

REPÚBLICA DE COLOMBIA
UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA



La creatividad del baterista en formato a trío de Jazz
Trabajo de grado en la modalidad de recital para optar al título de Maestro en Música

Autor: Brian Jair Silva Cárdenas

Pamplona, 11 de mayo de 2018

REPÚBLICA DE COLOMBIA
UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA



La creatividad del baterista en formato a trío de Jazz
Trabajo de grado en la modalidad de recital para optar al título de Maestro en Música

Autor: Brian Jair Silva Cárdenas
Director: Karol Martínez Contreras
Codirector: Cristian Camilo Salamanca

Pamplona, 11 de mayo de 2018



Acta de Sustentación de Trabajo de Grado-Pregrado

Código	FGA-72 v.06
Página	1 de 1

PROGRAMA: Música

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO

- Investigación
- Pasantía de Investigación
- Docencia
- Práctica Empresarial
- Recital de Grado
- Diplomado
- Práctica Integral
- Articulación Posgrado

EL JURADO CALIFICADOR CONFORMADO POR: (Nombres, apellidos y documento de identidad).

- JURADO 1:** Leonardo Rafael González /C.C: 92529705
- JURADO 2:** Ludwing Marcel Solano Suescún / C.C: 88031539
- JURADO 3:** Amilkar Jesús Jáuregui Maldonado / C.C: 88032621

EN SU SESIÓN EFECTUADA EN: Casona Central A LAS 8:00 PM HORAS, DEL DÍA 13 DEL MES Junio DEL AÑO 2018

Terminadas sus deliberaciones, y en cumplimiento de las normas y acuerdos de los órganos de dirección de la Universidad de Pamplona, se ha llegado a la siguiente conclusión:

Primera Conclusión: Otorgar la Calificación de: 5.0 (en números)

- Meritorio (>=4.51)
- Excelente (>=4, <=4.49)
- Aprobado (>=3, <=3.99)
- Incompleto (<=2.99)

AL TRABAJO DE GRADO TITULADO: La creatividad del baterista en un formato a trío de jazz

AUTOR(ES): Número de Autores (1)

Nombres:	Brian Jair Silva Cárdenas	COD.	1098679620
Nombres:		COD.	
Nombres:		COD.	

DIRECTOR Y/O TUTOR: Karol Zuley Martínez Contreras /C.C: 1094242982

Segunda Conclusión: Emitir los siguientes criterios

No.	DESCRIPCIÓN	RECOMENDAR	
		SI	NO
1.	Recomendar para presentar en eventos.	X	
2.	Recomendar para publicación.	X	
3.	Recomendar para ser continuado en otros trabajos.	X	

Otras:

Tercera Conclusión: Avalar el cumplimiento del Trabajo de Grado, para optar por el Título de **MAESTRO EN MÚSICA**

Firmas del Jurado Calificador:

JURADO 1
JURADO 2
JURADO 3

Director Comité Trabajo de Grado
Director Unidad Académica

Nota: Diligenciar debidamente todos los espacios requeridos en el formato.

Contenido

Lista de Anexos.....	v
Lista de Figuras.....	vi
RESUMEN	vii
INTRODUCCIÓN	8
Formato a trío de jazz improvisación y acompañamiento: posibilidades tímbricas, rítmicas y melódicas en la interpretación	9
Las herramientas del baterista para improvisar en escena	13
La creatividad, un camino	15
Lone Jack: elementos de análisis formal.....	16
Momento de creación, interpretación y ejecución	20
Conclusiones	24
Referencias.....	25
Anexos	27

Lista de Anexos

Anexo 1 Lone Jack.....	26
Anexo 2 Lone Jack.....	27
Anexo 3 Rudiments.....	28
Anexo 4 Rudiments.....	29
Anexo 5 Temas a interpretar en el recital	30

Lista de Figuras

Figura 1 Lone Jack, tonalidad, anacrusa y metrica.....	16
Figura 2 Lone Jack, sección A.....	16
Figura 3 Lone Jack, sección B, armonía.....	17
Figura 4 Lone Jack, coda.....	18
Figura 5 Lone Jack, armonía seccion A, realce del 7 y 9 grado.....	18
Figura 6 Lone Jack, sección B sincopa en la melodía y saltos de 3ra.....	19
Figura 7, ritmo de samba ostinato.....	21
Figura 8, sección B, rítmica marcando a 3/4.....	21
Figura 9, frases cortas.....	23
Figura 10, frases cortas desplazadas.....	23

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA**

La creatividad del baterista en formato a trío de Jazz

Autor: Brian Jair Silva Cárdenas
Director: Karol Martínez Contreras
Codirector: Cristian Camilo Salamanca
Fecha: Pamplona, 11 de mayo de 2018

RESUMEN

El presente ensayo versa sobre las posibilidades creativas del baterista en un formato a trío de jazz. Por un lado, la ejecución implica el desarrollo de un lenguaje musical, para lograr la comunicación con el oyente. El desarrollo creativo involucra el perfeccionamiento de habilidades para usar las herramientas expresar y sentir a través de la adhesión al instrumento. Una de las exigencias del ensamble radica en que los intérpretes deben demostrar habilidades musicales de alto nivel. De igual modo, debido a la reducción del espectro sonoro, el músico, en especial el baterista, tiene momentos de intervención de manera creativa en la ejecución de los temas. En la puesta en escena del recital el baterista demuestra su capacidad de innovar con los materiales adquiridos. El escrito, realizado como soporte documental del recital de grado, presenta el análisis del tema Lone Jack de Pat Metheny versión a trío, estudiando las herramientas a emplear para el acompañamiento, desarrollo e improvisación. El trabajo de grado se implementó en la modalidad de recital, en consecuencia, con el repertorio se brindará un concierto que incentive al músico, principalmente al baterista en la concepción de nuevas formas de interpretación e improvisación musical, de acuerdo a la instrumentación que se esté utilizando en cada obra.

Palabras clave: espectro sonoro, trío, creatividad, jazz.

