de sonoridad tan particular, ayudándose en muchos casos de las cuerdas abiertas de la guitarra (E A D G B E) que facilitan este tipo de disposiciones.

La notable influencia de T. Monk fue confirmada por el propio Bernstein vía telefónica. Más allá de citar elementos concretos de su lenguaje, como disposiciones de acordes o tipos de escalas a usar, hablaba de aspectos más profundos, como el espacio y la esencia de la música. Bernstein quería llevar el espacio que hay en la música de T. Monk a la formación de trío de guitarra, donde parece haber encontrado el equilibrio entre melodías y auto-acompañamiento, entre disonancia y consonancia, entre fraseo por grado conjunto y saltos interválicos, provocando una mezcla de texturas que resultan muy atractivas al oyente.

BIBLIOGRAFÍA

CARLES, P., Clergeat, A. y Comolli, J.L. *Diccionario del jazz*. Madrid: Grupo Anaya S. A., 1996.

CHAPMAN, C. *Interviews with the Jazz Greats...And More*. Mel Bay Publication, 2001.

KELLEY, Robin. *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*. The Free Press; Reprint edition, 2010.

KERNFELD, G. Bernstein, P. En Kernfeld, B. (Ed). *The New Grove Dictionary of Jazz*

(2ªed.) (vol 1, p. 205). Londres, McMillan Publishers Limited, 2002.

RUHLMANN, W. *Peter Bernstein. Biography* (2010). Consulta, 15 de diciembre de 2020. En línea en <https://www.allmusic.com/album/monk-mw0001686463>

VV.AA. *Peter Bernstein Discography of CDs* (2008). Consulta, 15 de diciembre de 2020. <http://www.cduniverse.com/search/xx/music/artist/Bernstein,+Peter/a/Peter+Bernstein.htm>

WOODARD, Josef. Monk: Peter Bernstein Trio. *Jazztimes America's Jazz Magazine* (2009). Consulta, 6 de marzo de 2021. En línea en <https://jazztimes.com/reviews/albums/monk-peter-bernstein-trio/>

ZIMMERMAN, Brian. «Charlie Christian – Solo Flight». *Jazziz* (2019). Consulta, 6 de marzo de 2021. En línea en <https://www.jazziz.com/charlie-christian-solo-flight/>

DISCOGRAFÍA DE REFERENCIA

Peter Bernstein: Monk. (CD). Xanadú, B001MWOJ3I (2009).

Monk Alone. The Complete Solo Studio Recordings of Thelonious Monk 1962-1968. (CD) Original recording remastered. Columbia, B000007NAC.

The Best of Thelonious Monk: The Blue Note Years. Monk. (CD). Blue Note Records (1991), 000005HGN.

PÁGINA WEB DE INTERÉS SOBRE EL TRABAJO

<https://www.peterbernsteinmusic.com/>

ANEXO: Entrevista vía telefónica a Peter Bernstein.

- 1) *Juan Santaolalla. Como tengo entendido, Monk es su primer disco a trío de guitarra. ¿Por qué decidió que su primer trabajo en formato de trío debía de basarse en la música de Monk?*

Peter Bernstein: Sí, yo simplemente siento que tocar la música de Monk lleva consigo algo diferente. En la música de Monk hay mucho espacio, trasladar su música a la guitarra, sobre todo al formato de trío, tuvo sentido para mí ya que en el trío hay bastante espacio y quería explorar en la guitarra la manera de tocar de Monk, ya que Monk es un pianista especial y a veces hace cosas, no muy pianísticas. No es que quisiera tocar como Monk, pero quería trasladar el espacio que hay en su música al formato de trío de guitarra. Monk tiene mucha música. Quise hacer una selección de temas con los cuales yo me sintiera satisfecho y pudiera darle al disco una identidad propia.

