

**LA BATERÍA, SU EVOLUCIÓN E INFLUENCIA EN EL JAZZ EN LA  
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX**

**JAIME ANDRÉS TRUJILLO CAMPOS**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES  
BUCARAMANGA**

**2013**

**LA BATERÍA, SU EVOLUCIÓN E INFLUENCIA EN EL JAZZ EN LA  
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX**

**JAIME ANDRÉS TRUJILLO CAMPOS**

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial  
Para optar por el título de Licenciado en música.**

**Director: Álvaro Martín Gómez, Maestro en Música UNAB.  
Co-Director: Alberto Luis Sánchez, Especialista en pedagogía y folclor  
Universidad del Tolima.**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES  
BUCARAMANGA**

**2013**

## DEDICATORIAS

Dedicado a mis padres: María Campos, Carlos Eduardo Trujillo, mis Hermanos: Samael Dukley, Carlos Yoniel, Sergio Eduardo y Edison Jordan son mi motivación y fortaleza. A mi compañera, cómplice y esposa Daysy Portillo y a mi amigo y socio **Jesucristo**.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi Señor y creador, por su gracia, favores y dádivas.

A mi Madre querida, por su apoyo incondicional y verdadero.

A mi Padre, por estar cuando lo necesité y darme siempre su mano.

A mi esposa Daysy Portillo, por su compañía, ayuda, respaldo y ánimo.

A la Universidad Industrial de Santander y a mis profesores por ser parte importante de mi proceso formativo.

A mis amigos; manos que rescatan de las caídas y fracasos: Pastores Gonzalo Belduma y Jaime Muñoz, Oscar y Diego León, Yesid Quesada, Alejo y la Embajada y Javier Abril.

A mi director Álvaro Martín Gómez y codirector Alberto Luis Sánchez.

A los músicos: Joel Santos en el Saxofón, Jorge Lizcano en el piano, Jorge Ortiz en el bajo, Edward Blanco en la guitarra, por su participación en este proyecto.

A mis compañeros: Bladimir Carrillo, René Niño, Germán Medrano, Jorge Andrés Hernández, Ricardo Chacón y Leonardo Parra.

A las comunidades cristianas: CRC Y CCI



## TABLA DE CONTENIDO

Introducción .....	13
1. Objetivos .....	15
1.1. Objetivo General .....	15
1.2 Objetivos específicos. ....	15
2. Estado del arte .....	16
2.1 La Batería .....	16
2.2 Primera mitad del siglo XX .....	19
2.2.1 Herencia y raíces rítmicas de África y Europa .....	19
2.2.2 Ragtime .....	20
2.2.3 1900 New Orleans .....	22
2.2.4 1910 Dixieland .....	23
2.2.5 1920 Jazz de Chicago .....	24
2.2.6 1930 El Swing .....	25
2.2.7 1940 Bebop .....	26
2.3 Segunda mitad del siglo XX .....	28
2.3.1 1950 Hard Bop, Cool Bop y Bossa Nova .....	28
2.3.3 1970 Jazz Fusión y Jazz Latino .....	33
2.3.4 1980 Jazz posmoderno .....	35
2.3.5 1990 El jazz en Colombia .....	36
3. Desarrollo del concierto .....	38
3.1 Primera etapa: Repertorio .....	38
3.2 Segunda etapa: Ensayos parciales y elaboración de partituras. ....	38
3.3 Tercera etapa: Arreglos musicales .....	38
3.4 Cuarta etapa: Ensayos .....	38
3.5 Quinta etapa: momentos del Concierto .....	38
3.5.1 Momento de Primera mitad del siglo XX. ....	39
3.5.2 Momento de la creación. ....	39
3.5.3 Momentos del New Orleans 1900 .....	39
3.5.4 Momento del Dixieland 1910 .....	40
3.5.5 Momento del jazz de chicago 1920 .....	40

3.5.6 Momento del Swing 1930.....	40
3.5.6 Momento del Bebop 1940 .....	41
3.5.7 Momento del Cool Bop 1950 (inicio de la segunda mitad del siglo XX)	41
3.5.9 Momento de la Bossa Nova 1960 .....	42
3.5.11 Momento del Jazz fusión 1970.....	42
3.5.12 Momento de los años 80s .....	43
4. Materiales de Apoyo .....	44
4.1 Instrumentos: .....	44
4.2 Video Beam .....	44
5. Conclusiones .....	45
Bibliografía.....	46
Anexos .....	48

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> Fragmento de la alabanza Yarum (Tirro, 2007 pag 32) .....	20
<b>Figura 2</b> Tema “ <i>Harlem Rag</i> ” del compositor Thomas Millions Turpin. (Tirro, 2007 p.47) .....	21
<b>Figura 3</b> Fragmento de swing. (Tirro, 2007 p.34) .....	24
<b>Figura 4</b> Variaciones en el patrón del Ride. (Riler, 1998 pag 7) .....	26
<b>Figura 5</b> Ejemplo de algunos adornos ( <i>comping y ghost notes</i> ) empleados por Kenny Clarke (Riler, 1998 pag 26).....	27
<b>Figura 6</b> <i>Ritmo Bossa Nova</i> (Tornero, 2013).....	30
<b>Figura 7</b> Ritmo Funk. (Ricky, 2012).....	32
<b>Figura 8</b> Mambo (Riler, 1998) .....	34
<b>Figura 9</b> Afro cuban 6/8 (Plainfield, 1992) .....	34
<b>Figura 10</b> Samba (Plainfield, 1992) .....	35
<b>Figura 11</b> Jazz $\frac{3}{4}$ Waltz (Riler, 1998) .....	35
<b>Figura 12</b> Mozambique (Plainfield, 1992) .....	35
<b>Figura 13</b> Guaguancó (Plainfield, 1992).....	35
<b>Figura 14</b> Songo (Plainfield, 1992).....	35

## LISTA DE ANEXOS

Anexo 1. Marching.....	48
Anexo 2.Drum set (Go Down Moses).....	49
Anexo 3. Análisis armónico (Go Down Moses). ....	50
Anexo 4. Análisis de la forma (Go Down Moses). ....	51
Anexo 5. Drum set (Back Home Again In Indiana) .....	51
Anexo 6. Análisis armónico (Back Home Again In Indiana).....	52
Anexo 7. Análisis de la forma (Back Home Again in Indiana).....	54
Anexo 8. Drum set (The Sheik Of Araby) .....	55
Anexo 9. Análisis armónico (The Sheik Of Araby).....	56
Anexo 10. Análisis de la forma (The Sheik Of Araby) .....	57
Anexo 11. Drum set (Sing Sing Sing).....	58
Anexo 12. Análisis armónico (Sing Sing Sing) .....	60
Anexo 13. Análisis de la forma (Sing Sing Sing) .....	62
Anexo 14. Drum set (Donna lee).....	63
Anexo 15. Análisis armónico (Donna Lee) .....	64
Anexo 16. Análisis de la forma (Donna Lee) .....	65
Anexo 17. Drum set (Take five) .....	66
Anexo 18. Análisis armónico (Take Five).....	67
Anexo 19. Análisis de la forma (Take Five).....	68
Anexo 20. Drum set (Dancing In Your Head) .....	69
Anexo 21. Análisis armónico (Dancing In Your Head).....	70
Anexo 22.Análisis de la forma (Dancing In Your Head) .....	71
Anexo 23. Drum set (Blue Bossa).....	71
Anexo 24. Análisis armónico (Blue bossa) .....	72
Anexo 25. Análisis de la forma (Blue bossa).....	73
Anexo 26. Drum set (Cantaloupe Island) .....	74
Anexo 27. Análisis armónico (Cantaloupe) .....	76
Anexo 28. Análisis de la forma (Cantaloupe) .....	77
Anexo 29. Drum set (Afro Blue) .....	78
Anexo 30. Análisis armónico (Afro Blue) .....	79
Anexo 31. Análisis de la forma (Afro Blue).....	80
Anexo 32. Drum set (Minuano) .....	81
Anexo 33. Análisis armónico (Minuano).....	83
Anexo 34. Análisis de la forma (Minuano).....	88
Anexo 35.Drum set (The Love Me Fifteen Feet Away).....	89
Anexo 36. Análisis armónico (They Love Me Fifteen Feet Away) .....	91
Anexo 37. Análisis de la forma (They Love Me Fifteen Feet Away) .....	92

## RESUMEN

### TÍTULO:

LA BATERÍA, SU EVOLUCIÓN E INFLUENCIA EN EL JAZZ EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.\*

### AUTOR:

Trujillo Campos, Jaime Andrés. \*\*

### PALABRAS CLAVES:

Batería, Jazz, Bebop, Cool Jazz, Free Jazz, Jazz fusión.

### CONTENIDO:

La batería es un instrumento musical que nació a principios del siglo XX y que ha sido especialmente influyente en el Jazz, teniendo varios cambios desde su aparición tanto en su parte física como en su interpretación. Se originó a partir de la unión de varios instrumentos de percusión como el bombo, el redoblante y los platillos, que funcionaban como acompañamiento de las bandas de guerra y orquestas sinfónicas, y eran interpretados por separado hasta cuando se hizo necesario unirlos para ser tocados por un solo instrumentista en las bandas de música para el baile. Por esto, se creó un sistema de pedales y soportes para facilitar la ejecución de estos instrumentos.

Con el pasar de los años, este ensamble de instrumentos se llamó *drum set* (Batería) y ha evolucionado al igual que el Jazz, pasando de una función de marcar únicamente el tiempo acompañando a los músicos o solistas, a convertirse en un instrumento que tenía protagonismo y liderazgo en las bandas, llegando a realizar solos extensos y en algunos casos como el baterista Max Roach, elaborar melodías completas con los tambores.

Fueron especialmente los bateristas quienes viajaron a diferentes lugares del mundo, a buscar nuevos sonidos para adoptarlos al Jazz, enriqueciendo este género musical e impulsando el desarrollo de sus diferentes estilos o formas de interpretación como el *Cool Jazz*, *Free Jazz* y el *Jazz Fusion*.

En Colombia, el Jazz también ha tenido una representación con músicos como Francisco Zumaqué y Antonio Arnedo, entre otros, quienes han logrado mezclar los sonidos del Jazz con ritmos y sonidos del folclor colombiano.

Este material es ideal para la realización de un concierto temático que muestre cómo la batería evolucionó e influyó en el Jazz durante el siglo XX.

---

\*Trabajo de Grado.

\*\*Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director: Álvaro Martín Gómez, Músico UNAB.

## RESUMEN

### TITLE:

THE DRUM SET, ITS EVOLUTION AND INFLUENCE ON JAZZ MUSIC DURING THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY.\*

### AUTHOR:

Trujillo Campos, Jaime Andrés. \*\*

### KEYWORDS:

Drum set, Jazz, Bebop, Cool Jazz, Free Jazz, Jazz fusion.

### ABSTRACT:

The drum set is a musical instrument that was born in the early twentieth century and has been a strong influence in jazz music. It has had several changes since its inception, both in its appearance and performance. It was originated from joining several percussion instruments such as bass drum, snare and cymbals, which functioned as an accompaniment for marching bands and orchestras, and were performed separately until it was necessary to join them for them to be played by one single instrumentalist on dance music bands. To achieve this, a system of pedals and brackets was created to facilitate the performance of all these instruments at once.

As time went by, this instrumental kit was called *drum set* (drums) and it has evolved along with Jazz music, from an strict accompaniment role to support musicians or soloists, to becoming an instrument with its own voice within the band, playing extended solo sections and, in some cases like drummer Max Roach, creating full drum-based tunes.

Drummers were particularly prone to travelling to different parts of the world trying to incorporate new sounds to the Jazz idiom, enriching the genre and boosting the development of different performing styles and subgenres like cool jazz, free jazz and jazz fusion.

In Colombia, Jazz has been represented by musicians like Francisco Zumaqué and Antonio Arnedo, among others, who have managed to blend the sounds of Jazz with rhythms and sounds of Colombian folklore.

This material is ideal for a drum set-themed performance showing the way this instrument has evolved and influenced Jazz music during the twentieth century.

---

\*\*Faculty of Human Science. Department of music. Directed by: Álvaro Martín Gómez, Musician UNAB.

## Introducción

La Batería es un instrumento de percusión relativamente nuevo. Éste surgió a finales del siglo XIX, como un conjunto de tambores empleado en las manifestaciones musicales y artísticas de la época (Jones, 2008 pag 500- 501). Por consiguiente, éste instrumento ha tenido un alcance muy amplio y ha desempeñado un papel muy importante en el Jazz como en diferentes movimientos musicales. Con el fin de resaltar este hecho, en este proyecto se llevará a cabo el concierto temático: **La batería, evolución e influencia en el jazz en la segunda mitad del siglo XX**, por medio del cual se pretende realizar un acercamiento a la historia y evolución del instrumento en sus aspectos físicos y técnicos.