INTRODUCCIÓN

El primer aspecto al que hace alusión el ensayo contextualiza al lector con el interés personal que motivó a la realización del trabajo de grado en la modalidad de recital. Al respecto, como estudiante del programa de música de percusión de la Universidad de Pamplona nace el interés por vincular en el recital el formato a trío de jazz, considerando esta posibilidad como un espacio que visibiliza las herramientas que puede tener el instrumentista para acompañar diversos temas. Actualmente, el trío de jazz es uno de los formatos más utilizados, que permite el perfeccionamiento de ideas sonoras, como también, descubrir nuevos recursos en su instrumento.

Se considera pertinente hacer mención a la improvisación, por su papel fundamental en el jazz, aquí, se muestra en tiempo real la capacidad para componer y articular un lenguaje musical, en donde el baterista expresará su estilo, dinámica y la evolución del discurso sonoro. Son varios factores y herramientas que se ven relacionados para hablar de la creatividad de un músico al momento de ejecutar un tema musical. El documento mencionará algunos referentes que permitirán cimentar bases conceptuales y técnicas para improvisar y acompañar. Asimismo, con este estudio se realizará la puesta en escena por medio de un recital, en el cuál se pretende brindar a los percusionistas materiales que evoquen exigencias al momento de ejecutar su instrumento, y de esta manera buscar nuevas y diferentes formas de interpretación.

En efecto, como soporte escrito del recital, se analiza la obra Lone Jack de Pat Metheny, al respecto, se describe las partes del tema, su estructura, cambios de medida, y posibilidades para realizar la improvisación, a su vez mencionamos elementos propios de la expresión sonora e interpretativa, esta última con un enfoque personal; con esta idea en mente, el músico desarrollará nuevos recursos para hacer acompañamiento en formatos pequeños, con el fin de tener una mejor puesta en escena.

Formato a trío de jazz improvisación y acompañamiento: posibilidades tímbricas, rítmicas y melódicas en la interpretación

Este estudio tendrá la finalidad de relacionar las posibilidades del formato a trío de jazz en cuanto a la improvisación y acompañamiento. Citando a Kraus (2009) “Hoy en día, el trío de jazz no se limita únicamente al piano trio, por el contrario, las posibilidades son inagotables” (p.4) al eliminar la línea de vientos y así dejar los instrumentos de contrabajo, piano y batería que era el formato clásico. Actualmente son muchas las combinaciones de formatos que el baterista puede utilizar para tener un mayor desempeño en escena dejando así en evidencia las variedades rítmicas, sonoras e interpretativas que puede ejercer. En cuanto a la noción de inteligencia creativa, ligada al desarrollo creativo del baterista, citamos a Hernández White, R. (2011):

La inteligencia creativa implica, una vez más, que la persona no sólo responde a la necesidad con una visión diferente; sino que, en cierto momento, crea el lenguaje y el marco en el que sus respuestas se expresan ante el resto de la sociedad. (p.4)

En los siguientes párrafos se profundizará la creatividad e improvisación que es trascendental considerarla dado que es una característica fundamental en el jazz, y es un rol que debe asumir el baterista en escena. Powell afirma:

La creatividad es una combinación de flexibilidad, originalidad y sensibilidad orientada hacia ideas que permiten a la persona creativa desprenderse de las secuencias comunes de pensamiento y producir otras secuencias de pensamiento, diferentes y productivas, cuyo resultado ocasiona satisfacción a ella misma y tal vez a otros. (p. 11)

Precisamente, aspectos del jazz tales como flexibilidad, originalidad y sensibilidad permiten ahondar en esa estructura musical conformada esencialmente por un sustento de ritmo continuado y regular, a menudo llamado beat, sobre el cual se introducen las síncopas. El fraseo melódico está a menudo estructurado por una línea básica, sobre la cual se intercalan improvisaciones que obviamente cambian en cada ejecución de una misma obra. En lo que respecta a la improvisación definida por Tafuri “es un proceso extemporáneo marcado por su irreversibilidad” (2007, p. 35), así el formato a trío de jazz y la propuesta escénica presentada como modalidad de recital permite la ejecución de estos dos elementos creatividad e improvisación lo cual permite al jazz su principal característica; en los inicios del jazz algunos instrumentistas improvisaban a la vez, elemento

propio del mismo conocido como (contrapunto libre) esto ocurría en nuevo Orleans, mientras que en el estilo de Chicago se empezó a dar la improvisación individual.

Nuevamente citando a Tafuri (2007):

La música generalmente es considerada un campo creativo por excelencia y en particular lo que hace referencia a la labor del compositor. Pero la composición no es la única vía de ser creativo en la música. En la última década se han realizado muchos intentos para la ampliar esta visión incluyendo en primer lugar la improvisación y también aspectos más amplios como la interpretación, la audición, escribir y analizar. La composición y la improvisación son semejantes y diferentes al mismo tiempo. Ambas incluyen la producción de música nueva pero la composición permite una revisión, la oportunidad de avanzar y retroceder durante el transcurso de la composición, mientras que la improvisación es un proceso extemporáneo marcado por su irreversibilidad. Esta diferencia incluye obviamente sobre los procesos y los productos y en las formas de expresar la propia creatividad. (p. 35)

En Puerto (2010), “La improvisación es un elemento musical que hace parte fundamental del lenguaje del Jazz. Pero, más allá de ello, el desarrollo de la habilidad para improvisar hace parte importante de la formación de un músico como intérprete” (p.3), por ello para el baterista improvisar resulta ser un elemento fundamental en la música, específicamente en el jazz pues es quien define las habilidades y la formación de un músico en el rol de intérprete. Improvisar constituye crear sonidos, ritmos, melodías y formas, la improvisación es utilizada en diferentes estilos y géneros musicales, sin embargo, es reconocida en el jazz por su expansión desde tiempos antiguos.

Los estudios realizados por Arquedas (2003), coinciden en que los aspectos más resaltantes son: “la improvisación musical”, al respecto, plantea dos fases de la improvisación importantes para la ejecución:

- la imitación, es la etapa de la improvisación donde las actividades musicales se realizan como una reproducción fiel de la original, es una improvisación guiada.
- La actividad creativa se basa en la exploración de diversas técnicas para modificar el elemento original hasta culminar con una creación sonora. Arquedas (p.4)

En Martínez (2008) “este hecho parece determinar la importancia de la improvisación asociada a un conjunto de destrezas tales como la audición, ejecución, análisis y composición” (p.1) al integrar estas habilidades el músico empieza a desarrollar una mejor audición, lo que le permite crear con mayor facilidad nuevos sonidos.