2) *J.S. ¿Qué elementos concretos del lenguaje y la estética de Monk han sido de su interés para construir su lenguaje propio?, ¿qué le ha influenciado?*

P.B. Yo comencé tocando el piano y, después, la guitarra. Pianísticamente es interesante Monk porque es diferente a todos los pianistas, ahonda en la esencia del piano, tiene su propio estilo. Yo creo que hay que tratar de conseguir que tu instrumento sea secundario a tu personalidad, hasta el punto de que este desaparezca y, como resultado, transmitas tu propia esencia. Es como cuando un niño pequeño toca algo en el piano; Monk es como un niño, pero al mismo tiempo es muy sofisticado y hace mucho énfasis en crear un sonido específico. Tiene una manera muy fundamental de tocar el piano y eso es lo que yo busco en la guitarra: encontrar cosas en mí, no en el instrumento y llevarlas a él, aunque no sean típicamente guitarrísticas. Esa fue una de las inspiraciones que me ha dado Monk, al igual que Jim Hall, porque Jim Hall no era un guitarrista típico, tocaba de una manera diferente a todos los guitarristas. Monk es lo mismo, es toda una personalidad, toda una fuerza, es un grande utilizando todos los elementos de la música: armonía, ritmo, melodía, articulación, dinámica y textura. Tiene su propia manera de utilizar todos estos elementos y por eso ha sido una inspiración para mí.

3) *J.S. ¿Hay un antes y un después en su fraseo desde que conoció la música de Monk?*

P.B. En realidad, yo comencé a escuchar a Monk casi al mismo tiempo que comencé a

interesarme por el jazz. Desde que comencé en el jazz me interesé por los guitarristas, y luego pasé a escuchar muchos pianistas, instrumentistas de viento, etc. Realmente es difícil decir si existe un antes y un después, simplemente he tratado de aprender de Monk y aproximarme a él, no es que yo tocara de una manera antes de conocer a Monk y después de conocerlo tocara de otra. Hay muchas cosas que me han influenciado en el fraseo. Yo simplemente trato de escuchar su manera de tocar el piano y trasladarlo a la guitarra. Es difícil de decir, siempre me ha gustado Monk y mientras pueda tocar la guitarra voy a tocar Monk. Y tratar de tocar nuevos temas y entrar en la esencia de la música de Monk, pero también ser yo mismo. Toda la gente que yo he admirado en el mundo del jazz ha tocado Monk: Charlie Rouse, Johnny Griffin, John Coltrane, Sonny Rollins, Thad Jones. Yo destaco la forma en que ellos interpretan la música de Monk, pero al mismo tiempo son ellos mismos. Es importante conocer bien los temas, memorizárselos, entrar en ellos y a la vez entrar en ti mismo a través de ellos. Esta es la esencia y el reto para mí.

4) *J.S. En un artículo leí que le interesaba mucho el fraseo de viento metal.*

P.B. Sí, me encantan los instrumentos de viento metal, su fraseo suele ser más natural. El pensar en respirar cuando uno toca es algo que me gusta trabajar y al mismo tiempo tratar de ser muy lírico.

5) *J.S. Muchos guitarristas encuentran complicado tocar en una banda sin la compañía de otro instrumento armónico ¿qué consejo podría darme cuando nosotros nos encontramos en una situación como la de tocar en formación de trío?*

P.B. Es muy difícil, para mí lo cierto es que es una situación muy fría por toda la libertad que tienes. Me gusta tocar con pianistas y con organistas, pero cuando estas en trío, ciertamente tienes que llenar más el espacio, ese es el reto. No es que vayas a llenar todo el espacio, pero lo que toques tiene que ser muy importante, debes ser muy claro con la armonía, sonar bien y encontrar un equilibrio entre tocar melodías y acompañar. Pero sí, definitivamente es un reto. Algo que también es muy divertido es tocar con algún instrumento de viento sin piano, tú solo, para hacer tú el rol del piano.

Y en una situación de trío, pues definitivamente está todo en ti. Debes de estar ahí, al frente de la formación, es un buen reto. Tienes que ser muy comedido con la libertad y con el espacio.