Con este concierto se busca explicar algunos de los aspectos más importantes en la historia de la batería y el jazz, mostrando las características de sus diferentes estilos y cómo fueron apareciendo con el pasar de los años, destacando el papel de la batería y de quién la interpreta. El desarrollo del concierto pretende ser llevado a cabo de forma amena e interesante para los espectadores, con conceptos claros y sencillos que logren captar toda su atención. Uno de los propósitos claves de este proyecto es mostrar otra alternativa para el aprovechamiento de los espacios culturales y de esparcimiento que ayuden al crecimiento y fomento de la cultura

El concierto se desarrollará por medio de la interpretación de 11 estándares o temas de jazz con el fin de mostrar los diferentes estilos, ritmos, cambios en el *hardware* de la batería y su evolución en conjunto con el movimiento musical. Para ubicar al público en un contexto histórico se utilizará un proyector de video, con la intención de mostrar información o apuntes importantes del tema e imágenes de algunos acontecimientos del siglo XX, debido a que se cree que la historia mundial influyó notablemente en la música de este siglo. Sin duda alguna, el concierto temático es una herramienta didáctica que llevará al público a aprovechar y disfrutar del acercamiento a un tipo diferente de

manifestación artística con contenido educativo y cultural, creando un impacto psicosocial que logrará sensibilizar y afectar positivamente a los asistentes y su entorno.

Otro aspecto que inspira este proyecto es el despertar la motivación en la formación musical, y dar a conocer el talento de los instrumentistas locales para lograr una mejor apreciación y rescate de las manifestaciones artísticas de los conciudadanos.



## **1. Objetivos**

### **1.1. Objetivo General**

- Presentar un concierto temático que muestre cómo la batería ha evolucionado e influenciado en el sonido y en los estilos del Jazz, dando a luz nuevos géneros y nuevas formas de expresarlo.

### **1.2 Objetivos específicos.**

- Ilustrar el origen y evolución de la Batería.
- Dar a conocer cómo este instrumento se convirtió en un factor importante en el desarrollo del Jazz.
- Exponer las características de la batería en el Jazz y su relación con algunos acontecimientos de la segunda mitad del siglo XX.
- Mostrar la importancia de la batería como instrumento de acompañamiento.
- Exponer los cambios en el tamaño, formas, materiales y recursos del instrumento en su historia.

## 2. Estado del arte

### 2.1 La Batería

La batería es un conjunto de instrumentos de percusión, entre estos instrumentos encontramos la caja o redoblante (tambor que cuenta con un bordón o entorchado en el parche inferior), el bombo, tambores sin entorchado conocidos actualmente como *tom toms* y los platillos, que eran utilizados individualmente por instrumentistas de orquestas sinfónicas, bandas de guerra o marciales y fanfarrias. Estos instrumentos tienen diferentes orígenes y se presume que llegaron a Norteamérica por medio de las colonias e inmigrantes de diferentes lugares del mundo. Los instrumentistas también incluían otros instrumentos de percusión como bloques de madera, triángulos, castañuelas, y carillones (Jones, 2008 pag 500-501). Después de la revocación de la esclavitud en 1865 los trabajadores negros que sabían tocar algún instrumento se dedicaron a interpretarlo en cualquier lugar en el que pudiesen pagarles por hacerlo, pero contratar varios percusionistas resultaba demasiado costoso, por esto, algunos músicos buscaron la forma para que una sola persona tocara las percusiones, y para facilitar la interpretación se empleó un sistema de pedales y soportes (Cripps, 2001 pag 21).

En 1910, William F. Ludwig, padre, percusionista y fundador de la *Ludwig Drum Company*, desarrolló el primer pedal para bombo. Estos primeros inventos dieron un notable avance en la evolución de las primeras baterías. Alrededor de 1920 se desarrolló un mecanismo llamado *Low Boy* que consistía en una base para dos platillos, un platillo sobre el otro, accionados por un pedal con un tamaño aproximado de 12 pulgadas de altura. Fue hasta los años treinta que aparece el *Ride cymbal*, platillo suspendido de 20 pulgadas aproximadamente y el *Low Boy* se convirtió en lo que llamaron *Charles* o *Hi-hat* para satisfacer el deseo de algunos músicos que querían tocar los platillos con las baquetas y al mismo tiempo con el pie, permitiendo la interpretación de ritmos con síncopa al

acentuar algunos golpes con el pie izquierdo, mientras tocaba otras figuras y apagados con las manos. (Fidyk p. 2)

En esta misma época, los bateristas experimentaron tocar sobre el redoblante con un *fly swatters*. (Expresión usada por los Norteamericanos para referirse a un matamoscas), que poco después se convirtió en los *Wire Brushes* o escobillas, que al ser frotadas sobre el parche del redoblante producían un efecto ligado, las escobillas se hicieron muy populares entre los bateristas de los años 30 entre los cuales se destacan Baby Dodds, Jo Jones, Gene Krupa y Chick Webb. (Netplaces p. 1)

Cerca de 1934 se estandarizó la batería y los tamaños de sus tambores; el *Bass drum* o bombo de 24 o 26 pulgadas, el *snare drum* o redoblante de 14 pulgadas, un pequeño tom de 12 pulgadas, que se ubicaba sobre el bombo, y el *floor tom* o tom de piso de 16 pulgadas. Pero con la aparición del estilo Bebop en 1940 se necesitaba una batería más liviana, debido a que se tocaba con un ritmo más ligero. La batería característica del Bebop tenía un conjunto de platillos, un bombo de 18 Pulgadas, redoblante de 13 o 14 Pulgadas, un tom pequeño de 12 Pulgadas y un tom grande de 14 Pulgadas en el piso. (Fidyk p.6)

A finales de los años 40 hubo una evolución muy importante en la historia de la batería. La creación de los parches sintéticos a base de poliéster, (material creado por la compañía MYLAR como aislante para los aviones de guerra). Un reconocido percusionista de la época llamado Remo Belli, quien luego fundó la compañía REMO INC, desarrolló la idea para los tambores, esto cambió por completo el sonido del instrumento que hasta esta época tenía parches hechos de piel de becerro. El primer ejemplar de estos parches se llamó *Weatherking* y en las siguientes décadas desarrollaron diferentes referencias de parches con cualidades particulares. (portal Remo, 2012) En la misma década, Joe Calato inventó las baquetas con punta de nylon que para muchos bateristas producía un sonido más definido y brillante. En 1959, la compañía Rogers Drum creó un

sistema llamado *Swiv-O-Matic*, que consiste en un soporte para los toms ubicados sobre el bombo con un sistema articulado para que el músico pueda acomodarlos fácilmente. (vintagedrumguide, 2012)

A medida que la música fue cambiando, también la forma y los materiales de la batería fueron mejorando. En 1960, los fabricantes crean una serie de platillos con mayor tamaño y peso, buscando suplir las demandas de la música de la década; La compañía Avedis Zildjian hizo mejoras al *Hi Hat* con un platillo superior delgado y el inferior más grueso. El *crash* y el *Ride* se hicieron más pesados con el fin de favorecer su sonido al amplificarlos; Esto hizo que se popularizara entre los bateristas tener un gran conjunto de platillos, toms y doble bombo en sus baterías. (Fidyk p.8)

A finales de los años 60, el baterista Don Sleishman inventó un pedal doble para mayor comodidad, evitando el uso de dos bombos en su batería, Esto se convirtió en una necesidad para muchos bateristas y se popularizó rápidamente. (Bass pedal, 2012)

En los años 70s, se crearon unos tambores agudos hechos con un sistema de afinación similar a los timbales sinfónicos llamados *Roto toms* y los *concert tom*, que consisten en unos tambores sin parche inferior y con un sonido particular, usados especialmente por bateristas de rock. (Catálogo Remo, inc 1968, 2012). También se creó el *Memriloc* (sistema para sujetar los toms) y las compañías fabricantes ofrecían sus baterías con mayor tamaño y profundidad. El RIMS (*Resonance Isolation Mounting System*) es un sistema de sujeción para los toms que evita su perforación. Entre los años 80s y 90s La compañía Ludwig reemplazo las estructuras de madera por un acrílico para las baterías y surgieron fabricantes de baterías personalizadas con tamaños y acabados únicos. (Fidyk p. 9)

Con la aparición de nuevos estilos musicales a través de los años y la demanda por el instrumento, nacieron nuevas empresas que se ocuparon de crear diversos tipos y series de platillos con diferente sonido y formas como los *Chinese* y los *Omni crash* creados por *Sabian Company*, a ésta se sumaron otras compañías como: Meinl y Paiste así como fábricas que se dedican a la construcción de baterías, accesorios y baquetas como: Premier, Pearl, Mapex, Tama, Trixon, Ludwig, Honsuy, DW, Aquarian, Yamaha, Sonor, Gibraltar, Vic Firth y Vater, entre otras.

## **2.2 Primera mitad del siglo XX**

### **2.2.1 Herencia y raíces rítmicas de África y Europa**

El origen del jazz se remonta al siglo XIX en América del norte, sin olvidar los ritmos provenientes de África y Europa, que en definitiva fueron los ingredientes claves en la aparición del jazz. A raíz de la colonización de América por parte de los europeos en el siglo XVII, trajeron esclavos de las costas occidentales de África, los cuales en sus tareas diarias en canteras, construyendo carreteras y en agricultura, cantaban sus denominadas *work-songs* o canciones de trabajo, interpretadas por una voz líder, al que después se le unían los demás. Esta forma de cantar canciones típicamente africanas, están basadas en un patrón que se podría describir como “llamada y respuesta” siguiendo el ritmo generado por los martillos y picas. (Cripps, 2001 p. 8) Un tipo de relación rítmica existente entre esta música africana, los cánticos de los esclavos y el jazz, es la alabanza Yarum de África (**Fig. 1**) (Tirro, 2007 p. 32)

En este cantico de alabanza Africana se encuentra un ritmo constante que acompaña toda la pieza musical, y da el pulso para facilitar la ornamentación del ritmo generando algunas síncopas. El canto *Yarum* es interpretado por dos

músicos, Uno toca la calabaza y su compañero un violín de dos cuerdas, juntos cantan al son del acompañamiento; la calabaza pone el ritmo y el violín realiza una especie de ostinato durante toda la canción, la temática solía ser de *loa* o alabanza de gratitud al jefe de la tribu. (Tirro, 2007 p 33)



**Figura 1** Fragmento de la alabanza Yarum (Tirro, 2007 pag 32)

Ritmos de raíces europeas como las marchas, instrumentos como la trompeta, el trombón y el clarinete, pasaron a manos de músicos afro-descendientes quienes le dieron un uso particular, ya que tenían sus propias bandas y tocaban dichas marchas incorporando síncopas y notas a la melodía, buscando hacerlas un poco más divertidas. (Cripps, 2001 p.13) En los estilos del jazz existen diferencias rítmicas que en cierta forma los identifica y caracteriza.

### 2.2.2 Ragtime

El *Ragtime* fue la música más popular de los Estados Unidos entre 1890 y 1900. Se conoce como un antecesor del jazz, era una música especialmente

compuesta para tocar en el piano, sin embargo hubo algunos grupos de voces, vientos y cuerdas que tocaban este estilo. (Berendt, 1998, p. 23) El *Ragtime* clásico es el más reconocido, se escribía en compás de 2/4, similar a la marcha europea, no obstante, hubo algunos temas escritos en compás de 4/4 y muy rara vez en compás de 3/4; su ritmo consiste en una melodía con síncopa y la línea armónica marcada por el bajo acentúa los tiempos 1 y 3 de 4/4 con intervalos de octava o décimas y en los tiempos 2 y 4 un acorde sin acento; En un compás de 2/4 esta marcación se hace con las corcheas 1 y 3 acentuadas y las 2 y 4 con los acordes sin acento, las síncopas de la melodía regularmente se hallan en las segundas y cuartas corcheas de un compás de 4/4, también en la quinta y séptima semicorchea de un compás de 2/4. (Tirro, 2007 p 44-45)

El siguiente fragmento (**Fig. 2**), El tema “*Harlem Rag*” del compositor Thomas Millions Turpin, es un ejemplo de la relación entre la melodía y el acompañamiento del bajo en el piano.



**Figura 2** Tema “*Harlem Rag*” del compositor Thomas Millions Turpin. (Tirro, 2007 p.47)

Scott Joplin fue el músico y compositor de *Ragtime* que logró establecer un modelo llamado *Ragtime* clásico, imitado por los compositores de este estilo; su composición *Maple Leaf Rag* fue pionera en piezas instrumentales virtuosas y de gran nivel musical, a la altura de la composición de músicos europeos. (Southern, 2001 p. 341)

Otra manifestación de música negra en el sur de EE-UU fue el *Blues*; era un tipo de música cantada y acompañada por un banjo o guitarra. Sus intérpretes iban por diferentes poblaciones cantando sus “*Blues folk songs*” que tenían

ritmos más variados que el ragtime, pero tenían un sonido poco elaborado. Su estructura de 12 compases divididos en 3 frases se adaptó al jazz después de un tiempo. (Cripps, 2001 p. 15)

No se conoce en qué punto exacto se dio la transición del *ragtime* y el *blues* rural al jazz; se considera jazz a la música de las comunidades Afroamericanas que surgió en el sur de Norteamérica y luego floreció en la región de *New Orleans* debido al cambio de siglo. Esta música ha tenido muchos cambios y han surgido diferentes estilos como el Jazz clásico, el jazz al estilo de Chicago, el *Swing*, el *Bebop*, el *Free Jazz* y el Jazz Fusión; sin embargo, existen algunos elementos que los relacionan como:

- Improvisación del grupo y del solista.
- Uso de una sección rítmica (conformada por la batería, el bajo e instrumentos armónicos como el banjo, la guitarra y el piano).
- Ritmo aditivo (patrón rítmico constante que fija el pulso y el *tempo*) sobre el cual se superponen melodías y figuras rítmicas con síncopa.
- Uso de las formas y escalas del *Blues* y canciones populares.
- Técnicas de ejecución características como *vibratos* y *glissandos*. (Tirro, 2007 p. 118 119)

En relación con el *Rag* nace otra forma similar de tocar el piano llamado el *Boogie Woogie*. Éste surgió de los pianistas que tocaban y acompañaban a los cantantes de blues y se caracterizó por su rapidez y sencillez. Esta música era popular e ideal para el baile (Berendt, 1998 p. 48).