Profundizando en la temática se observa que la improvisación debe tener un estilo y sabor único de acuerdo a las propiedades personales de cada intérprete, sin embargo, el baterista en función debe ejercer una característica muy importante como lo es la interacción grupal y la improvisación, ésta última sólo es posible teniendo en cuenta a la primera, además de la composición, las herramientas que permiten abordar la resolución del conflicto de identidad que plantea la utilización de elementos diferentes, como un espacio imaginario en donde se busca la unión del sonido y de las ideas musicales, está la improvisación la cual surge como estudio de la producción del discurso en el cual consiste en su propio lenguaje de expresión que se convierte ahora en su idioma para mostrar al oyente lo que siente y lo que quiere transmitir.

Como lo afirma Gutiérrez (p.7) La improvisación es una práctica musical que tiene la virtud de estar en constante cambio, nutriéndose continuamente de varios contextos musicales y desarrollándose en el uso que cada músico puede ejercer sobre ella en diferentes estilos y géneros musicales.

Es necesario resaltar que al momento de querer realizar el recital interpretando varios temas con un formato a trio de jazz (este método implica la reducción del espectro sonoro), donde se trata de buscar: diferentes maneras de interpretación, desarrollo de mejores acompañamientos y manejo de escenario; es ahí donde se observa la situación problemática; debido a que la creatividad musical siempre será un papel importante en estos formatos ya que el protagonismo en cada instrumentista se reflejará al momento de interpretar el tema musical.

Respecto a la muestra de posibilidades tímbricas, rítmicas y melódicas del baterista en un formato a trío de Jazz, para un recital y en especial la selección del formato a trio, permiten nuevas posibilidades al músico baterista, ante esto la constante evolución del Jazz, este mismo reconoce la exploración sonora y por ende un sin fin de combinaciones y de instrumentos dentro de este tipo de formatos. En los planteamientos de Kraus, cabe resaltar que:

El interés de un trío de jazz radica en lo que al mismo tiempo puede ser su más grande falencia. El hecho de ser conformado únicamente por tres músicos, reduce en gran medida el espectro sonoro que se puede obtener con una banda más grande y así mismo, reduce las posibilidades de jugar con diferentes texturas dentro del ensamble. Esto demanda mayor participación de cada uno de los músicos como solista, mayor interacción entre ellos y de la misma manera, obliga a buscar diferentes maneras de interpretación, de acuerdo a la instrumentación que se esté utilizando dentro del formato. (Kraus, 2009, pág. 4)

Aunado a la situación, se hace una comparación entre los aspectos positivos y negativos de esta propuesta, como primera medida dentro de los aspectos tangibles está la apertura de espacios, así la cátedra de percusión posibilita al instrumentista herramientas para desenvolverse desde la percusión en un formato a trío de jazz, por lo tanto se evidencia en el mejoramiento de las capacidades técnicas y sensibles al momento de ejecutar con el grupo, de igual manera se fomenta una disciplina de estudio y el perfeccionamiento de técnicas.

Dentro de este marco es importante tener en cuenta que este trabajo se afilia a comprender las implicaciones de una buena disertación para concluir con un recital, permitiendo al instrumentista improvisar y acompañar temas a trío, sin embargo cada músico tiene un papel protagónico en dicho formato, comprobando que deben suplir lo de otros intérpretes; dentro de los aspectos negativos encontramos la dificultad para encontrar material de apoyo, debido a los pocos estudios que se han realizado en lo que concierne a este tema, esto trae consigo vacíos metodológicos, no obstante es relevante establecer pautas que faciliten el perfeccionamiento de la inteligencia musical, definida por Howard Gardner, la cual implica un perfeccionamiento de la creatividad en la música.

Ante esta situación, el hecho de no saber utilizar los recursos musicales para acompañar y desarrollar temas en formato a trío podría convertirse en un aspecto negativo debido a que el acople entre los instrumentistas es un componente importante, el desinterés del manejo de este factor genera descoordinación e inestabilidad al mismo tiempo, la poca experiencia con formatos a trío de jazz genera simplicidad al momento de ejecutar temas, esto a su vez refleja poca creatividad musical y limitara su experiencia con dichos formatos.

En el jazz se encuentran nuevas y precisas formas de tocar los instrumentos, donde el jazzista carece totalmente de texto y siempre tiene que dirigirse hacia un final que nunca podrá irrumpir en la historia, se debe tener en cuenta que la batería no es tan solo un instrumento sino un “set” constituido por varios tambores y platillos, lo cual le permite al baterista tener una amplia gama tanto en registro como en timbres, cabe resaltar que al ser un instrumento con un buen antecedente del siglo veinte por el desarrollo obtenido durante esta época, (desde el jazz, y de ahí al rock en todas sus formas), tiene un progreso acelerado en cuanto a la manera de asumir su función, y esto es lo que le permite al baterista utilizar diversas herramientas que le permitan improvisar de manera adecuada en el escenario, en consecuencia el baterista debe saber actuar en escena, debido a que su rol es mantener el tempo dentro de una estructura formal (Martinez.2010).

Las herramientas del baterista para improvisar en escena

De acuerdo a la idea anteriormente expuesta, se hace necesario tener en cuenta que para improvisar en escena el intérprete en este caso el baterista necesita disponer de las herramientas musicales para construir un argumento sonoro que cumpla con las exigencias de los temas a interpretar, es importante resaltar que la improvisación se hace basándose en la creatividad del músico debido a que las ideas difieren del conocimiento aprendido ya sea por métodos o clases con algún tutor, como también por audios o material audiovisual, con el fin de orientar a crear nuevas melodías, ritmos, o formas, debido a que la improvisación no se hace sin un sentido.

La creatividad ha existido desde siempre, es una habilidad del ser humano y, por lo tanto, vinculada a su propia naturaleza. Sin embargo, por mucho tiempo, la creatividad como concepto fue un tema no abordado y por lo mismo poco estudiado, no obstante, es un tema que últimamente se le ha dado la importancia que merece; dentro de la música es relevante en los procesos de interpretación, composición, y es sumamente necesaria para la improvisación en escena. (Esquivias, 20014, pág. 3)

Al improvisar el músico comienza a desarrollar la capacidad de crear, y esto es lo que verdaderamente hace que la música cobre vida, el hecho de poder generar nuevos sonidos. A su vez el intérprete amplía su lenguaje musical y su estilo personal a través de la obra interpretada.

