



**Universidad
de Valparaíso
CHILE**

**CARRERA DE MÚSICA
FACULTAD DE HUMANIDADES**



47 MUSICA
R58e
2072

**CREACIÓN MUSICAL PARA BATERÍA BASADO EN EL
SOLO DE PHILLY JOE JONES EN “LOCOMOTION” DEL
ÁLBUM “BLUE TRAIN”**

**Proyecto de título para optar al grado de Licenciado en Arte, Tecnología
y Gestión musical y título de Músico profesional con mención
instrumental o canto.**

**GABRIEL ESTEBAN RIVAS GÁNDARA
PROFESOR GUÍA: Gino Basso Peirano**

Valparaíso, Chile

2017

ÍNDICE

Descripción.....	2
Fundamentos.....	2
Objetivos	3
Introducción.....	5
CAPÍTULO I “EL JAZZ MODERNO”	8
1.1 Reseña histórica sobre el jazz moderno.....	8
1.2 La batería en el jazz.....	10
2.2 Los bateristas en el jazz moderno	12
CAPÍTULO II “PHILLY JOE JONES Y LA BATERÍA EN EL JAZZ”	14
2.1 Biografía de Philly Joe Jones.....	14
2.2 Discografía esencial.	16
CAPITULO III “TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS TÉCNICO”	18
3.1 Transcripción solo de batería “Locomotion”.....	18
3.2 Análisis solo de batería “Locomotion”	20
CAPÍTULO IV “ASPECTOS TÉCNICOS Y APLICACIÓN”	24
4.1 Aplicación de rudimentos en combinación Bombo-Caja.....	27
4.2 Aplicación de patrones y frases lineales.....	30
4.3 Aplicación de polimetría e ilusiones rítmicas.....	32
CAPÍTULO V “CREACIÓN MUSICAL PARA BATERÍA JAZZ”	34
5.1 Creación solo para batería	34
5.2 Análisis de creación del solo para batería	35
CAPÍTULO VI “CONCLUSIÓN”	38
6.1 Conclusión	38
6.2 Bibliografía	40

DESCRIPCIÓN

El tema principal de este trabajo de tesis consiste en la creación y la composición de un solo instrumental para batería en base a los elementos técnicos utilizados en el solo de batería interpretado por **Philly Joe Jones** en la canción **“Locomotion”** del álbum **Blue Trane** (1956) del saxofonista y compositor estadounidense **John Coltrane**. Para ello, se requerirá de la transcripción del solo de batería en su totalidad y un análisis de los elementos descritos en dicha composición, los cuales servirán como guía para la composición del solo instrumental final.

FUNDAMENTOS

Con la implementación del estudio progresivo musical a través del siglo XX, el jazz pasó de ser una simple expresión musical popular de minorías étnicas a un arte reconocido y valorado de forma universal. Los músicos y artistas del jazz comienzan a volverse reconocidos por su “personalidad musical” y estilo interpretativo particular. Y precisamente esa particularidad que poseen estos músicos es lo que caracteriza su ejecución instrumental, de manera tal que cada cual impregna con su “personalidad” la música, lo que nos lleva a entender que, como cada cual tiene una personalidad en particular, parte de su repertorio o espectro sonoro también lo es, por lo que su música se vuelve en esencia improvisación. Así, nace un cuestionamiento fundamental (entre otros) que sustenta el fundamento guía para este trabajo de tesis: **¿Podemos aplicar el estudio técnico/formal dentro de la improvisación?** Al principio puede parecer una pregunta ambigua y algo contradictoria, pero que a través del trabajo de análisis y posterior composición instrumental se buscará establecer un camino para trabajar los aspectos principales de la improvisación del jazz, y en este caso en particular lo será el trabajo de composición musical que utilizó Philly Jo Jones en la interpretación del solo “Locomotion” y así, buscar establecer un nexo consistente entre el espíritu de improvisación del jazz y el estudio formal de la batería instrumental.

OBJETIVOS

Con el fin de orientar y dar forma a este trabajo de tesis, se plantearon los siguientes objetivos:

Objetivo general

- Crear un solo instrumental para batería en base al solo del tema “Locomotion” del álbum “Blue Train” de John Coltrane.