### **2.2.3 1900 New Orleans**

El New Orleans se conoce como el primer estilo de jazz y se cree que surgió cerca de 1900, tomando el nombre de su lugar de origen. New Orleans era un puerto marítimo donde convergían inmigrantes europeos y esclavos africanos, esto permitió que en un mismo lugar se pudieran escuchar canciones

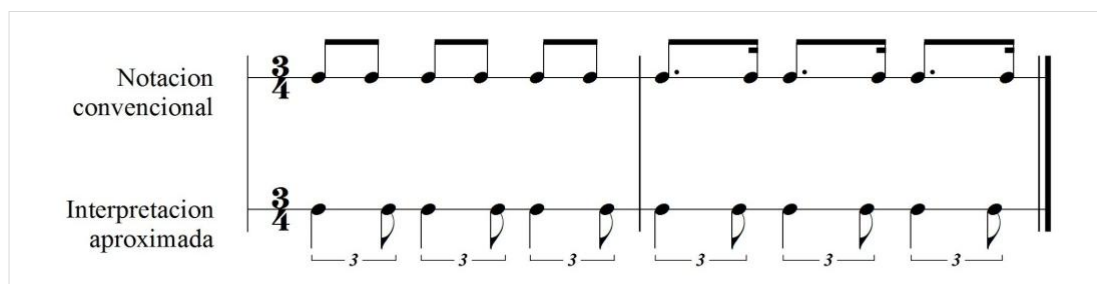


populares de Inglaterra, música *folk*, ballet francés, marchas militares, cantos africanos, himnos y corales católicos; se podían ver danzas españolas y bailes africanos con sus ritmos de tambores; otras formas musicales que emergieron de allí fueron; los *spiritual* (cultos o reuniones religiosas al aire libre) y las *work songs* (canciones de trabajo) (Berendt, 1998 p. 28).

Un lugar importante para el desarrollo de esta nueva música fue el barrio chino de *Storyville*, allí existía un gran número de bares y burdeles donde los músicos tocaban canciones conocidas e improvisaban sobre ellas y algunas veces le cambiaban un poco la melodía y el ritmo. (Cripps, 2001 p. 20) En el segmento rítmico se encuentran la guitarra, la batería y algunas veces el piano. Dicha sección se encarga de apoyar la melodía y establecer el elemento de orden en la música. El ritmo es similar al de las marchas europeas, no se acentúan otros tiempos distintos al 1 y 3 de 4/4 (Berendt, 1998 p. 332). En sus inicios el trabajo del baterista se limitaba a llevar el *beat* o el pulso en las piezas musicales, pero con el pasar de los años los músicos descubrieron que la individualidad del baterista producía esos momentos de tensión tan importantes en el jazz, Baby Dodds fue un baterista muy importante en el estilo New Orleans, incorporó los *breaks* (breves cambios rítmicos para indicar la entrada o la salida de los *solos*, finalizar una frase o la forma del tema), el uso de los *breaks* fue el ingrediente principal para la elaboración de los solos en la batería hecho que contribuyó enormemente en la interpretación de la batería y el jazz (Berendt, 1998 p. 576).

#### **2.2.4 1910 Dixieland**

Dixieland es el nuevo estilo del jazz de 1910, generalmente de músicos blancos, a quienes se les atribuye la tendencia a acentuar los tiempos débiles del compás es decir en un compás de 4/4 se acentúan el tiempo 2 y 4. (Berendt, 1998 p. 33, 576-577), esta característica y tocar las figuras en tresillo o “atresilladas” le dio una particular forma rítmica al jazz que se denominó *swing* (**Fig. 3**).



**Figura 3** Fragmento de swing. (Tirro, 2007 p.34)

El new Orleans y el Dixieland son tocados originalmente en compás de 2/4 aunque existieron algunas excepciones como la interpretación que se hacía en la orquesta de Louis Armstrong quien prefería que su baterista Baby Dodds acentuara cuatro golpes uniformemente como el compás de 4/4. (Berendt, 1998 p 332)

En 1920 los Estados Unidos decidieron participar en la primera guerra mundial, entonces New Orleans se convirtió en un puerto de guerra y *Storyville* ya no era un lugar muy agradable para los músicos que allí trabajaban, por esto muchos de ellos emigraron a Chicago donde hallaron un lugar llamado *Wendy City* ideal para tocar. (Berendt, 1998 p 332)

Los bateristas más representativos de este estilo fueron: Tonny Spargo de la *Original Dixieland Jazz Bandk*, Ben Pollank en los *New Orleans Rhythm Kings* y afinales de esta decada Ray Bauduc era de los mejores representantes en la batería del *New Orleans y el Dixieland*. (Berendt, 1998 p. 577)

### **2.2.5 1920 Jazz de Chicago**

En 1920 el jazz vivió un gran momento a causa de las primeras grabaciones de jazz en discos para gramófono, el *Blues* y el jazz hasta ahora se diferenciaba en su apariencia, pero a partir de esta época se entretajan y forman la corriente principal del jazz. Se cree que el lugar donde nació el estilo de chicao fue el barrio negro de *Southside*, donde alumnos aficionados que buscaban imitar a

los grandes músicos de New Orleans se reunían a ensayar y tocar un jazz donde predominan ideas musicales particulares, el papel del solista toma más fuerza y en las grabaciones del estilo de Chicago se destacan una gran sucesión de *Chorus* (expresión usada por los músicos de jazz para referirse al número de compases que se improvisan según la forma de los temas). Se considera los años veinte como la época del *Blues* clásico y se conoce a Bessie Smith como una cantante representativa de este estilo. Los bateristas más importantes del estilo de Chicago fueron: Dave Tough “*quien tocaba con gran inspiración y sutileza*”, dando a cada solista un color diferente en su acompañamiento, George Wettling de quien se dice que no cambió a otros estilos en su manera de tocar y Gene Krupa quien más adelante se convirtió en el mayor baterista de *Swing*. (Berendt, 1998 pag 38-39 y 577 578)

#### 2.2.6 1930 El Swing

La palabra *Swing* tiene dos significados, el primero es el elemento rítmico que le da tensión jazz, y el segundo es el estilo del jazz de 1930, se caracterizó por la formación de grandes orquestas o *Big Bands* de músicos como Fletcher Henderson, Duke Ellington, Benny Goodman, Count Basie, Bennie Moten y Glenn Miller, quienes a la vez dieron origen a este estilo. Algunas características de este género son la ejecución en compás de 4/4 y el uso de los *riffs* (frases melódicas cortas que la orquesta repite constantemente mientras un instrumentista improvisa). (Berendt, 1998 p. 40-41)

El ritmo de la batería en el *Swing* tiene un patrón constante marcado el platillo “*Ride*”, (**Fig. 4**) el dinamismo y destreza de los bateristas de esta época les permitieron desarrollar solos con una extensa posibilidad rítmica, como es el caso de Gene Krupa quien en el tema “*Sing Sing Sing*” con la orquesta de Benny Goodman tocaba un solo extenso que lograba cautivar la atención de los oyentes, en el *Swing* hubo grandes bateristas de los cuales se destaca Chick Webb quien a pesar de sufrir de enanismo y tener una lesión en su

región dorsal tocaba con gran vigor y fue pionero entre los *drummer leaders*, (término en inglés para referirse a los bateristas líderes de una banda de jazz) Jo Jones se destacó en la orquesta de Count Basie y promovió el estilo *baterístico* del jazz moderno; estos bateristas fueron seguidos por: Mel Lewis, Buddy Rich, Louie Bellson, Sid Catlett, Cozy Cole y Leonel Hampton (Berendt, 1998 p. 577- 579)

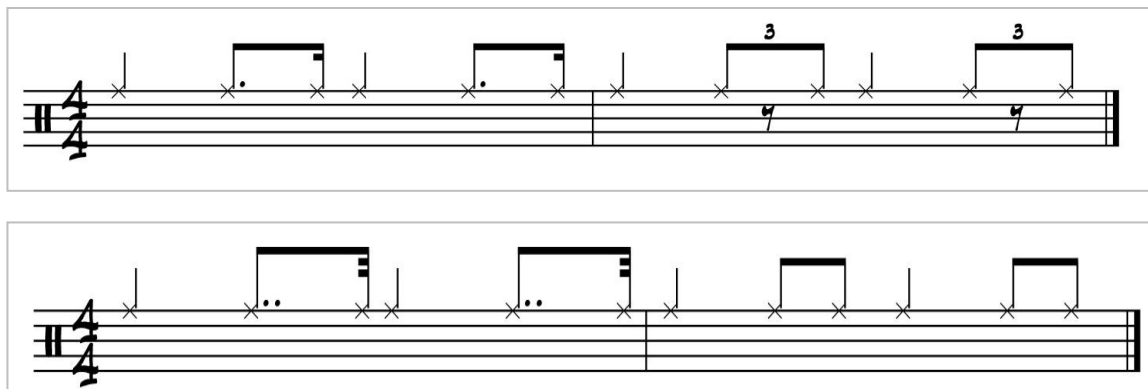


Figura 4 Variaciones en el patrón del Ride. (Riler, 1998 pag 7)

*“Desde Lester y Bird en adelante, el jazz empezó a exigir talento a sus oyentes. Ésta es la cara distinta de una forma de arte que ya no es popular”.*

André Hodeir

### 2.2.7 1940 Bebop

Aproximadamente en la década de 1940, comienzan a aparecer nuevos estilos a lo que se denomina jazz moderno, las funciones de los instrumentos melódicos y rítmicos son replanteadas de tal manera que es difícil distinguir quién se está ocupando de la melodía y quién del acompañamiento, sin contar aún el hecho de que en determinados momentos los instrumentos rítmicos como la batería abandonan su función para improvisar; en el jazz moderno la función del baterista de marcar el pulso pasa a cargo del bajista quien lleva un ritmo constante en compás de 4/4 a lo que se denominó *walking*, (término que se usa entre los bajistas de jazz para referirse al ritmo que se hace en el Bajo marcando todos los tiempos de un Compás) lo cual es una característica importante de los nuevos estilos. Según Dizzie Gillespie, Bebop es una

expresión onomatopéyica que usaban los músicos para cantar el intervalo de 5ta disminuida, muy usado en sus composiciones y que se convirtió en el término que identificó este nuevo estilo del jazz. (Berendt, 1998 p. 43) El baterista Gerard Pochonet afirma que en el Bebop los músicos buscan tocar de una forma más ligada y no tan pausada como antes, generando así un “son continuo”, característica que aportan los bateristas al Bebop, tocando el platillo *Ride* ininterrumpidamente y en otras partes de la batería se tocan múltiples acentos y adornos (*comping* y *ghost notes*) que resaltan el ritmo principal del platillo. **(Fig. 5)** Un tema melódico se toca al principio y al final de las piezas musicales creando un marco para las improvisaciones que muestran el virtuosismo de los músicos (Berendt, 1998 p. 332-333 y 45), las secciones rítmicas abrieron las posibilidades para introducir cambios determinantes en el nuevo estilo. Kenny Clarke se conoce como el padre de la batería del Bop, promovió cambios en el uso de los elementos de la batería como el ritmo constante en el *Ride* y la acentuación libre sobre el redoblante y el bombo en la realización de acentos y adornos. Esto presenta la creación de una polirritmia que requiere gran independencia rítmica del baterista. Su forma sutil e inteligente de acompañar fue un gran aporte al estilo Bebop, un ejemplo de esto es la grabación con Miles Davis del tema: *The Man I Love* (Juan Giner, 2006 p. 84-85)



**Figura 5** Ejemplo de algunos adornos (*comping* y *ghost notes*) empleados por Kenny Clarke (Riler, 1998 pag 26).

Dizzie Gillespie se convirtió en un revolucionario del jazz en su época, en 1946 con su *Big Band* experimentó con música cubana incluyendo en su orquesta a Chano Pozo y sus congas, este percusionista les enseñó a tocar una serie de ejercicios polirítmicos y aunque les costaba el cambio, Chano solía dar a cada uno un tambor o instrumentos de percusión, les enseñaba un ritmo

determinado y diferente que luego se ensamblaba. El primer tema con esta fusión afrocubana fue “Manteca” pero el más destacado fue el tema titulado *Cubana Be Cubana Bop*. (Casalla, 1998 p. 57- 58).