Surge un interrogante ¿cuáles son los aspectos técnicos musicales que intervienen con la creatividad del baterista en un formato a trio de Jazz? Algunos aspectos técnicos que intervienen son la manipulación adecuada de técnicas tanto en el agarre de baquetas como al momento de generar el golpe en cualquier parte de la batería esto se convierte en un papel importante debido a que esto nos conlleva a la conducción adecuada del sonido de la batería respecto al estilo o género que se interprete, así mismo el debido manejo de rudimentos ya sean desde los más básicos hasta los más complejos, de igual modo ejercicios de coordinación con las extremidades (independencia), al respecto vemos el recital de grado como una modalidad que permite dar respuesta a esta cuestión.

A lo largo del proceso de formación académica, es primordial que en el periodo de enseñanza-aprendizaje, se adopte una metodología que afirme el conocimiento de los estudiantes, debido a que el aprendizaje musical es un proceso complejo, y más aún, cuando lo contemplamos como un espacio que exige el desarrollo de habilidades específicas auditivas, de ejecución y de creación, a la vez que se tienen que asimilar contenidos, procedimientos y actitudes propios de cada práctica

musical, como es el caso de la realización de una composición musical. Asimismo, la utilización del lenguaje musical, como en cualquier otro lenguaje, promueve el aprendizaje musical y los procedimientos con los que debe llevarse a cabo, además de la adquisición de destrezas, habilidades, conocimientos y capacidades necesarias. Por ello, es imprescindible que los alumnos tengan un adecuado conocimiento sobre éste, para poder llevar a cabo la realización de una composición musical. (Romero, 2013, pp. 2-3)

Molina (2012) en su trabajo de grado denominado “El rol del Baterista a partir del Formato y su instrumentación” expresa:

El baterista con el pasar de los años empieza a volverse un generador de ideas clave para los nuevos ensambles ya que empieza a romper esquemas, siendo cada vez más propositivo y arriesgado. Las iniciativas rítmicas, melodías responsoriales y su versatilidad como creador de textura, lo convierten en estandarte del Groove. (p. 7)

Es interesante resaltar que, en el transcurso del tiempo, la batería ha venido evolucionando, y este avance se ha visto reflejado en el trabajo de grandes bateristas como Gene Krupa, Buddy Rich, Tony Williams, Art Blakey, Billy Cobham, Elvis Jones, Vinnie Colaiuta, Dave Weckl, Steve Gadd, Mark Guilliana, entre otros, quienes realizan aportes a este progreso. Esta evolución ha permitido que se aumenten las posibilidades de fraseo en la improvisación, permitiendo así que el baterista no se limite a tocar únicamente fragmentos cortos donde se repitan los mismos sonidos, sino que se pueda expandir y destacar en una mayor duración de los solos.

Ahora bien, se debe recordar que, aunque la batería es un instrumento de percusión relativamente moderno, se ha utilizado en el jazz prácticamente desde sus orígenes, pero su función se limitaba a marcar el pulso; en los inicios del jazz, no existían solos de batería y mucho menos la individualidad del baterista, sin embargo, con el transcurrir del tiempo se empezó a tener en cuenta y a implementar esta posibilidad que se convirtió en una tendencia, la cual se fue afianzando y posteriormente se convirtió en estándar. Es por ello que la creatividad del baterista se enfoca a ciertos parámetros como el entorno donde está tocando, al mismo tiempo lo que desee transmitir y sobre todo tener claro las herramientas técnicas y musicales las cuales darán como resultado una buena presentación en escena.

Existen varios métodos en donde el músico puede empezar a tener sus bases teórico-prácticos, basado en la experiencia personal recomiendo empezar a estudiar los 40 rudimentos declarados elementales de todo percusionista (véase anexos 3 y 4), también otros métodos como: Vic Firth -

PAS International Drums Rudiment, Morris Goldberg - Modern School For Snare Drum al mismo tiempo el método Stick Control for Snare (George L. Stone), una vez leídos y estudiados estos métodos se puede proseguir con libros más avanzados los cuales ayudarían a desarrollar la lectura y ejecución de los tiempos débiles algunos de estos son: Ted Reed – Syncopation, Steve Davis - Jazz Drums, Gene Krupa - Methode pour batterie, John Riley - The Jazz Drummers Workshop y John Riley - The Art Of Bop Drumming, Brazilian Coordination For Drumset Booklet de Maria Martínez, entre otros.

La creatividad, un camino

Profundizando en la temática se observa que trazando una línea que permita acercar la formación como instrumentista académico hacia una música popular como es el Jazz se propone abordar una obra del compositor Patrick Bruce Metheny, más conocido como Pat, Metheny; desde muy temprana edad demostró su pasión por la música, a los 12 años influenciado por su hermano Mike, inicio en el jazz, después de desarrollar su técnica a una velocidad asombrosa, estudiando a clásicos maestros del jazz como lo eran los guitarristas, empezó a tocar con los mejores músicos de jazz de Kansas city, a los 15 años, logrando tener un importante dominio en escena, como también experiencia; más adelante conoció a Burton, y fueron 3 años donde Metheny comenzó a mostrar su estilo característico mezclando articulaciones sueltas con conceptos rítmicos y armónicos avanzado. A los 18 años, este dotado y reconocido músico, fue considerado el profesor más joven de la historia en la universidad de Miami, donde anteriormente había ingresado por medio de una beca.

En el escrito denominado “Pat Metheny: Composing to Exploit the Sound of the Guitar” se evidencia la existencia de un análisis que tuvo como objetivo mostrar el estilo característico de Pat Metheny en la interpretación del estándar de jazz, de igual forma, Smith y Albany (2007) expresan:

Metheny is a recognised innovator in technique and uses a wide range of instruments in the guitar family, both traditional and radically new. The use of such instruments frees Metheny from some restrictions and the possibility that this freedom is a major influence in his improvisation and composition is remarked on. (p. 2)

Vemos entonces, como Metheny es reconocido en el ámbito musical como un innovador en la técnica, quien se le atribuye la reinención del sonido de la guitarra jazz, y lo hizo en su álbum debut Bright Size Life (1976), con su sonido de guitarra limpia. Cabe resaltar que las

composiciones en el álbum fueron escritas específicamente para explotar el estilo de Metheny, así mismo, es importante destacar que su estilo de composición está fuertemente influenciado por la música brasileña, tanto por la tradición europea como por los sonidos poli rítmicos afrobrasileños. Metheny vivió en Brasil y tocó con varios músicos locales, entre ellos Milton Nascimento y Toninho Horta. Ornette Coleman también es una gran influencia en Metheny. Ha grabado composiciones de Coleman en muchos de sus propios discos y ha aparecido en el álbum de Coleman Song X (1985).