Objetivos específicos

- Aplicar conceptos técnicos instrumentales aprendidos en el ramo de Batería Instrumental de la carrera de Música y de textos clásicos de estudio de batería instrumental.
- Investigar en la tradición de la batería jazz moderno y la carrera musical de Philly Joe Jones.
- Transcribir y analizar el solo de batería de “Locomotion”.
- Trabajar ejemplos de composición y acompañamiento en batería jazz basado en solo de “Locomotion”.

En función de estructurar y desarrollar la idea principal de esta tesis de mejor manera, se abren cuestionamientos claves que apuntan a fundamentar dicha investigación. A continuación, una serie de preguntas se realizaron con el objetivo de focalizar los resultados a un punto en particular:

- **¿Qué elementos técnico/instrumentales se utilizarán en la creación?**

Es necesario definir de manera precisa que elementos se utilizaron para este trabajo de tesis final y también la aplicación de técnicas en la composición serán fundamentales para abordar la creación musical.

- **¿Por qué tomar como guía el trabajo de Philly Joe Jones y específicamente el solo de batería de la canción “Locomotion”?**

Se vuelve un punto importante investigar el trabajo y aporte que los músicos e instrumentistas de la época del jazz hicieron a este estilo, y más aún el trabajo que nos dejó Philly Joe Jones como exponente de la batería en el jazz y su influencia en la tradición musical instrumental.

- **¿Existen métodos y/o guías para la aplicación de conceptos instrumentales en el jazz?**

Existiendo en el mercado actual una gran cantidad de material físico y virtual respecto a la historia del jazz y métodos de estudio instrumental, es necesario seleccionar el material de manera precisa y acorde con lo necesario para este trabajo. Así, se vuelve un aspecto importante de esta tesis el trabajar en la aplicación y reinterpretación práctica de ciertas guías y métodos afines con la temática, enfocados ahora en el trabajo compositivo del jazz.

- **Considerando el espíritu primordial e histórico de la improvisación en el jazz, ¿Es posible utilizar herramientas técnicas formales de estudio y composición para una creación instrumental?**

Una pregunta clave surge al analizar los fundamentos y objetivos del trabajo de tesis: la historia nos habla del jazz como un estilo musical que nace bajo el espíritu de la improvisación (que pronto avanzaría por caminos más ortodoxos cabe recordar), por lo que en un principio, se genera una aparente contradicción con la propuesta compositiva formal del trabajo final de tesis, aunque con el análisis y futura composición parece no volverse contraproducente con el objetivo final de este trabajo, sino que busca aunar criterios entre conceptos tan dispares como la improvisación y la composición.

INTRODUCCIÓN

Sin duda, desde sus inicios a finales del siglo XIX, el jazz ha sido sinónimo de innovación, creatividad, excelencia y revolución en el mundo de la música. Sin embargo, no solo de música se trata el jazz; es un género musical, si de música se habla; es un movimiento cultural, si de reacciones culturales hablamos; el jazz es revolución, si de enfrentamientos ideológicos hablamos. En estricto rigor, el jazz engloba un gran número de estilos y géneros musicales que comparten características en común. Así lo aprendí desde mi ingreso a la carrera de **Música en la Universidad de Valparaíso** en el año 2010, y así también nace la inquietud por interiorizarme en el mundo del jazz pero no solo como un simple espectador, sino pasar a ser un protagonista de este arte y buscar mi camino musical, generar un pequeño aporte personal y descubrir nuevos espacios idóneos para ello (una tarea ambiciosa, hay que decirlo). Es por ello que, en el marco de esta búsqueda personal por satisfacer mi necesidad de conocer (y reconocer) el arte musical, me sumergí en los aspectos históricos y musicales del jazz y sus exponentes principales. Y como músico en proceso de aprendizaje (proceso que al parecer, nunca terminará), decidí enfocar mis últimos años de estudio técnico musical y aprendizaje formal al jazz.