*“Durante su historia, el jazz baso sus cambios estilísticos en la subdivisión rítmica”*. entre los bateristas mas reconocidos del Bebop se encuentra Max Roach, como el sucesor de Kenny Clarke, apporto ritmos complejos a este estilo, grabó discos con diferentes músicos del Bop como: Coleman Hawkins, Benny Carter, Barry Ulanov Dixie y Charlie parker para quien buscaba variantes en el ritmo y asi poder seguirlo en su forma rapida de tocar, llevó el estilo a la cima con sus patrones rítmicos novedosos y sus sutiles acentos, en sus grabaciones se escuchaba claramente el ritmo en el *Ride* y cada uno de sus golpes (Casalla, 1998 p. 103/111). Roach se convirtio en el prototipo de baterista moderno; que ha estudiado música, hace arreglos, lee partituras y toca otro instrumento, es conciderado el primer baterista en hacer melodias completas en la batería. Max Roach logro realizar solos en compases de amalgama y facilmente tocaba en un compás sobre otro, por ejemplo tocaba un compás de 3/4 sobre uno de 5/4, es decir acentuaba como un compas de tres tiempos dentro de un compas de 5.tiempos.(Berendt, 1998 p. 581/582)

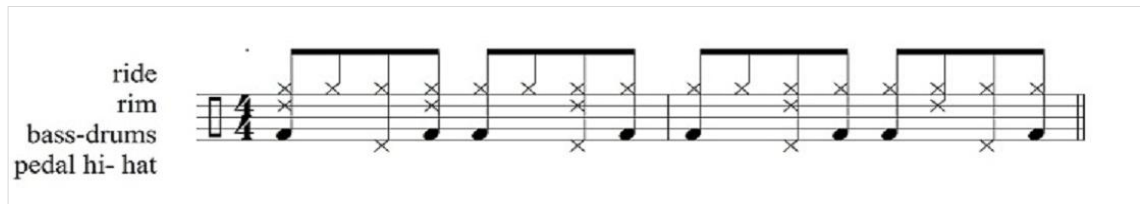
## **2.3 Segunda mitad del siglo XX**

### **2.3.1 1950 Hard Bop, Cool Bop y Bossa Nova**

El *Hard Bop* es opuesto al *Cool Bop* en varios aspectos, por un lado el *Hard Bop* proviene de la costa oriental de los Estados Unidos y tiene un carácter frenético, nervioso y un ritmo rápido que demuestra el estilo agitado de la vida citadina, el *Cool* tenía un ritmo más tranquilo, equilibrado y proviene de la costa occidental de Norteamérica, los pioneros y representantes de este estilo son: la orquesta Capitol de Miles Davis y su Disco “*Birth of the Cool*”. (Dicaire, 2006 p. 73.74) Otros músicos representativos son Lennie Tristano y Dave Brubeck quienes toman influencias de la música clásica y la aplican al jazz, emplean

nuevas melodías y métricas en el ritmo como compases de 5/4, 7/8, 7/4, 6/8, 11/8 y 9/8. El reconocido tema de Paul Desmond "Take Five" o "Turkish Mambo" de Lennie Tristano muestran el uso de este tipo de compases a diferencia de los tradicionales compases de 2/2 y 4/4 (Cripps, 2001 p. 30), El *Modern Jazz Quartet* con Milt Jackson en el vibráfono y Kenny Clarke en la batería fue un grupo que influyó notablemente en la historia del *Cool Jazz* (Afrocubanlatinjazz, 2012)

Al final de la década surge en Rio de Janeiro (Brasil) un ritmo nuevo al que llamaron "*Bossa Nova*" (**Fig. 6**), éste engrandeció el lenguaje del jazz y aportó una forma rítmica y armónica particular, músicos del Brasil se inspiraron por el jazz, la música cubana e hicieron del Plaza de Copacabana un lugar de encuentro para los jazzistas brasileiros donde organizaban sus *Jam sesión*. (sesión de improvisación o reunión informal de jazzistas para tocar sin ensayos previos) (Tirro, 2007 p. 269) músicos de jazz como Charlie Byrd, Jim Hall, Roy Eldridge, Curtis fuller y Dizzy Gillespie viajan a Brasil y se presentan en conciertos, y allí, tienen contacto con músicos locales que buscan improvisar junto a ellos. Uno de los músicos brasileiros más destacados del *Bossa Nova* es Carlos Jobim, compositor del reconocido tema "Desafinado", Gillespie conoce al pianista y arreglista Lalo Schiffrin con quien forma un quinteto y se convierten en los primeros músicos en tocar *Bossa Nova* en los Estados Unidos. Edison Machado baterista de Brasil crea el *samba no prato* (ritmo de samba tocado con los platillos) (Leymarie, 2005 p. 78), Charlie Byrd y Stan Getz grabaron en 1962 el álbum "*Jazz Samba*", Grant Green graba con Patato Valdez y Willie Bobo los temas "Brasil" y "Tico Tico", el sexteto *Bossa Rio* grabó el tema "Corcovado" y "*Jive samba*"; el reconocido percusionista Tito Puente se suma a esta lista con su "*Bossa Rumba*" y Muchos Jazzistas como Chet Baker, Paul Desmond, Sonny Rollins, Coleman Hawkins, Duke Ellington y Joe Henderson quien grabó "Blue Bossa" en 1962, pasaron del Jazz a la Samba y a la *Bossa Nova* (Leymarie, 2005 p.92-95).



**Figura 6** *Ritmo Bossa Nova* (Tornero, 2013)

Muchos percusionistas brasileiros hicieron parte de destacados grupos de jazz, entre los más recordados están: Airtio Moreira, Dom Um Romao, Paulinho da Costa, Armando Marcal y Nana Vasconcelos quien se destaca por interpretar el *Berimbau*, (instrumento de percusión similar a un arco y flecha, con una cuerda de metal sobre un madero y un coco como resonador) y Guilherme Franco gran unificador de ritmos Brasileños con ritmos de jazz. En 1950 ya existen manifestaciones de música latina con músicos como Tito Puente, Tito Rodríguez “machito”, la orquesta de Pérez Prado, el percusionista Cal Tjader quién formó en 1956 el *Moderd Mambo Quintet* y al tiempo con extraordinarios músicos como Clare Fischer, Mongo Santamaría, Willie Bobo, José Chombo Silva, Eddie Palmieri y Al Mckibbon entre otros, se encargaron de desarrollar el jazz latino, abriendo desde este momento un horizonte amplio y prometedor a este estilo del jazz. (Berendt, 1998 p. 616-617 y 608-609)

### 2.3.2 1960 Free Jazz y funk

El *Free* y el *Funk* son los nuevos estilos en la década de 1960, en el *Free* es difícil referirse a una fórmula básica de interpretación, el *beat* o el compás son reemplazados por lo que varios músicos llamaron el “pulso”, definido por Joachim Berendt como *una palpitación rápida que hace difícil descubrir el orden de las figuras y su duración*, los músicos improvisaban simultáneamente aunque siempre hay un solista que lidera. Los bateristas del *Free* adoptaron formulas rítmicas del jazz hasta este tiempo junto a ritmos de origen africano, índico, árabe y hasta música de concierto europea (Berendt, 1998 p. 333-334). Ornette Coleman, fiel representante del Free, sugería que el jazz debía tocarse de manera libre hasta el punto que llegó a usar notas desafinadas y cuartos de



tonos usados en la música africana, sus solos se mueven alrededor del pulso con acentos asimétricos, en la sección rítmica promovió que sus bateristas crearan ritmos nuevos desprendiéndose de su función de *timekeepers* (metrónomos), Coleman impulsó la improvisación colectiva y esto es el ingrediente principal de sus discos "*Something Else*" y "*Free Jazz*", a la *New Thing* (término usado en los Estados Unidos para referirse al *Free Jazz*) se unieron músicos importantes como Don Cherry, Scott LaFaro, Charlie Haden y Billy Higgins (Casalla, 1998 p. 249-251).

Un dato curioso de esta época, es la conversión de músicos de jazz al Islam. Esto les permitió un acercamiento a la música de las culturas árabes e hindú. La música clásica de la india tiene una riqueza rítmica que cautivó la atención de los músicos, sus ritmos se basan en talas o series rítmicas con ciclos muy variados, desde 3 hasta 108 golpes, que son divididos en varias partes, por ejemplo: Una tala de 10 *beats* (golpes) pueden ser una serie de 2-3-2-3, 3-3-4 o 3-4-3 dentro de estas series se puede improvisar libremente logrando así una gran tensión rítmica, permitiendo que las improvisaciones se alejen bastante de los motivos rítmicos, siempre y cuando a la cuenta de uno se vuelvan a encontrar. Estos elementos son adoptados por los músicos del *Free* y aplicados a su música. En el *Free* la línea que separa al ruido del sonido se hace más corta, el compositor Karlheinz Stockhausen afirma que el sonido al igual que el ruido es música y muchos músicos del *Free jazz* se identifican con este concepto, en el *Free* no hay reglas ni exigencias sobre lo que está bien o mal. "Todo es permitido, hay completa libertad". (Berendt, 1998 p. 63-66).

En este movimiento del jazz se encuentran bateristas como Sunny Murray y Rashied Ali con una tendencia a "africanizar" los ritmos del jazz, siguiendo en cierta forma a Art Blakey quien en los años cuarentas y cincuentas viajó a África a conocer y estudiar su música, esto se ve reflejado en la formación de orquestas de percusión con las que grabó sus discos "*Orgy in Rhythm*" y "*The African beat*" en 1962, Art Blakey fue el predecesor de músicos norteamericanos como Max Roach, John Coltrane y Miles Davis en adoptar a su música instrumentos de percusión, ritmos, técnicas y músicos de África,

entre estos músicos se encuentran Salomon Ilori, Chief Bey, Kahil el Sabar, Don Moye, Ralph McDonald y el reconocido percusionista nigeriano Babatunje Olatunji. Bateristas como Sunny Murray, Milford Graves, Beaver Harris y Barry Altschul destacados en el *Free jazz*, buscaban producir sonidos o ruidos cotidianos como motores de autos y rompimiento de vidrios con sus baterías, Murray solía dejar de marcar el compás para insertar tensión rítmica durante largos pasajes, “tocaba con pequeños golpes pulsantes, muchas veces apenas audibles, que parecía estar acumulando energía y que repentinamente estallaba en remolinos salvajes de redobles que recorrían todo un arsenal de instrumentos”. (Berendt, 1998 p.617-618 y 592-593)

A mediados de 1960 surgió un nuevo estilo musical denominado *funk* o *funky*, que para expertos es un estilo relacionado con *Jazz*, *Soul*, *Rhythm and Blues* y *Góspel*, se reconoce como su primer exponente al cantante James Brown, quién precede a grandes músicos de este género como: Wilson Pickett, Stevie Wonder, Quincy Jones, Jimi Hendrix, Herbie Hancock, George Clinton y Parliament Funkadelic entre otros. (vinilo80, 2012)

El ritmo del *Funk* en la batería se caracteriza por ser sincopado, se toca en compás binario y *tempo* intermedio, los diversos matices aplicados en cada golpe le dan una dinámica propia que resalta el *Groove* (ritmo más la dinámica) **(Fig. 7)**. (Ricky, 2012)



**Figura 7** Ritmo Funk. (Ricky, 2012)

### 2.3.3 1970 Jazz Fusión y Jazz Latino

A diferencia de las décadas anteriores no se puede asignar un estilo particular al jazz debido al surgimiento de innumerables tendencias como: el *Jazz Rock*, estilización del jazz a la manera de un grupo de cámara, una nueva generación del *free jazz* más elaborado y consciente, la AACM (Asociación de músicos de Chicago), la reaparición del Swing y el Bebop, el jazz europeo con características de su música tradicional y de su folclor y el desarrollo de músicos que progresivamente implementa el jazz, el rock, el blues y la música de otras culturas, estos fueron los aspectos que impulsaron el momento cumbre de la música de fusión, donde se destacan músicos y bandas como: *Gary Burton Quartet*, *Jeremy and the Satyrs*, *Blood, Sweat and Tears*, John Handy, Mike Nock, Charles Lloyd, Larry Coryell y Miles Davis quién logró incorporarse en el jazz fusión con su disco "*Bitches Brew*" grabado en 1970. Entre otras muestras de fusión encontramos las propuestas de Chick Corea, Herbie Hancock, el guitarrista brasileño Egberto Gismonti y el tecladista Joe Zawinul con su banda *Weather Report*, quienes mezclan los sonidos del jazz, el funk y música latina, en esta agrupación participaron los bateristas Omar Hakim, Peter Erskine, Alphonse Mouzon y el bajista Jaco Pastorius (Berendt, 1998 p.74-79).

Entre los bateristas más destacados encontramos a Tony Williams, quien tocó para el guitarrista John McLaughlin y el trompetista Miles Davis, Lenny White baterista de Chick Corea, y Billy Cobham quien participó en *The Mahavishnu Orchestra*. (León & Leal, 1999 p.150-151)

El Latin jazz se niega a desaparecer y en los años setenta resurge con la Salsa, música que algunos definen como la suma de la música cubana y el jazz; los representantes más importantes de este movimiento son: El pianista y director de orquestas Eddie Palmieri, el percusionista Mongo Santamaría quien

se destaca por su composición “Afro Blue” y la orquesta “Fania All Stars” la cual logro reunir músicos de salsa y del jazz como Ray Barretto, Larry Harlow, Willy Colón, Jhonny Pacheco y el baterista Billy Cobham, por otra parte músicos contagiados de los ritmos cubanos y latinos desencadenaron un sin número de mezclas entre la música latinoamericana y norteamericana como el “*Rock Latino*”, “*Soul Latino*” y la “*Salsa Rock*”; los músicos más destacados son: Carlos Santana, Ralph McDonald y la agrupación musical Earth, Wind And Fire. Los bateristas y percusionistas más reconocidos de esta época son: Chano Pozo, Willy Bobo, Jerry González, Daniel Ponce, Don Alias y el famoso vibrafonista Cal Tjader. Así como la salsa, otros ritmos del Caribe se sumaron al jazz como la bomba de Puerto rico, el Merengue de Santo Domingo, el Songo, el Mambo y el Boogaloo. (Berendt, 1998 p. 610-614)

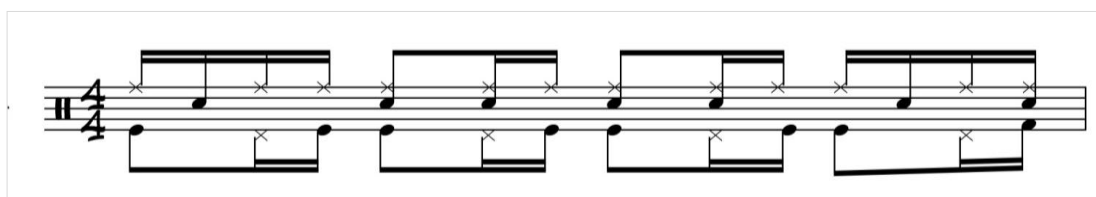
En las **figuras 8, 9, 10, 11, 12, 13, y 14** se muestran los ritmos latinos y contemporáneos que se sumaron a piezas de jazz.