Lone Jack: elementos de análisis formal

Aparece por primera vez en el álbum Pat Metheny Group (1978). Metheny grabó esta canción nuevamente con Trio 99>00, (2000) en Bm (si menor), un semitono de la tonalidad original Bbm (si bemol menor). El tema está escrito a 4/4, y empieza con anacrusa.

Figura 1 Lone Jack, tonalidad, anacrusa y métrica

Fuente: [Partitura Lone Jack Pat Metheny]

Esta pieza está conformada al estilo *standards* de jazz, que consta de la siguiente manera: en la primera parte se encuentra el tema principal (A), acompañada con un ritmo de samba con tonalidad Si bemol menor⁷. Esta primera parte está compuesta por 16 compases, que a su vez repite y continua para ir a segunda casilla.

Figura 2 Lone Jack, sección A

Handwritten musical score for section B of 'Lone Jack' by Pat Metheny. The score consists of five staves. The first staff has a circled '8' above it. Chords are written above the staves: Bbmi7, GbMaj7, Bbmi7, GbMaj7, Bbmi7, GbMaj7, F7(b9), Ab, Bbmi7, 1. Bbmi7, 2. Bbmi7, Ebmi7, and DbMaj7. There are first and second endings marked with circled numbers 1 and 2.

Fuente: [Partitura Lone Jack Pat Metheny]

Luego pasa a la parte (B) en donde aparece un tema que contrasta. De igual manera conformada por 16 compases, pero el acompañamiento del bajo y la batería construyen una sensación de la métrica a 3/4, mientras que la melodía continúa la medida original

Figura 3 Lone Jack, sección B, armonía

Handwritten musical score for section B of 'Lone Jack' by Pat Metheny, showing the harmonic structure. The score consists of four staves. Chords are written above the staves: 2. Bbmi7, Bbmi7, DbMaj7, DbMaj7, Bbmi7, Bbmi7, Ab, GbMaj7, F7, Ab, Bbmi7, and D.S. al CODA. There are first and second endings marked with circled numbers 1 and 2.

Fuente: [Partitura Lone Jack Pat Metheny]

Asimismo, vuelve a retomar la sección A y de allí salta a la coda que está formada por 13

compases con unos cortes acentuados que conducen a las intervenciones de cada instrumentista para su debida improvisación que consta de 64 compases por vuelta. La duración de esta sección depende del músico y como desarrolle su discurso musical, cabe resaltar que no está limitado a tiempo o una cantidad de repeticiones de la forma completa del tema.

Figura 4 Lone Jack, coda



Fuente: [Partitura Lone Jack Pat Metheny]

La armonía durante la sección A se basa en Si bemol menor (Bbm) aunque en la armadura no lo indica; la progresión que maneja en la parte A se basa en tres acordes diferentes: Bbmin7 - Gbmaj7 - F7(b9). Usando un motivo de pregunta y respuesta (ver figura 2). La melodía en esta parte usa una escala pentatónica Bbm. Se puede observar que Metheny acentúa especialmente el 9no y el 7mo de la escala durante Gbmaj7.

Figura 5 Lone Jack, armonía seccion A, realce del 7 y 9 grado



Fuente: [Partitura Lone Jack Pat Metheny]

Por otra parte, la sección B usa más síncopa en la melodía, jugando al mismo tiempo con intervalos de tercera, especialmente durante los primeros 6 compases. Al mismo tiempo observamos que la armonía se mueve con variedad de acordes: Ebm7 – Dbmaj7 – Bmaj7 – Bbm7 – Ab11 – Gbmaj7 – F7.

Figura 6 Lone Jack, sección B sincopa en la melodía y saltos de 3ra

The image shows a handwritten musical score for section B of 'Lone Jack'. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a bass clef and a 3/4 time signature. The score includes various chords such as Bbm7, Ebm7, Dbmaj7, Bbm7, Bbmaj7, Bbmaj7, Ab11, Gbmaj7, and F7. There are also melodic lines with notes and rests. Annotations include 'salto de 3ra' (tritone skip) and 'D.S. al CODA'.

Fuente: [Partitura Lone Jack Pat Metheny]

La sección A final es la misma que la primera, con la excepción de que salta a la coda, allí se presenta un interludio con variación de acordes y algunos cortes y silencios los cuales pueden ser aprovechados por el baterista para rellenar. La coda usa otra característica común de Metheny: acordes suspendidos, moviéndose en tonos y semitonos. Los acordes suspendidos se derivan utilizando las notas de la melodía como 9nas que se mueve en paralelo con la melodía. Subiendo un semitono, los siguientes cuatro compases usan acordes paralelos. Los últimos 4 compases del interludio concluyen con los acordes de D9sus – E9sus – G9sus A9sus y Bb9sus4 y en la melodía termina usando la 9na de cada acorde, llevando la melodía con sensaciones de tensión las cuales con los patrones rítmico-melódicos permite al baterista generar un poco de protagonismo (ver figura 4).

Momento de creación, interpretación y ejecución

Lo ideal es generar un espectro sonoro grande con los recursos que se tienen, para realizar este ambiente es necesario que cada músico conozca muy bien su instrumento y las herramientas auditivas que pueden generar al momento de tocar; no solo basta con ejecutar notas, frases o melodías de una obra, es también percibir otros músicos como interpretan y como pueden jugar con su instrumento para crear una escena musical más llamativa al oyente. En mi experiencia puedo decir que los efectos en la batería que hoy en día interpreto es gracias a escuchar a otros bateristas y percusionistas que al momento de realizar una improvisación o incluso empezando una obra, ejecutan estos sonidos que se hacen amistosos para quien lo percibe.