Son muchas las experiencias musicales que se viven y comparten en un ambiente cultural y dedicado al estudio formal de este arte como lo es la universidad. Y en mi caso personal, la primera puerta de entrada hacia el mundo del jazz propiamente tal fuera de la sala de estudio fue con la presentación en conjunto con mis compañeros de carrera Willy Ogaz Vergara, músico pianista y Daniel Altamirano, contrabajista y compañero de carrera de años superiores. Con ellos, y en virtud de la presentación de examen instrumental de piano (bajo la dirección del docente de ramo instrumental de piano, el destacado pianista y músico nacional Mauricio Farfán Yorda) se generó una oportunidad en la cual comencé a vivir la experiencia del jazz como agrupación instrumental y así poner en práctica lo aprendido en aquellos años.

Mi incipiente trabajo musical me llevó a descubrir nuevos sonidos, artistas y agrupaciones clásicas de este estilo: desde la carismática personalidad e innovador sonido del mítico trompetista y cantante **Louis Armstrong** o "**Satchmo**", hasta su "rival" y coetáneo blanco, **Bix Beiderbecke**; el magnífico **Duke Ellington** como compositor y líder de la famosa **The Duke Ellington Orchestra**; el legendario **Charlie Parker** y **Dizzy Gillespie**, considerado por muchos como la mejor dupla en el desarrollo del bebop y el posterior jazz moderno; **Thelonious Monk**, pianista reconocido como el fundador del jazz bebop; **Miles Davis**, como la figura más influyente, innovadora y revolucionara en la historia del jazz. Y así tantos otros destacados del jazz, hasta desembocar en el músico y personaje que se convertiría hasta

el día de hoy mi referente principal al hablar del virtuosismo y sonoridad pura del jazz: **John Coltrane**. Considerado por muchos como uno de los grandes músicos del siglo XX, con una trayectoria marcada por su constante creatividad y saber mantenerse dentro de la vanguardia musical, abarcando los principales estilos posteriores al bebop, además de su prolífico trabajo discográfico (con más de 50 discos como líder) y sus innumerables colaboraciones con artistas del jazz. La obra de Coltrane es sin duda vasta en todos los sentidos, y en mi caso en particular, mi interés se enfocó en el descubrimiento del legendario álbum **Blue Trane** (1957).

Con el estudio técnico del jazz desde la batería y la constante búsqueda de referentes musicales, conocería el trabajo del gran baterista que grabó en la sesión completa de dicho álbum **Blue Trane: Philly Joe Jones**. Sumado esto a mi participación activa en la agrupación “combo” con mis compañeros de carrera y la inscripción al ramo de Taller musical de jazz (bajo la dirección del profesor Gino Basso), volqué mi gusto musical personal por completo al jazz y en especial hacia el jazz bebop; la “personalidad” musical de Philly Joe Jones sería una constante que definiría mi búsqueda sonora instrumental, y este trabajo de análisis buscará comprender de mejor manera los aspectos rítmicos, de forma, sonoro, técnico y estilístico que impuso Joe Jones con elegancia, energía y creatividad en el solo de “Locomotion”.

En ese contexto, este trabajo final de tesis de grado intenta resolver la necesidad de aquella búsqueda personal por expresar mis inquietudes musicales, poner en práctica lo estudiado y aprendido, generar un aporte e incentivo a la investigación y rendir un pequeño pero personalmente importante homenaje a un músico admirado, y así poner en práctica aquellas cualidades que interioricé durante los 4 años de estudio bajo la tutela directa del profesor de batería instrumental, Pedro Barahona.

Comenzar a prepararme para ingresar a la universidad, ser admitido en la carrera, iniciar mis estudios formales universitarios y buscar compatibilizar todo ello con el día a día, con la familia, con los amigos y cercanos, con el trabajo y las responsabilidades y finalmente terminar esa meta propuesta cerrando así un ciclo importante en mi vida. Estos han sido los fundamentos personales esenciales que me han motivado a completar esta carrera universitaria. Por ello, el trabajo final de tesis aquí presentado se puede considerar como la culminación de esta gran experiencia de vida que ha enriquecido mi conocimiento, mis sentidos, mis ansias por el saber, mi gusto por la docencia y mi gran pasión y amor por la música.