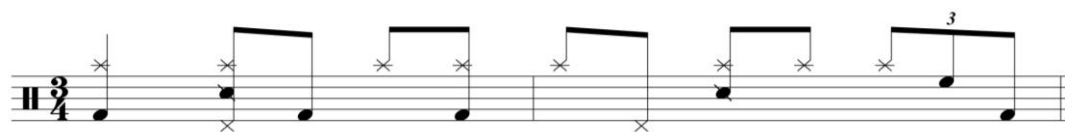
Figura 8 Mambo (Riler, 1998)



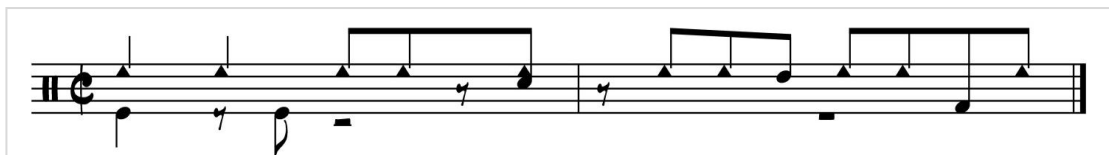
Figura 9 Afro cuban 6/8 (Plainfield, 1992)



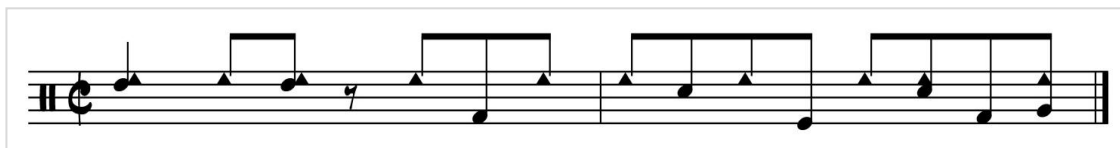
**Figura 10 Samba** (Plainfield, 1992)



**Figura 11 Jazz ¾ Waltz** (Riler, 1998)



**Figura 12 Mozambique** (Plainfield, 1992)



**Figura 13 Guaguancó** (Plainfield, 1992)



**Figura 14 Songo** (Plainfield, 1992)

### 2.3.4 1980 Jazz posmoderno

En 1980 muchos músicos rompen con los límites entre los diferentes estilos del Jazz, fusionándolos e impulsando su evolución, en esta época surgieron varios modos de tocar el Jazz como:

- En el Neoclasicismo se amalgama y mezcla elementos del Free Jazz con formas tradicionales de tocar.

- El Clasicismo es opuesto al neoclasicismo, deja a un lado el Free Jazz y toma el camino del renacimiento del Bebop de los años 70, perfeccionando los resultados del Jazz moderno clásico.
- El *Free funk* sigue el modelo del *Jazz Rock* con improvisaciones libres de ritmos y sonidos de *Funk*, desde la *new wafe* (Nueva ola) hasta el *punk*.
- La evolución de las músicas del mundo integra elementos de la música africana, asiática, india y oriental.
- “*Noise Music*” o “*No wafe*”, es una mezcla de improvisaciones de *free Jazz*, *Rock*, *Trash*, música minimalista y música étnica, de la cual se destacan bandas y compositores como; *Glen Branca*, *Big Black*, *Lev Six*, *Helmet* y *Live Skull*, Steve Reich, Philip Glass y Terry Riley. (Berendt, 1998 p.95-97)

Un ejemplo del Jazz posmoderno es la música del grupo de percusiones “*The Family of Percussion*” del baterista Suizo Peter Giger, el baterista Mark Nauseef quien emplea en su música el folclore de Indonesia y el *Gamelan* (conjunto de instrumentos de percusión tradicional de Indonesia) y la propuesta del bajista David Friesen. Finalmente para los años 80, el Jazz Latino es interpretado por una innumerable cantidad de músicos de cualquier procedencia y se crean impredecibles fusiones como las logradas por el percusionista Daniel Ponce cuando tocó jazz latino junto al Saxofonista Paquito D’Rivera, Hip Hop y Funk con Herbie Hancock. (Berendt, 1998 p 109-613)

### **2.3.5 1990 El jazz en Colombia**

La fusión entre jazz y folclor dio sus primeros pasos aproximadamente a mediados del siglo XX entre músicos de descendencia latina y músicos de jazz, se cree que en 1990 alrededor del mundo muchos instrumentistas fusionan el Jazz con los sonidos propios de su lugar de origen así como lo hicieron los músicos de Brasil en 1960, entre los músicos que han explorado la fusión de música del folclor y el jazz se encuentra Marc Johnson con su disco “*Right*

*Brain Patrol*”, quien amalgama sonidos característicos del jazz junto a la música africana, ritmos del folclor latino como el Soca y el Calipso entre otros.

Es importante resaltar la relación entre el jazz y el folclor colombiano, donde se destaca el trabajo de músicos como Francisco Zumaqué y su banda Macumbia, quien en 1984 grabó el álbum titulado “*Macumbia*,” en el cual participó el baterista Luis Pacheco, en este trabajo se pueden escuchar claramente los ritmos del Caribe colombiano junto acordes y sonidos del Jazz. (León & Leal, 1999 p. 146)

En 1995 Eddy Martínez graba su disco “*Privilegio*” con el baterista Ernesto Simpson donde muestra su propuesta de jazz latino, de 1996 a 1999 se destacan en Colombia los siguientes trabajos discográficos: “*Travesía*”, “*Orígenes*” y “*Encuentros*” del Saxofonista Antonio Arnedo, “*Como un libro abierto*” y “*Dedicatoria*” del pianista Oscar Acevedo, “*Gaira*” de la cantante Lucia Pulido, “*Magenta*” de William Maestre y “*Cierra la puerta*” de Isidore Ducasse. En estas producciones los percusionistas y bateristas como Ernesto Simpson, Juan Carlos Montero, Satoshi Takeishi, Ihan Betancourt, Roberto Cuao y Víctor Bastidas, dan una generosa muestra de la fusión entre ritmos de Jazz, folclor colombiano y ritmos latinos. A inicios del tercer milenio se conoce el trabajo musical de Zoe Quinteto, Torta para Duendes, Puerto candelaria y Chepe Ariza, músico santandereano que interpreta con su bajo electico melodías del folclor colombiano como “*Carmentea*” y “*Vino Tinto*” (Serrano, 2012). A partir de esta época han surgido grandes músicos colombianos que han lograron un buen trabajo fusionando los sonidos propios del folclor colombiano y el jazz, en los diferentes festivales como el jazz al parque en Bogotá se logra apreciar muchas de estas propuestas musicales.

### **3. Desarrollo del concierto**

#### **3.1 Primera etapa: Repertorio**

En esta primera etapa se realizó la selección del repertorio y para esto se tuvo en cuenta los siguientes aspectos:

- Características de la música de cada época.
- Características de la batería por décadas en sus recursos físicos o el *Hardware* del instrumento.
- Detalles en los recursos rítmicos de cada obra implementados por los percusionistas.
- Repertorio de fácil reconocimiento o popularidad.

#### **3.2 Segunda etapa: Ensayos parciales y elaboración de partituras.**

Exploración de las características rítmicas en la Batería de cada una de las obras musicales por medio de ensayos parciales y la elaboración de las partituras con el fin de tocar acertadamente cada estilo del jazz como lo haría un instrumentista de la época según las referencias bibliográficas.

#### **3.3 Tercera etapa: Arreglos musicales**

Elaboración de los arreglos musicales para los instrumentos de acompañamiento de cada obra para su respectiva interpretación en el concierto.

#### **3.4 Cuarta etapa: Ensayos**

Realizaron de ensayos o ensambles con diferentes músicos que participaran en el concierto con instrumentos como: el bajo, la guitarra, el piano, las congas y el saxofón.

#### **3.5 Quinta etapa: momentos del Concierto**



### **3.5.1 Momento de Primera mitad del siglo XX.**

Para poder ilustrar objetivamente la evolución de la batería y su influencia en el jazz en la segunda mitad del siglo XX, es necesario dar una mirada a lo que fue la batería y el jazz en la primera mitad del siglo XX, de esta manera exponer las diferencias, cambios y características de los nuevos estilos del jazz que aparecieron a partir de los años 50s, mostrando los nuevos recursos técnicos de la música y la batería en su parte rítmica y física.

### **3.5.2 Momento de la creación.**

Este es el momento inicial del concierto, en él se interpretarán los instrumentos primarios de la batería tales como el bombo, el redoblante y los platillos, cada uno por separado hasta el momento de ensamblarlos con el fin de ilustrar la función de estos instrumentos en la música clásica y las bandas de guerra, se enseñará la época donde aparecen los primeros pedales y sistemas de soportes. Se proyectarán imágenes de instrumentos de la época, marchas fúnebres, marchas militares y sucesos importantes de 1900 con el propósito de crear un marco histórico para los asistentes al concierto (**Anexo 1**).

### **3.5.3 Momentos del New Orleans 1900**

El New Orleans fue el primer estilo del Jazz y dentro de esta manifestación artística se encuentra los spirituals, que a comienzos del siglo XX solían cantar los habitantes de este pueblo en sus actos religiosos. El Tema “*Go Down Moses*” de compositor anónimo interpretado por el trompetista y cantante Louis Armstrong es un ejemplo de esta expresión característica del lugar que dio origen no solo al Jazz sino también a la Batería.

Para mostrar la forma de tocar la batería en este tipo de jazz antiguo se va a usar una batería armada con un bombo de concierto *Gran Casa*, con un parche sintético sencillo, bien tensionado y sin ningún tipo de relleno, el redoblante tendrá poca tensión con el fin de dar un sonido grave y con poca resonancia.

El ritmo que marcará la batería se destaca por ser similar al ritmo de una marcha militar, marcando con el bombo los tiempos fuertes del compás, es decir en los tiempos 1 y 3 de 4/4, mientras en el redoblante se marca una negra con redoble cerrado o de presión en los tiempos 1 y 3 seguido de una negra con flam en los tiempos 2 y 4, y en el platillo suspendido se marcarán los acentos al inicio de las frases melódicas y al final del tema **(Anexo 2)**.

#### **3.5.4 Momento del Dixieland 1910**

El jazz de 1910 se dará a conocer por medio del tema “*Back Home Again In Indiana*” composición de Ballard McDolald y James F. Hanley, el ritmo de la batería se caracteriza por los acentos en los tiempos débiles, por ejemplo en el compás de 4/4 se acentúan los tiempo 2 y 4 y las figuras se tocan con *swing*, es decir, en tresillo o “*atresilladas*”. **(Anexo 5)**.

#### **3.5.5 Momento del jazz de chicago 1920**

Con el tema musical “*The Sheik of Araby*” se expondrá el estilo del jazz de Chicago de 1920, las características que se quieren destacar en este momento es la implementación del *Low Boy*, las escobillas y los *Breaks* que abrieron paso a pequeñas improvisaciones en la batería **(Anexo 8)**.

#### **3.5.6 Momento del Swing 1930**

El tema musical “*Sing Sing Sing*” del compositor Louis Prima interpretado por la orquesta de Benny Goodman es una obra muy importante en esta época, en el momento de interpretar esta obra se tendrá en cuenta que el instrumento cambió y su diseño se hizo estándar, con un *set* o conjunto completo de platillos y tambores (*toms*). La forma de tocar es diferente, ahora en el ritmo tienen más importancia los platillos que el bombo y los solos de batería se hacen más largos e importantes. En cuanto a la afinación y el sonido del instrumento se buscará que el bombo este bien tensionado y que los toms den

el sonido natural de sus parches sin ningún tipo de adhesivos ni rellenos **(Anexo 11)**.

### **3.5.6 Momento del Bebop 1940**

“*Donna lee*”, del trompetista Charlie Parker, es un tema representativo del Bebop, por eso se usará para mostrar la evolución del instrumento en los años 40s. Se busca tocar la batería con un desprendimiento de la función estrictamente rítmica, hacer uso de varios acentos en el redoblante y el bombo, mientras se toca el *Ride* continuamente y el Hi-hat en los tiempos débiles del compás, se pretende usar una batería con las medidas características que tuvo en esta época, **(Anexo 14)**.

### **3.5.7 Momento del Cool Bop 1950 (inicio de la segunda mitad del siglo XX)**

Tema a interpretar: “*Take Five*” de Paul Desmond.