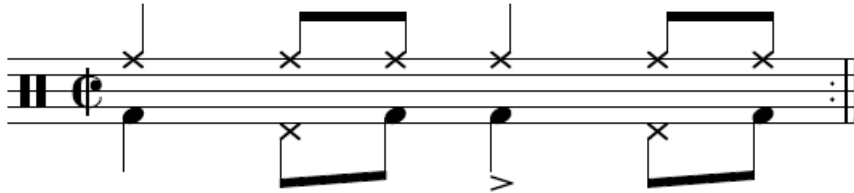
Como en este trabajo se ha dedicado hablar de la creatividad del baterista en formatos a trio de Jazz, es importante siempre tener en cuenta que el espectro sonoro es mucho más reducido y esto indica que cada músico debe tener un papel protagónico, por esta razón para la obra de Lone Jack del compositor Pat Metheny, se tomó la decisión de hacer un arreglo en el cual el tema empieza creando atmosferas, para esto se emplea el uso de los pedales de efectos que utilizarán el bajista y el guitarrista, haciendo uso de notas largas, frases y algunos acordes de la tonalidad del tema, al mismo tiempo realizaré con la batería ambientes empleando golpes de baquetas (el cual indica ejercer un poco de presión en el parche del tom o redoblante según donde vaya a golpear), así también al momento de crear un efecto en el platillo será golpeando la campana del Ride y opacando su sonido con la mano casi cerrada cerca a la campana de este, para concluir esta introducción de la obra se hace uso de un relleno, empleando algunos rudimentos (ver anexo 3 y 4), como son los de golpes sencillos y golpes dobles, algunos paradiddles sencillos o dobles, interactuando con el bombo y los toms de manera que se desarrolle la idea al punto de sentir un poco lo que será el ritmo en el tema principal.

En la sección A que es el tema principal, el bajo y la batería interpretaran el ritmo en samba mostrando así un acople entre estos dos instrumentos (ver figura 7, ritmo de samba ostinato). Al momento de hacer tema para ir a segunda casilla, se hace un efecto de armónico en el segundo tiempo del tercer compás (ver anexo 1) apoyando los tres instrumentos esta idea creando una sensación de descanso y respiro para la melodía, de igual modo el tema sigue su desarrollo normal para ir a la siguiente sección.

Figura 7, ritmo de samba ostinato

Samba Lesson Part II

6. Samba ostinato



Fuente: [Brazilian Coordination For Drumset Booklet – Maria Martinez p.8]

Llegamos a la sección B en donde la batería y el bajo siguen jugando un papel importante con lo rítmico debido a que en esta sección la métrica se puede sentir a 3/4 (ver figura 8, sección B, rítmica marcando a 3/4), al mismo tiempo la guitarra que está encargada de la melodía mantiene su medida original, esto con el fin de crear una pequeña inestabilidad rítmica al oyente.

Figura 8, sección B, rítmica marcando a 3/4

Musical score for Percussion and Jazz Guitar in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the Percussion part (top staff) and the Jazz Guitar part (bottom staff) starting at measure 6. The Percussion part has a steady rhythm of quarter notes. The Jazz Guitar part has a melody with chords Ebm7, Dbmaj7, and Bmaj7. The second system shows the Percussion part and the Jazz Guitar part starting at measure 11. The Percussion part continues with quarter notes. The Jazz Guitar part has a melody with chords Bbm7, Ab11, and a triplet of eighth notes. The third system shows the Percussion part and the Jazz Guitar part starting at measure 11. The Percussion part continues with quarter notes. The Jazz Guitar part has a melody with chords Gbmaj7, F7, and Ab Bbm7.

Fuente: [Partitura Lone Jack Pat Metheny transcrita por Brian Silva]

Posteriormente, volvemos a retomar el tema principal con su ritmo y acompañamiento original, seguido de esto llegaremos a la sección de la coda, aquí la batería tendrá una pequeña participación

libre haciendo “fills” con algunos rudimentos orquestados, que a su vez hace acampamiento de los cortes indicados y marcados por la guitarra y el bajo.

Como complemento llegamos a la participación de los instrumentistas para la elaboración de su improvisación, en este caso empieza la guitarra eléctrica a crear su discurso, al mismo tiempo tendrá un acompañamiento sutil que va evolucionando de acuerdo a como se va desarrollando la intervención musical, cabe resaltar que la armonía de esta sección varía un poco con respecto a la armonía planteada (ver anexo 2), teniendo en cuenta que la intervención musical del guitarrista fuera a concluir se retoma a la coda y seguidamente empieza la participación de la batería.

Con respecto a la improvisación del baterista se puede sugerir dos cosas, una en donde está acompañado por uno de los otros dos músicos por lo cual debe ser muy sutil en cuanto al volumen que debe tener, y la otra opción es ir completamente sin ningún acompañamiento para poder contemplar lo que el músico desea transmitir al oyente como Frega y Vaughan, (2001) mencionan que la creatividad musical resulta ser un deseo de comunicar ideas musicales, apareado con un entorno alentador y receptor de tales actividades, donde lo que en primera medida se busca es brindar una interpretación impecable que logre captar la atención de quien escucha, y se pueda transmitir la idea que se ha pretendido plasmar en cada uno de los temas propuestos por el músico que interpreta (p33). la creación artística, sin duda alguna transforma de manera simbólica la vida del músico puesto que logra impactar, convertir de cierto modo en un caos y transformar ideas musicales. La idea no es empezar a saturar con todas las herramientas disponibles conocidas, por el contrario, se trata de demostrar cómo se puede llevar a cabo de la frase más sencilla hasta el desarrollo más complejo. Para esto debemos tener total concentración en lo que vamos a transmitir, respirar tranquilamente y disfrutar del momento en el que estamos. Con esta idea en mente empieza el discurso musical que va evolucionando con cada frase que intervenga, cabe resaltar que en este momento es donde aplicaremos el debido conocimiento estructurado y organizado que ha sido adquirido durante el proceso de aprendizaje ya sea por cualquier variedad de referentes.