Toda actividad considerara importante de manera personal implica ser alguien comprometido con lo que se hace, debe tener pasión, una dedicación constante. En el caso de la música, son fundamentales la práctica y ejecución de las facultades técnicas instrumentales, la búsqueda de una sonoridad, referentes musicales, descubrir nuevas

herramientas y técnicas que permitan expresar de mejor manera la “personalidad musical”. Y así también, implica la importante búsqueda personal y espiritual que todo ser humano (en mayor y menor medida, más mundanas o más trascendentes) tiene de manera innata como una parte especial del ser y de la vida misma.

He aquí impresa una pequeña pero importante parte de aquella interminable búsqueda personal.

CAPÍTULO I “EL JAZZ MODERNO”

1.1 Reseña histórica sobre el jazz moderno.

Hablar del jazz moderno es sinónimo de revolución. La historia sitúa el comienzo del jazz moderno en los primeros años de la década del 40. Los jóvenes músicos de color intentan personalizar su estilo musical en pequeñas agrupaciones o “combos” (por lo general de 4 a 5 integrantes) a diferencia de lo que se venía dando en el **Swing** y las **Big Band** tan clásicas de los años 30, cuyas agrupaciones iban desde los 10 integrantes hasta los 15 músicos con sus respectivas familias de bronce y vientos “(...) *El Swing se convirtió en un negocio gigantesco (...) La palabra “swing” fue la etiqueta de éxito para toda clase de productos que debían venderse bien: figuritas de porcelana, cigarrillos, prendas de vestir femeninas.*” (Berendt, 1994, pág. 37). Sin embargo, la explotación constante de los clichés del swing y el negocio ligado a este comenzaron a frenar el desarrollo musical y la necesidad de los jóvenes talentos por hacerse un nombre: “(...) *el Swing se encontraba en un callejón sin salida. Muchos músicos estaban frustrados por las limitaciones que suponía tocar en grupos grandes, y empezaron a buscar formas de expresión nuevas y originales.*” (Smith, 2003, pág. 35) Así, el **bebop** – nombre con que fue designado este estilo innovador- fue el primer atisbo de evolución musical que posteriormente sería el baluarte con que los “modernistas” desarrollarían nuevos rumbos dentro del lenguaje habitual: “*Este nuevo estilo de Jazz recibió el nombre de ‘bebop’, palabra en que se refleja onomatopéyicamente el intervalo más popular de la época: la quinta disminuida descendente. Las palabras ‘bebop’ y ‘rebop’ se formaban por si solas cuando se querían cantar tales saltos melódicos*” (Berendt, 1994, pág.38).

Este nuevo recurso armónico/melódico (5ta bemol) literalmente dividió a los intérpretes (tradicionales por un bando, progresistas e irreverentes por otro) y provocó un cambio de paradigma en la visión del jazz; algunos argumentando que habían “notas equivocadas”, otros acusando de ejecutar “acordes erróneos”, y los más puristas acusando derechamente a los boopers de “matar el negocio” con su singular estilo. En realidad, era solo una cuestión de sensibilidad auditiva, pero para aquellos cuyos gustos se circunscribían a los parámetros más clásicos del jazz, esta “revolución musical” generó un debate tan grande que cambió para siempre nuestra forma de apreciar el jazz. A ello, se sumaron las nuevas técnicas interpretativas que acrecentó aún más la división de estilos: extensos pasajes melódicos a doble tiempo, aumento de notas y rápidos beats fueron la tónica de esta revolución musical.

Los efectos de la guerra y la recesión económica que trajo consigo no tardaron en hacerse sentir en todos los sectores, tanto políticos como sociales “*La entrada de*

EE.UU en la Segunda Guerra Mundial provocó un nuevo éxodo de la población Negra de los guetos del sur a los del norte. Más o menos 1.250.000 personas emigraron del sur rural para trabajar en la industria de guerra del norte y de California” (Smith, 2003, pág. 39). Además, muchos músicos fueron llamados a filas, como tantos otros jóvenes. La mayoría de los grandes locales que habían sido el hogar del Swing en la década anterior cerraron sus puertas y su lugar fue ocupado por pequeños clubs que daban cobijo a pequeñas formaciones.