En cuanto al *hardware* del instrumento se tendrá en cuenta, que para la época de 1950, ya se habían creado los parches sintéticos, por esto se hará uso de una batería en el mismo escenario con algunas particularidades como: diferente afinación, el uso de rellenos en el bombo y adhesiones en los toms con el fin de cambiar el sonido y presentar el cambio de parches de cuero a los parches sintéticos, además tendrá un sistema “*Swiv-O-Matic*” para sujetar los toms.

En cuanto a la manera de tocar la batería en esta época y especialmente en el tema “*Take Five*” se destaca, el uso de un compás de amalgama (5/4), distinto a los temas anteriores que se marcan en un compás binario como: 2/4 y 4/4 **(Anexo 17)**

### **3.5.8 Momento del free jazz 1960**

Tema a interpretar “*Dancing in Your Head*” del clarinetista y compositor Ornette Coleman.

En esta presentación se destaca el uso de diferentes platillos, sonidos electrónicos y el uso del doble pedal. Esto nos da la posibilidad de tocar diferentes ritmos con diferentes efectos sonoros como los que buscaban los bateristas de la época del *Free jazz* (**Anexo 20**).

### **3.5.9 Momento de la Bossa Nova 1960**

Tema a interpretar: Blue Bossa de Kenny Dorham.

La especialidad que se quiere destacar en este momento, es el ritmo innovador de la *Bossa Nova* de Brasil como una influencia de las músicas del mundo, que a partir de la segunda mitad del siglo fue cada vez más fuerte entre los músicos y composiciones del jazz (**Anexo 23**).

### **3.5.10 Momento del Funk 1960**

Tema a interpretar: “*Cantaloupe Island*” del Tecladista y compositor Herbie Hancock.

Este tema fue compuesto y grabado en 1964 y es importante su interpretación en el concierto porque la forma rítmica de la batería de este estilo tuvo una gran influencia en el jazz y su evolución.

(**Anexo 26**).

### **3.5.11 Momento del Jazz fusión 1970**

Tema a interpretar: “Afro Blue” del percusionista Mongo Santamaría

El uso de elementos de percusión latina en la batería como cencerros, timbal latino y bongos, se hizo más común en los bateristas dedicados a la fusión como en el Latin Jazz. Aunque la música latina tuvo influencia en el jazz desde finales de los años 40s, se busca destacar la fuerza que adquirió la música

latina fusionada con el jazz con el surgir de la salsa, el Boogaloo y los ritmos latinos (**Anexo 29**).

### **3.5.12 Momento de los años 80s**

Tema a interpretar “**Minuano**” del guitarrista Pat Metheny.

En los años de 1980 muchos de los músicos dedicados al jazz se interesaron en las músicas del mundo y para los bateristas ya no es necesario llevar estrictamente un ritmo constante sino crear sonidos y efectos con el instrumento imitando sonidos de la naturaleza y las urbes (**Anexo 32**).

### **3.5.13 Momento de jazz y folclor.**

Tema a interpretar: “They Love Me Fifteen Feet Away” del contrabajista Marc Johnson.

Lo que se busca mostrar en este momento del concierto es lo logrado por músicos colombianos en el jazz y la música de la región.

El ritmo original del tema es una fusión entre ritmos afro-Caribe como la Soca, Calipso pero se interpretara con una adaptación para la batería con ritmos colombianos como el Porro y la Cumbia (**Anexo 35**).

## **4. Materiales de Apoyo**

**4.1 Instrumentos:** Piano eléctrico, bajo eléctrico, contrabajo, saxofón alto y tenor, banjo, guitarra y batería.

**4.2 Video Beam:** Proyección de imágenes por épocas a lo largo del concierto.

## 5. Conclusiones

La batería es un instrumento de percusión que cumple un papel importante en los diferentes géneros musicales que la emplean, por medio de este proyecto se logró una aproximación al conocimiento de la batería en los aspectos físicos y técnicos, a través de la consulta bibliográfica, se reunió evidencia acerca del importante trabajo que desempeñaron los bateristas en cada uno de los estilos del jazz, llevándolos en diferentes direcciones hasta establecer modos o manifestaciones particulares de interpretación que permitieron ampliar el jazz hasta transformarlo y llevarlo a convertirse en un tipo de música multicultural.

Los *standards* u obras que se eligieron permitieron ver las diferencias entre los estilos del jazz que aparecieron en la segunda mitad del siglo XX con relación a los estilos de la primera mitad del siglo, sin embargo, el jazz es un género musical muy amplio y con muchas ramificaciones, esto hizo difícil abarcar todo el campo en su conocimiento.

Durante la planeación, consulta y ejecución del concierto de grado La batería, evolución e influencia en el jazz en la segunda mitad del siglo XX, se logró adquirir ciertos conocimientos no sólo acerca de la historia de la batería y el jazz sino también en el desarrollado de algunas habilidades y disciplinas consideradas de gran importancia en la formación profesional del Licenciado en música.

Se evidenció en las personas que participaron en la realización de este proyecto, la motivación por el estudio de la música, el jazz y el aprovechamiento de los espacios culturales y artísticos, así mismo, se comprobó que los conciertos con materiales de apoyo como la multimedia y reproducciones de audios, son recursos importantes a la hora de realizar un concierto temático.

## Bibliografía

BERENDT, Joachim. El jazz. De New Orleans a los años ochentas. 4 ed. México D.F.: Gunther Huesman, 1998. 901 p. ISBN: 968-16-4951-6.

Biografía [en línea] <http://www.apoloybaco.com/genekrupabiografia.htm> [citado en Abril de 19 de 2012]

CASALLA, Jose María. Jazz moderno. Una guía definitiva. 1 ed. Buenos Aires.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A, 1998. 250 p. ISBN: 950-511-374-9.

*Catalogo Remo, inc.* (1968). Recuperado el 2012 de Febrero de 10, de [www.rototomdrums.com/images/articles/1978\\_catalog/roto8.jpg](http://www.rototomdrums.com/images/articles/1978_catalog/roto8.jpg)

CRIPPS, Colin. La música popular del siglo XX. 2 ed. Madrid.: Ediciones Akal S.A. 2001. 97 p. ISBN: 84-460-1041-0

DICAIRE, David. Jazz Musicias. 1945 To the preset. 1 ed. Carolina del Norte.: McFarland and Company. 2006. 282 p. ISBN:798-0-7864-2097-1

Fidyk, Steve. (23 de enero de 2011). [www.nationaljazzworkshop.org](http://www.nationaljazzworkshop.org). Recuperado el 11 de 12 de 2011, de [http://www.nationaljazzworkshop.org/freematerials/fidyk/Steve\\_Fidyk\\_History\\_Drum\\_Set.pdf](http://www.nationaljazzworkshop.org/freematerials/fidyk/Steve_Fidyk_History_Drum_Set.pdf)

GINER, Juan. Guia Universal del Jazz Moderno. 2 ed. Barcelona. Juan Sardá, Erik Vazquéz.2006. 433 p. ISBN:94-86222-10-1

History of the Bass Pedal. [en línea] [www.ehow.com/about\\_5040883\\_double-pedal.html](http://www.ehow.com/about_5040883_double-pedal.html) [ citado en 12 Mayo de 2012]

JONES, Paul. El Blues. La historia completa. 2 ed. Barcelona.: Julia Rolf. 2008. 515 p. ISBN:978-84-969-24-30-7

Kenny clare. [en línea] <http://www.jazzeando.com.ar/biografias-de-jazz/17-percusionistas/418-kenny-clarke>. [citado en 22 de marzo de 2012]

LEYMARIE, Isabelle. Jazz latino. Cuba, Brasil y Suramérica en el jazz. 2 ed. Barcelona. Ediciones Robinbook. 2005. 80 p.

LEÓN, Jorge, LEAL, Rafael. ¿Cómo tocar en batería ritmos internacionales y autóctonos?. 1 ed. Bogotá. Planeta. 1999. 170 p.

Luis. Modern Jazz Quartet in Concert. [en línea] <http://afrocubanlatinjazz4.blogspot.com/2010/04/modern-jazz-quartet-in-concert-box-set.html>



L. (26 de Noviembre de 2012). *AfroCubanLatinJazz*. [citado en 10 de Febrero de 2013]

*Netplaces*. (s.f.). Recuperado el 2012 de Junio de 17, de [www.netplaces.com/drums/brushes-and-mallets/brief-history-of-brushes.htm](http://www.netplaces.com/drums/brushes-and-mallets/brief-history-of-brushes.htm)

PLAINFIELD, Kim. *Advance Concepts. A comprehensive Method for developing Technique, Contemporary Styles, and Rhythmic Concepts*. 1 ed. New York: Manhattan Music Publications. 1992. 105 p.

RILER, John. *The art of Bob Drumming*, 1 ed. Manhattan. Dan Thress. 1998. 80 p.

SANTOS, Ricky. (s.f.). *Ricky Santos Batería*. Recuperado el 02 de Noviembre de 2012, de Ricky Santos Batería: <http://rickysantosbateria.blogspot.com/2010/09/bateria-en-funky.html>

Saxojazz. (27 de Noviembre de 2010). *Elsaposabio*. Recuperado el 11 de Julio de 2012, de Elsaposabio: <http://www.elsaposabio.com/musica/?p=2609>

Serrano, R. (s.f.). *Jazz colombia*. Recuperado el 16 de Septiembre de 2012, de [www.jazzcolombia.com](http://www.jazzcolombia.com)

SOUTHERN, Ileen. *Historia De La Música Negra Norteamericana*. 1 ed. Madrid. Ediciones Akal S.A. 2001. 658 p.

TIRRO, Frank. *Historia del jazz clásico*. 2 ed. Barcelona. Robinbook Ediciones. 2007. 369 p.

TIRRO, Frank. *Historia del jazz moderno*. 2 ed. Barcelona. Robinbook Ediciones. 2007. 302 p.

TORNERO, Juan. [en línea] <http://www.mundopercusion.com/bateria/aula-bateria/211-ritmo-de-bossa-nova-para-bateria.html>. [citado en 3 de Febrero de 2013]

Vinilo80. (s.f.). *Vinilo80*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2012, de [www.vinilo80.com/funky.htm](http://www.vinilo80.com/funky.htm)

*Vintagedrumguide*. (s.f.). Recuperado el 2012 de Mayo de 12, de [www.vintagedrumguide.com/rogers\\_rogers\\_swivo\\_parts.html](http://www.vintagedrumguide.com/rogers_rogers_swivo_parts.html)

YANOW, Scott. *Gene-krupa biography* [en línea] [www.allmusic.com/artist/gene-krupa-mn0000196134](http://www.allmusic.com/artist/gene-krupa-mn0000196134) [citado en 20 de Marzo de 2012]

# Anexos

## Anexo 1. Marching

### MARCHING

JAIME TRUJILLO

The musical score is for a marching band piece in 2/4 time. It consists of three systems of staves for Cymbals, Snare Drum, and Bass Drum.

**System 1:** Measures 1-8. The Cymbals play a steady pattern of eighth notes. The Snare Drum plays a complex pattern of eighth and sixteenth notes, including triplets. The Bass Drum plays a simple pattern of quarter notes. The dynamic is marked *f* (forte).

**System 2:** Measures 9-15. The Cymbals continue their pattern. The Snare Drum plays a more complex pattern with many sixteenth notes and triplets. The Bass Drum plays a pattern of quarter notes. The dynamic starts at *mp* (mezzo-piano) and increases to *f* (forte) by measure 14.

**System 3:** Measures 16-22. The Cymbals play a pattern of eighth notes. The Snare Drum plays a pattern of eighth and sixteenth notes, including triplets. The Bass Drum plays a pattern of quarter notes. The dynamic starts at *mp* and increases to *sf* (sforzando) by measure 21.

## Anexo 2.Drum set (Go Down Moses).

**GO DOWN MOSES**  
Spirituals

Intro  $\text{♩} = 100$

Drum Set

*p* *pp*

5 *mp*

A *mp*

17

B *mf*

25

Solo Piano

29 *mp* Last time: Go to Measure 33

33 **Fine** (Cont. ostinato simile) **14** D.S. al Fine

*mf*  $\emptyset$

47 *pp* *f*

The musical score is written for a drum set in common time (C). It begins with an 'Intro' section at a tempo of 100 beats per minute. The first staff, labeled 'Drum Set', shows a sequence of notes starting with a half note, followed by quarter notes, and then a series of rests indicated by a double slash (/). Dynamics include piano (p), pianissimo (pp), mezzo-piano (mp), and mezzo-forte (mf). The score is divided into sections A and B, with measures 5, 17, 25, 29, 33, and 47 marked. Section A includes a 'Solo Piano' section. The piece concludes with a 'Fine' marking and a 'D.S. al Fine' instruction. A 14-measure ostinato is indicated. The final staff shows a series of notes, including a half note, quarter notes, and a final accented half note, with dynamics ranging from pianissimo (pp) to forte (f).

### Anexo 3. Análisis armónico (Go Down Moses).

## GO DOWN MOSES

(Spirituals)

INTRO

Trumpet in B $\flat$

Piano

12

12

16

B $\flat$  Tpt.

Pno.

20

B $\flat$  Tpt.

Pno.

24

B $\flat$  Tpt.

Pno.

28

B $\flat$  Tpt.

Pno.

33

B $\flat$  Tpt.

Pno.