Para empezar, sugiero por crear un motivo con frases cortas y en algunos casos es válido hacer uso de las repeticiones de dichas ideas generando algunas pequeñas variaciones esto podría reflejarse en la manera como orquesta en la batería (ver figura 9, frases cortas). Una de las cosas que el músico debe tener presente es en interactuar con los silencios, ya que hacen parte fundamental de la elaboración del discurso; seguidamente se puede aplicar frases más

estructuradas que contengan más rudimentos, sincopas, desplazamientos (ver figura 10, frases cortas desplazadas), también se puede trabajar con matices, amalgamas y polirritmia, entre otros recursos que haya aprendido y maneje.

Figura 9, frases cortas



Fuente: [The Art Of Bop Drumming – Jhon Riley p. 36]

Figura 10, frases cortas desplazadas



Fuente: [The Art Of Bop Drumming – Jhon Riley pág. 41]

Es importante manejar un desarrollo de la improvisación ordenado y contextualizado en donde se pueda ver como resultado el éxtasis musical del baterista en escena, para terminar la intervención musical que al mismo modo muestra su versatilidad, del cual surge de mucha disciplina con tiempos de ensayo individual y grupal, prácticas de ejercicios de los métodos

musicales ya sugeridos, mucha seguridad y ante todo disfrutar de lo que se hace. Esquivias (20014) sostiene que el proceso creativo es una de las potencialidades más elevadas y complejas de los seres humanos, éste implica habilidades del pensamiento que permiten integrar los procesos cognitivos menos complicados, hasta los conocidos como superiores para el logro de una idea o pensamiento nuevo (p.2)

Para concluir se vuelve a tocar el tema principal (sección A), cuando se repite se hace una modulación de matiz enorme que es ir de Fuerte a un Piano, y de allí se dirige a la segunda casilla para pasar al tema B, en donde sigue la misma interpretación que al comienzo, seguidamente retomamos tema principal hasta ir a la coda, aquí reforzamos con la batería y dos compases antes del final se deja un pequeño espacio para una corta intervención por parte de la batería, y concluir eufóricamente acentuando los dos cortes finales.

Conclusiones

El repertorio seleccionado para el recital, demostró el nivel de dificultad musical y también expresivo que posee cada tema, lo cual aumenta el grado de complejidad al momento de

interpretar, sin embargo esto no le quita la genialidad al artista y mucho menos al aporte significativo que hay en cada uno de estos temas, pero si queda comprobado que hay mucho por aprender y desarrollar en la batería y que debe ser un reto para aumentar el compromiso del baterista pues debe tener una mayor actividad que le brinde seguridad a los dos integrantes en el formato a trío de jazz, esto traerá consigo que el espectro sonoro sea más amplio y parecido a un ensamble bigband.

Como es bien sabido la batería es un instrumento que por su naturaleza emite sonidos fuertes, lo cual exige perfección al momento de interpretarla, es por ello que, desde el comienzo del tema hasta el final, debe haber una evolución de acuerdo a lo que se está tocando, cabe resaltar la importancia del acople y el equilibrio sonoro entre el grupo. Por ultimo podemos decir que cada estilo tiene un lenguaje musical que se debe conocer al momento de tocar, para tener un soporte que guie a la interpretación se hace necesario la consulta de algún tipo de material que hable sobre lo que se quiera interpretar, así como también escuchar algunos grupos para tener una referencia auditiva.

Finalmente, este trabajo me deja con la satisfacción de poder mostrar lo aprendido durante mi proceso académico en el programa de música de la Universidad de Pamplona. Con esto se pretende generar interés en los músicos bateristas que les permitan conocer y disfrutar de las diferentes habilidades que se pueden poner en función al momento de improvisar, interpretar, crear y realizar arreglos, teniendo en cuenta los análisis ejecutados, el abordaje de la temática, la investigación de otros bateristas y la puesta en escena de los diferentes

Referencias

- Arguedas C. (2003), la improvisación musical y el currículo escolar Licda. [texto en línea] Recuperado de: <http://www.redalyc.org/html/447/44730206/>, salvado el 2 de febrero de 2018
- Bascuñán Castellano, E. (2013). Jazz contemporáneo, una propuesta práctica y conceptual.
- Cuevas Romero, S. (2013). La composición musical creativa, como lenguaje y medio de expresión en Educación Secundaria Obligatoria. III Jornadas de Innovación Docente. Innovación Educativa: respuesta en tiempos de incertidumbre (2013).
- Esquivias M. (2004), creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones Volumen 5. [texto en línea] Recuperado de: http://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/ene_art4.pdf
- Frega, A., & Vaughan, M. (1980). Creatividad musical. Fundamentos y estrategias para su desarrollo. Buenos Aires: Casa América.
- Smith, A. (2007). Pat Metheny: Composing to Exploit the Sound of the Guitar.
- Gutiérrez Márceles, S. Análisis y reflexiones acerca del concepto de improvisación musical (Bachelor's thesis, Facultad de Artes).
- Hernández White, R. (2011). Creatividad y Actitud Creativa. Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle, 9 (35), 11-15.
- Kraus, S. (2009). Un espacio para la expresión y creatividad del baterista. Bogotá.
- Martínez (2008). La improvisación en el jazz recuperado de: http://www.sacom.org.ar/2008_reunion7/actas/56.Martinez_Perez.pdf
- Molina, J. C. El rol del baterista a partir del formato y su instrumentación una mirada a la confrontación de este instrumento en diferentes formaciones musicales (Bachelor's thesis, Facultad de Artes).
- Parra, J. G. (2015). Difuminaciones de lo contemporáneo al Jazz. Bogotá.
- Powell, T. J. (1972). Creative learning in Perspective. London: University of London Press. 115pp
- Puerto M (2010), improvisación: un camino de creación” recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co:8443/bitstream/handle/10554/4502/tesis222.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Salamanca C. (2015), Un acercamiento desde el tema Nica's Dream, hacia la marimba como instrumento solista. Material gris en repositorio Departamento de Artes, Universidad de Pamplona.
- Tafari, J. (2007). Improvisación musical y creatividad. Investigaciones y fundamentos teóricos. *Creatividad en educación musical*, 37-46.