Solos

14

14

Fine

Fine

Solo piano

4

4

last time: Go To Measure 33

last time: Go To Measure 33

D.S. al Fine

D.S. al Fine

$\theta$

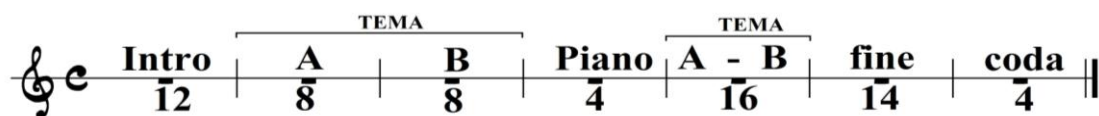
$\theta$

$f$

F7

B $\flat$

#### Anexo 4. Análisis de la forma (Go Down Moses).



#### Anexo 5. Drum set (Back Home Again In Indiana)

### BACK HOME AGAIN IN INDIANA

Ballard McDonald  
James F. Hanley

Drum Set

Swing! ♩ = ♩<sup>3</sup> ♩

**A**

*mf*

**B**

*mp* With Wood-block

**A**

*mf*

**C**

30

The drum set notation is written on a five-line staff. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Swing!' with a note value of ♩ = ♩<sup>3</sup> ♩. The notation is divided into sections labeled A, B, and C. Section A starts at measure 1 and ends at measure 11. Section B starts at measure 12 and ends at measure 21. Section C starts at measure 22 and ends at measure 30. The notation includes various drum symbols (snare, bass, cymbal) and dynamic markings (mf, mp). Section B is marked 'With Wood-block'. The piece concludes with a double bar line at measure 30.

## Anexo 6. Análisis armónico (Back Home Again In Indiana)

### BACK HOME AGAIN IN INDIANA

Ballard McDolald  
James F Hanley

**A**

Trumpet in B $\flat$

Piano

C7 F C6 F D7 G7 G7

**B**

B $\flat$  Tpt.

Pno.

6 C7 C7 F F7 B $\flat$  B $\flat$

**A**

B $\flat$  Tpt.

Pno.

12 F D7 G7 Gm7 C7

B $\flat$  Tpt.

Pno.

18 F D7 G7 A7 A7

24 C

♭ Tpt.

24 Dm F F7 Dm Ddim7

Pno.

30 1. 2.  $\emptyset$

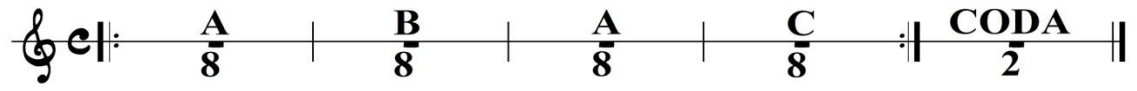
♭ Tpt.

30 F C7 1F D7 2F C7  $\emptyset$  F

Pno.

The image shows a musical score for the song "Back Home Again in Indiana". It features two staves: a Tpt. (Trombone) staff and a Pno. (Piano) staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 24 and ends at measure 29. The second system starts at measure 30 and ends at measure 34. The Tpt. staff contains melodic lines with various notes and rests. The Pno. staff contains chords and some melodic fragments. Chords are indicated by letters above the staff: Dm, F, F7, Dm, Ddim7 in the first system, and F, C7, 1F, D7, 2F, C7,  $\emptyset$ , F in the second system. The Tpt. staff has a first ending bracket over measures 32-33 and a second ending bracket over measures 33-34. The second ending ends with a repeat sign. The Pno. staff has a first ending bracket over measures 32-33 and a second ending bracket over measures 33-34. The second ending ends with a repeat sign. The Tpt. staff has a measure rest in measure 24. The Pno. staff has a measure rest in measure 24. The Tpt. staff has a measure rest in measure 30. The Pno. staff has a measure rest in measure 30. The Tpt. staff has a measure rest in measure 31. The Pno. staff has a measure rest in measure 31. The Tpt. staff has a measure rest in measure 32. The Pno. staff has a measure rest in measure 32. The Tpt. staff has a measure rest in measure 33. The Pno. staff has a measure rest in measure 33. The Tpt. staff has a measure rest in measure 34. The Pno. staff has a measure rest in measure 34.

## Anexo 7. Análisis de la forma (Back Home Again in Indiana)





## Anexo 8. Drum set (The Sheik Of Araby)

# SHEIK OF ARABY

Harris B. Smith  
Francis Wheeler

$\text{♩} = 180$

**A**

*mp*

5

**B**

*mf*

13

*f*

The musical score is written for a drum set in 2/4 time, with a tempo of 180 beats per minute. It consists of two main sections, A and B. Section A begins with a repeat sign and a first ending bracket. It features a series of eighth-note patterns with accents, starting on the bass drum and moving to the snare. Section B also begins with a repeat sign and a first ending bracket, continuing the rhythmic patterns. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) for the first section and *mf* (mezzo-forte) for the second. A final section of the score, starting at measure 13, is marked *f* (forte) and includes a fermata over a final measure. The notation uses standard drum set symbols: a vertical line for the bass drum, an 'x' for the snare, and a circle for the cymbal.

## Anexo 9. Análisis armónico (The Sheik Of Araby)

### THE SHEIK OF ARABY

Harry B. Smith/  
Francis Wleeler

**A**

Trombone

Piano

7

Tbn.

Pno.

**B**

14

Tbn.

Pno.

21

Tbn.

Pno.

28

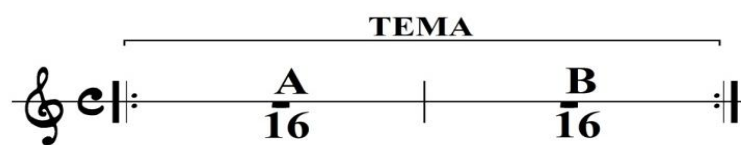
Tbn.

Pno.

Chord symbols for Piano part:

- Measure 7: B $\flat$
- Measure 8: B $\flat$
- Measure 9: B $\flat$ dim7
- Measure 10: C $\flat$ m
- Measure 11: F9
- Measure 12: F9
- Measure 13: F9
- Measure 14: B $\flat$
- Measure 15: B $\flat$
- Measure 16: B $\flat$ 6/D
- Measure 17: D $\flat$ dim7
- Measure 18: C $\flat$ m7
- Measure 19: F9
- Measure 20: C $\flat$ m7
- Measure 21: F7
- Measure 22: F7(#5)
- Measure 23: B $\flat$ 6
- Measure 24: C $\flat$ m7
- Measure 25: F7
- Measure 26: B $\flat$
- Measure 27: D $\flat$ dim7
- Measure 28: C $\flat$ m7
- Measure 29: F9
- Measure 30: C $\flat$ m7
- Measure 31: F9
- Measure 32: F $\flat$ 7(b5)
- Measure 33: D7
- Measure 34: D7
- Measure 35: G7
- Measure 36: G7
- Measure 37: C7
- Measure 38: C7
- Measure 39: C $\flat$ m7
- Measure 40: F7
- Measure 41: B $\flat$
- Measure 42: B $\flat$

## Anexo 10. Análisis de la forma (The Sheik Of Araby)



## Anexo 11. Drum set (Sing Sing Sing)

# SING SING SING

LOUIS PRIMA  
BENNY GOODMAN

Drum Set

Intro

*mf*

7

11

A

B

C

39

D

46

Solo Drums

16

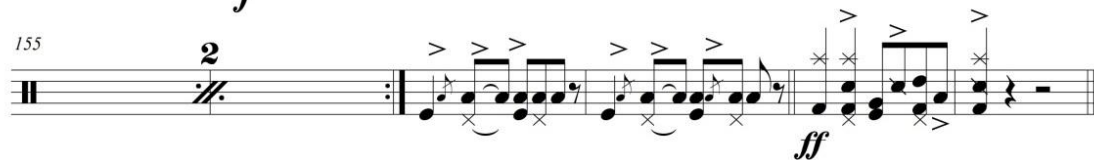
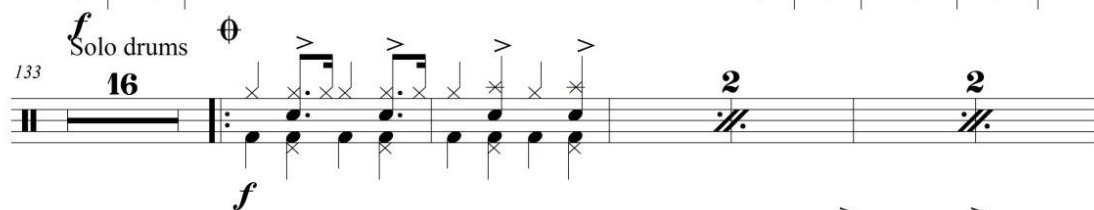
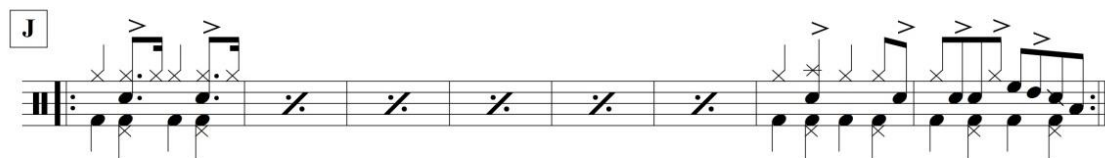
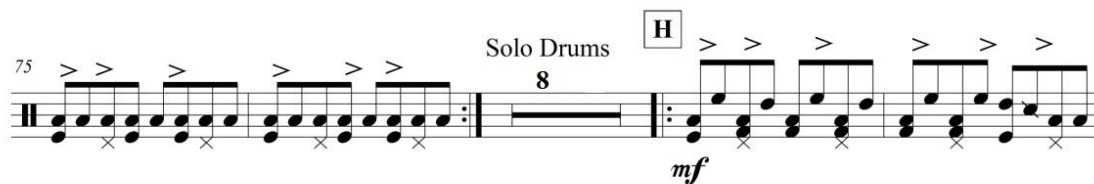
*f*

E

The drum set notation is written on a single staff with a double bar line and a C-clef. It includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The notation is divided into sections labeled A, B, C, D, and E. Section A starts at measure 7 and ends at measure 11. Section B starts at measure 11 and ends at measure 16. Section C starts at measure 16 and ends at measure 39. Section D starts at measure 39 and ends at measure 46. Section E starts at measure 46 and ends at measure 62. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The notation is divided into sections labeled A, B, C, D, and E. Section A starts at measure 7 and ends at measure 11. Section B starts at measure 11 and ends at measure 16. Section C starts at measure 16 and ends at measure 39. Section D starts at measure 39 and ends at measure 46. Section E starts at measure 46 and ends at measure 62. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

2

SING SING SING



## Anexo 12. Análisis armónico (Sing Sing Sing)

# SING SING SING

INTRO LOUIS PRIMA/BENNY GOODMAN

Piano SOLO DRUMS 16 10

**(A)** Em6 B7(b9) Em6

**(B)** 34 1. B7(b9) Em6 2. Bm6 Em6 D G D G D D G G D

**(C)** 41 G D D G B7(b9) Em6

47 Em6 B7(b9) Em6 Am6 F#m7(b5)

**(D)** 53 F9 E9 Am6 E7 Am6 Am6 Em7

62 Am6 E7 Am6 Am6 E7 Am6 E7 Am6

**(E)** 8 8

88 Solo Drums 8

2 **(F)** Riffs **8** SING SING SING **(G)** Trumpets **8**

112 **(H)** Solo Drums **16** **7**

135 1. **(I)** 2. Solo Drums **16**

160 **(J)** Am7 F dim **2**

Am6 F9 E9 Am6 F9 E9 Am6 F9 E9 F9

174 E9 F9 E9 Am6 Am6 F9 E9 Am6 F9 E9

180 Am6 f9 E9 F9 E9 F9 Am6 Solo Drums **16**

200 Am6 A dim

208 Am6 A dim Solo Drums Am6 Am6

### Anexo 13. Análisis de la forma (Sing Sing Sing)

The image displays three staves of musical notation, each representing a different section of the song 'Sing Sing Sing'. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The sections are labeled with letters and measures.

**Staff 1:** The first section is labeled **INTRO** and consists of 26 measures. It is followed by a repeat sign. The second section is labeled **A** and consists of 8 measures. This is followed by a repeat sign. The third section is labeled **B** and consists of 8 measures. The fourth section is labeled **C** and consists of 12 measures. The fifth section is labeled **D** and consists of 16 measures.

**Staff 2:** The first section is labeled **SOLO DRUMS** and consists of 16 measures. The second section is labeled **F** and consists of 8 measures. The third section is labeled **G** and consists of 8 measures. The fourth section is labeled **SOLO DRUMS** and consists of 8 measures. The fifth section is labeled **H** and consists of 8 measures. The sixth section is labeled **SOLO DRUMS** and consists of 8 measures.

**Staff 3:** The first section is labeled **I** and consists of 16 measures. This is followed by a repeat sign. The second section is labeled **J** and consists of 16 measures. The third section is labeled **SOLO DRUMS** and consists of 16 measures. The fourth section is labeled **CODA** and consists of 20 measures.



## Anexo 14. Drum set (Donna lee)

### DONNA LEE

CHARLIE PARKER

Drum Set

$\text{♩} = 190$

**A**

*mf*

5

9

13

**B**

21

25

29

33

1 CHORUS SAX

1 CHORUS PIANO

A - B

## Anexo 15. Análisis armónico (Donna Lee)

### DONNA LEE

UP ♩ = 180

CHARLIE PARKER

**A**

Chords and notation in Section A:

- Measures 1-4: Ab, F7, Bb7 3
- Measures 5-8: Bbm7, Eb7, Ab, Ebm7, D7
- Measures 9-12: Db, Dbm7, Ab, F7
- Measures 13-16: Bb7, Bbm7, Eb7

**B**

Chords and notation in Section B:

- Measures 17-20: Ab, F7, Bb7 3
- Measures 21-24: C7, Fm, C7(#9), Fm
- Measures 25-28: C7, Fm 3, Ab°
- Measures 29-32: Ab, F7, Bbm7, Eb7, Ab, Bbm7, Eb7

1 chorus sax 32 | 1 chorus piano 32

Fine

D.S al Fine

## Anexo 16. Análisis de la forma (Donna Lee)



### Anexo 17. Drum set (Take five)

## TAKE FIVE

**PAUL DESMOND**

INTRO

DRUM SET

5/4

*p*

**A**

*mp*

**B**

*mf*

solo sax

solo drums

13 (Cont. groove *Simile*)

**A**

**B**

*mf*

23 *mf*

## Anexo 18. Análisis armónico (Take Five)

## Take Five

**Paul Desmond**  
**Dave Brubeck**

Intro

A

B

Solo sax  
A

Solo drums

D. S al Fine

Play 4 Times

## Anexo 19. Análisis de la forma (Take Five)

The image shows two staves of musical notation representing the structure of the song 'Take Five'. The first staff begins with a treble clef and a 5/4 time signature. It contains four measures: 'Intro' (8 measures), 'A' (8 measures), 'B' (8 measures), and 'solo sax' (8 measures). The second staff begins with a treble clef and contains three measures: 'solo drums' (8 measures), 'A - B' (16 measures), and 'coda' (10 measures). Rehearsal marks (double bar lines with dots) are placed at the end of the 'Intro', 'A', 'B', and 'coda' sections. The 'A' and 'B' sections are repeated, indicated by a double bar line with dots at the end of the 'A - B' section.

5/4 **Intro** 8 **A** 8 **B** 8 **solo sax** 8

**solo drums** 8 **A - B** 16 **coda** 10

## Anexo 20. Drum set (Dancing In Your Head)

### Dancing In Your Head

(Free Jazz)

Ornette Coleman

Drum Set

Intro

A

5

8

10

14

B

17

mf

21



## Anexo 21. Análisis armónico (Dancing In Your Head)

### DANCING IN YOUR HEAD

ORNETTE COLEMAN

♩ = 120

**A**

Alto Sax. *mf*

Piano

5

A. Sx.

Pno.

10 solos

A. Sx.

Pno.

**B**

A. Sx.

Pno.

24

A. Sx.

Pno.

**C**

30

A. Sx.

Pno.

Colective free solos

*f*



## Anexo 22. Análisis de la forma (Dancing In Your Head)

Diagram illustrating the musical form of 'Dancing In Your Head' in common time (C):

- INTRO**: 1 measure
- A**: 4 measures (a-b - solo -b)
- B**: 4 measures (a - b)
- C**: 3 measures
- SOLOS FREE**: Free time section
- coda**: 7 measures

## Anexo 23. Drum set (Blue Bossa)

### Blue Bossa

INTRO

Kenny Dorham

Drum Set notation for 'Blue Bossa' (Kenny Dorham). The tempo is marked as  $\text{♩} = 160$ . The notation includes various drum symbols (x for cymbal, o for snare, and a vertical line for bass drum) and dynamic markings.

- With Brush and cross stick**: Indicated for the first section.
- p**: *piano* dynamic marking.
- A**: Section marker.
- Second time with Ride**: Indicated for the second section.
- B**: Section marker.
- mp**: *mezzo-piano* dynamic marking.
- 11**: Measure number.
- 13**: Measure number.
- 1 chorus sax**: Indicated for the saxophone part.
- 1 chorus piano**: Indicated for the piano part.
- D.S al Coda**: *Da Capo al Coda* instruction.
- 16**: Measure number.
- last time Rit.**: *last time Ritardando* instruction.
- mf**: *mezzo-forte* dynamic marking.

## Anexo 24. Análisis armónico (Blue bossa)

### BLUE BOSSA

Kenny Dorham

Intro

Piano

*mp*

10

**A**

16

**B**

*mf*

22

1. 2.

G7 Cm7 Dm7(b5) G7

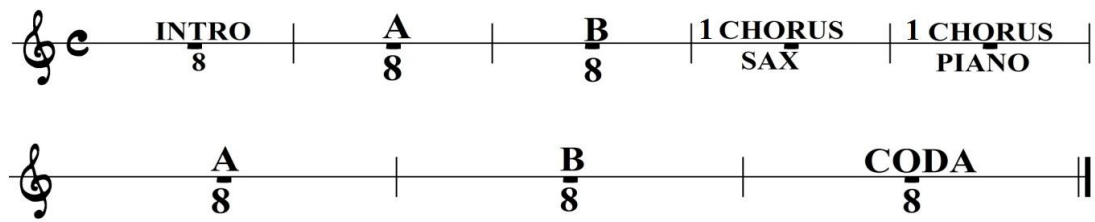
1 Chorus Sax 1 Chorus Piano

**D.S. al Coda**

28

*mp* last time Rit.

## Anexo 25. Análisis de la forma (Blue bossa)



## Anexo 26. Drum set (Cantaloupe Island)

# CATALOUPE ISLAND

HERBIE HAMCOCK

Drum Set

Intro

*mf*

5

9

13

**B**

subito *p* *f*

Intro

19

*mf*

23

1 Chorus sax Solo Drums

**A**

27

31

**B**

35

37

39

## Anexo 27. Análisis armónico (Cantaloupe)

### CANTALOUPE ISLAND

Herbie Hancock

**Intro** 4

**A**

**B**

**B**

The musical score for 'Cantaloupe' is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment and the beginning of the saxophone part. The piano part starts with an Fm7 chord and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The saxophone part enters with a melodic line. The second system continues the piano accompaniment and features a 'Solo drums' section marked with a double bar line and a 'D.S. al coda' instruction. The saxophone part concludes with a final melodic phrase.

## Anexo 28. Análisis de la forma (Cantaloupe)

The form analysis diagram for 'Cantaloupe' is structured as follows:

Section	Measures
INTRO	8
A	8
B	4
INTRO	4
1 chorus sax	
solo drums	
A	8
B	4
CODA	4

## Anexo 29. Drum set (Afro Blue)

### AFRO BLUE

Drum Set

INTRO (with the hands) Mongo Santamaria

*mf* Play 4 times

5 *mp* (with the Brushes)

9 *mp*

A

18 Solo drums 8

B

33 *mf*

37 SOLO SAX 40 SOLO DRUMS 32

D.S. al Coda

39 *f*



## Anexo 30. Análisis armónico (Afro Blue)

# AFRO BLUE

MONGO SANTAMARIA

INTRO

16

A

F m7 G m7 A<sup>b</sup> maj7 G m7 F m7

21

F m7 G m7 A<sup>b</sup> maj7 G m7 F m7

25

E<sup>b</sup> D<sup>b</sup> E<sup>b</sup> F m7 E<sup>b</sup> D<sup>b</sup> E<sup>b</sup> F m7

33

Solo drums 7

B

F m7 G m7

43

A<sup>b</sup> maj7 G m7 F m7 F m7 G m7 A<sup>b</sup> maj7 G m7

48

F m7 E<sup>b</sup> D<sup>b</sup> E<sup>b</sup> F m7 E<sup>b</sup> D<sup>b</sup> E<sup>b</sup> F m7

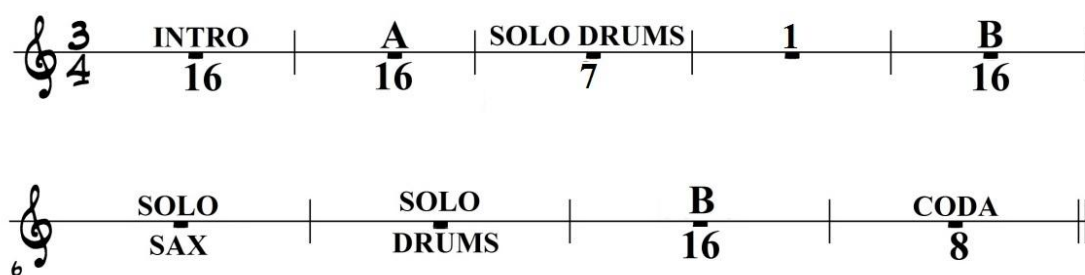
57

SOLO SAX SOLO DRUMS

D.S al coda

60

### Anexo 31. Análisis de la forma (Afro Blue)



# Anexo 32. Drum set (Minuano)

## MINUANO

Pat Metheny/Lyle Mays

Drum Set

**A**

3

10

D. S.

3

*p*

19

D. S.

*p*

25

D. S.

*pp*

*p*

7

37

D. S.

*p*

*pp*

43

D. S.

3

49

D. S.

7

61

D. S.

*p*

*pp*

*p*

69

D. S.

*mp*

2 B MINUANO

D. S.   
*mf*

80 

85 

90   
 last time to coda

C 36 Solo Guitar 10 D   
 2

146   
 2 2 2 2 2 2  
 D.S. al Coda

158   
*f*

168   
*ff*

## Anexo 33. Análisis armónico (Minuano)

### Minuano

Pat Metheny / Lyle Mays

#### Intro

Misterioso ♩ = 156 (Even Eighths)

Am

Am9 (cont. ostinato simile) Am/F# Am/G

*ppp* *p*

Am/B Am Am(maj7) Am(maj7)/D Am(maj7)/F# Am(maj7)/C Am(maj7)

Fm7 Cm7

23 Dm7b9

23

29 Am7 Em9 F#7/E

29

34 F#7/D F#7/C# C9b5

34 Bm7

34 Bm7/G# Bm7/A Bm7/C# Bm7

39

39 C/E C/D Cmaj7

45 cresc.

45

51 Cm7 Ebmaj7

51 *decresc.*

57 Fmaj7

57

62 G6(9) Aadd9

62

69 Am7 1

69 1

73 Bm7 2 F#m7

Play 4 Times





108 Em7 F#m7 Bm7 F#m7 Bm7 F#m7 Bm7

116 F#m7 Dm7 Em7 Fmaj7 Dm7 Em7 Asus4

124 A7 Dm7 Em7 Am7 Am6 Dm7 Em7

131 Am9 F#m7b5 Dm7 Em7 Asus4 A

137 Bm7 F#m7 Bm7 F#m7 Bm7 F#m7 Dm7 Em7 Fmaj7

147 D Dm7 Em7 4 Asus4 A7 Dm7 Em7 4 Am9/C

154 Am Dm7 Em7 Am9 F#m7(b5)

159 Dm7 Em7 Asus4 A

**D. S. al coda**

163 F#m7 Fmaj7 Dm7

171 Gmaj7/b Bbmaj9

**ff fff**

### Anexo 34. Análisis de la forma (Minuano)

**PRELUDIO**

INTRO  $\frac{4}{4}$   $\frac{a}{16}$   $\frac{b}{16}$   $\frac{c}{16}$   $\frac{d}{16}$  CODA  $\frac{4}{4}$

**TEMA**

INTRO  $\frac{8}{8}$   $\frac{a}{20}$   $\frac{b}{16}$   $\frac{a}{20}$   $\frac{b}{16}$

**solo guitar**

$\frac{a}{20}$   $\frac{D}{16}$  CODA  $\frac{17}{17}$

# Anexo 35.Drum set (The Love Me Fifteen Feet Away)

## THEY LOVE ME FIFTEEN FEET AWAY

Marc Johnson

Drum Set

**(A)**

*mp*

4

8

12

**(B)**

*mf*

16

21

26

31

Fine

The drum set notation is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation uses various rhythmic values including eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals. The piece is divided into two main sections, A and B. Section A starts at measure 1 and ends at measure 15. Section B starts at measure 16 and ends at measure 32. The notation includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a 'Fine' marking at the end of measure 32.

2  
 (C) THEY LOVE ME FIFTEEN FEET AWAY

*mf*

41

45

49

53

57

62 Solos guitar Solo Drums "cumbia" Play 8 times

32

D.S. al Fine

The musical score is written for guitar and drums. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte). The score consists of several staves of music. The first staff starts with a measure of rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The subsequent staves continue this rhythmic pattern. The score includes measure numbers 41, 45, 49, 53, and 57. At the end of the main section, there is a double bar line followed by the instruction 'D.S. al Fine'. Below this, there is a section for 'Solos guitar' and 'Solo Drums "cumbia"', which includes a measure of rest for 32 measures, followed by a series of eighth and sixteenth notes. This section is marked 'Play 8 times'.

## Anexo 36. Análisis armónico (They Love Me Fifteen Feet Away)

### THEY LOVE ME FIFTEEN FEET AWAY

Marc Johnson

**A** Am Asus4 G

*mf*

5 Dm9 C G/B Am Am Asus

11 G Am Fmaj9 Gmaj9 Play 4 times

**Fine**

**B** Am Am/F

*mp*

23 Bm/A

29 Am/F (Unison all)

**C** Am

34

39

2

## THEY LOVE ME FIFTEEN FEET AWAY

44

49 A/F

54 A m

58

62 Solo Guitar 32 Solo Drums 32

D.S. al Fine

## Anexo 37. Análisis de la forma (They Love Me Fifteen Feet Away)

A 16 | B 18 | C 26 || Solo Drums 32 | Solo Guitar 32 || A 15 ||