Anexos

Anexo 1 Lone Jack

218. **LONE JACK** PAT METHENY

18. Bbmi7 GbMaj7
Bbmi7 GbMaj7
Bbmi7 GbMaj7
F7(b9) Ab Bbmi7 1. Bbmi7
2. Bbmi7 Ebmi7 DbMaj7
DbMaj7 Bbmi7 Bbmi7
Ab11 GbMaj7 F7
F7 Ab Bbmi7 (D.S. al CODA)
Eb7sus F9sus Ab9sus G9sus
Eb9sus F9sus Ab9sus G9sus
A9sus B9sus
D9sus E9sus G9sus A9sus Bb9sus

- PG. 1 LONEJACK " - (SOLD CHANGES PG. 2) -

LONE JACK SOLOS

Handwritten musical notation for 'LONE JACK SOLOS'. The notation consists of eight staves, each representing a measure of music. Each staff contains a guitar chord and a rhythmic pattern of slashes. The chords and patterns are as follows:

Staff	Chord	Pattern
1	Bbmi7	//// /%
2	GbMaj7	//// /%
3	Bbmi7	//// /%
4	GbMaj7	//// /%
5	Bbmi7	//// /%
6	GbMaj7	//// /%
7	Bbmi7	//// /%
8	GbMaj7	//// /%
9	Bbmi7	//// /%
10	GbMaj7	//// /%
11	F7	//// /%
12	Ab Bbmi7 Bbmi7	//// /%
13	Bbmi7	//// /%
14	GbMaj7	//// /%
15	Bbmi7	//// /%
16	GbMaj7	//// /%
17	Bbmi7	//// /%
18	GbMaj7	//// /%
19	F7	//// /%
20	Bbmi7	//// /%
21	Ebmi7	//// /%
22	F7(b9)	//// /%
23	GbMaj7	//// /%
24	GØ7	//// /%
25	C9sus	//// /%
26	Db9sus	//// /%
27	Eb9sus	//// /%
28	F7(b9)	//// /%
29	Bbmi7	//// /%
30	GbMaj7	//// /%
31	Bbmi7	//// /%
32	GbMaj7	//// /%
33	Bbmi7	//// /%
34	GbMaj7	//// /%
35	F7(b9)	//// /%
36	Bbmi7	//// /%

PAT METHENY - "PAT METHENY GROUP"

Anexo 3 Rudiments

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY INTERNATIONAL DRUM RUDIMENTS

ALL RUDIMENTS SHOULD BE PRACTICED: OPEN (SLOW) TO CLOSE (FAST) TO OPEN (SLOW) AND/OR AT AN EVEN MODERATE MARCH TEMPO.

I. ROLL RUDIMENTS

A. SINGLE STROKE ROLL RUDIMENTS

1. SINGLE STROKE ROLL * 
R L R L R L R L

2. SINGLE STROKE FOUR 
R L R L R L R L
L R L R L R L R

3. SINGLE STROKE SEVEN 
R L R L R L R
L R L R L R L

B. MULTIPLE BOUNCE ROLL RUDIMENTS

4. MULTIPLE BOUNCE ROLL

5. TRIPLE STROKE ROLL 
R R R L L L R R R L L L


C. DOUBLE STROKE OPEN ROLL RUDIMENTS


6. DOUBLE STROKE OPEN ROLL * 
R R L L R R L L


7. FIVE STROKE ROLL * 
R R L L R R L L


8. SIX STROKE ROLL 
R L R L L R L R


9. SEVEN STROKE ROLL * 
R L R L L R L R


10. NINE STROKE ROLL * 
R R L L R R L L

11. TEN STROKE ROLL * 
R L R L R L R L
L R L R L R L R

12. ELEVEN STROKE ROLL * 
R L R L R L R L
L R L R L R L R

13. THIRTEEN STROKE ROLL * 
R R L L R R L L

14. FIFTEEN STROKE ROLL * 
R L R L L R L R
L R L R L R L R

15. SEVENTEEN STROKE ROLL 
R R L L R R L L

II. DIDDLE RUDIMENTS

16. SINGLE PARADIDDLE * 
R L R L R L R L

17. DOUBLE PARADIDDLE * 
R L R L R L R L R L R L R L

18. TRIPLE PARADIDDLE 
R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

19. SINGLE PARADIDDLE-DIDDLE 
R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L





* These rudiments are also included in the original Standard 26 American Drum Rudiments.
Copyright © 1984 by the Percussive Arts Society™, 110 W. Washington Street, Suite A, Indianapolis, IN 46204
International Copyright Secured All Rights Reserved


Anexo 4 Rudiments

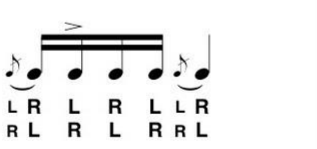
PAS INTERNATIONAL DRUM RUDIMENTS PAGE 2


III. FLAM RUDIMENTS


20. FLAM * 


21. FLAM ACCENT * 


22. FLAM TAP * 


23. FLAMACUE * 


24. FLAM PARADIDDLE * 


25. SINGLE FLAMMED MILL 

26. FLAM PARADIDDLE-DIDDLE * 

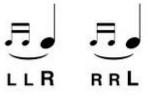
27. PATAFLAFLA 


28. SWISS ARMY TRIPLET 


29. INVERTED FLAM TAP 

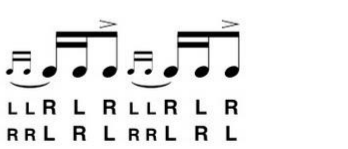
30. FLAM DRAG 


IV. DRAG RUDIMENTS


31. DRAG * 


32. SINGLE DRAG TAP * 

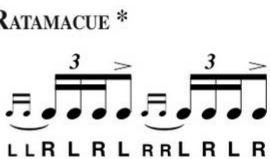
33. DOUBLE DRAG TAP * 


34. LESSON 25 * 


35. SINGLE DRAGADIDDLE 

36. DRAG PARADIDDLE #1 * 

37. DRAG PARADIDDLE #2 * 

38. SINGLE RATAMACUE * 

39. DOUBLE RATAMACUE * 

40. TRIPLE RATAMACUE * 

Anexo 5 Temas a interpretar en el recital

1. Duettino For Snare And Military Drums – Morris Goldenberg
2. Blue In Green – Miles Davis
3. Lone Jack – Pat Metheny
4. Donna Lee – Charlie Parker
5. Blues Fuckers – The Aristocrats
6. Higher Ground – Stevie Wonder
7. Gracias – Alvaro Lopez
8. On Fire – Michel Camilo