El barrio de Harlem, al norte de la isla de Manhattan, fue a partir de entonces el epicentro de este nuevo estilo bebop. A pesar de que se nombra al bebop como una reacción a la tradición del swing, en realidad fue una formación que se desarrolló a la par de las grandes big bands de antaño; es en estas agrupaciones en donde comienzan a surgir los nombres de personajes clásicos del jazz; **Charlie Parker**, **Bud Powell**, **Thelonius Monk** y **Dizzy Gillespie** (estos dos últimos pertenecientes a la tradicional big band de **Coleman Hawkins**, trabajando con músicos como **Max Roach** y **Miles Davis**) pasaron a ser los representantes de esta revolución musical, y se suma a todos los nuevos aspectos técnicos un elemento esencial del espíritu del jazz: la **improvisación** comienza a tomar el protagonismo.

En este aspecto, Charlie Parker y su saxofón serían los referentes del virtuosismo e improvisación, con sus características frases melódicas a doble tiempo, agrupaciones de notas irregulares y una marcada síncopa en sus frases.. Junto con el trompetista Dizzy Gillespie, ya a mediados de los años 40 se consideraban los precursores del bebop. Desde este punto, el jazz sufriría constantes cambios en su estructura (teórica, musical e ideológica) a manos de grandes músicos como Miles Davis, cuya constante renovación de su música solo reflejaba su incansable progresión artística; Sonny Rollins, gran compositor y saxofonista; John Coltrane, maestro indiscutido del saxofón que transmitió su espiritualidad a través de sus composiciones; Ornette Coleman, teórico del free jazz quien hizo temblar los cimientos del jazz de los años 60 “*Existe todo un grupo de tales “precursores”; por así decirlo, lo era la última generación del Swing antes y durante la creación del bop*” (Berendt, 1994. Pág. 39). La búsqueda incansable por la evolución teórico musical nos hace entender que el jazz desde sus inicios estaba en constante evolución, lo que a la postre decantaría en la variedad de estilos que conocemos hoy en día.^{1 2}

¹ Joachim E. Berendt “**EL JAZZ de New Orleans al Jazz Rock**” Cáp. I “*Los estilos del Jazz; 1940: Bebop*” (Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V, Colombia, 1994)

² Martín Smith “**JOHN COLTRANE: Jazz, racismo y resistencia**” Cáp. II “*El Bebop*” (Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo. Traducción por Gemma Galdón, España, 2003)

1.2 La batería en el jazz.

Inicialmente, la batería (instrumento que nace casi a la par con jazz propiamente tal) tenía un trabajo netamente rítmico: marcar el beat. Es por ello que actualmente solo conocemos de aquellos tiempos (comienzos del siglo XX) los nombres de trompetistas, saxofonistas y clarinetistas; los bateristas solo por cumplir un rol funcional no destacaron en gran medida *“por ser en esos tiempos el beat un factor de orden- y nada más que eso-, el baterista no tenía otro trabajo aparte de marcar con la mayor regularidad posible todos los beats; esta función era cumplida de manera tanto peor cuanto menos neutral, es decir, cuanto más individual la desempeñaba”* (Berendt. 1994,Pág. 513) Es con el paso del tiempo que la personalidad de cada instrumentista comienza a plasmarse en sus interpretaciones, y los bateristas no quedarían ajenos a esta evolución, comenzando así a considerar la individualidad musical como medio de expresión artística.

Los primeros bateristas de jazz dignos de mención fueron **Zutty Singleton** (Luisiana, 1898 - Nueva York, 14 de julio de 1975) y **Warren “Baby” Dodds** (Nueva Orleans, 1898 - 1959). Dodds fue un innovador, ya que incorporó breaks y redobles de tambor que marcaban el final de una sección o frase melódica. Este simple “ejercicio rítmico” marcó un punto de inflexión en la batería del jazz; hasta nuestros días podemos apreciar la ejecución de estas técnicas con virtuosismo y originalidad que tanto destacan y gustan de las agrupaciones de jazz en la actualidad.

En el camino del desarrollo musical e instrumental del jazz, la batería comienza a ganar espacio en lo que aporte musical se refiere. Llama la atención que, a pesar de la creencia popular, fueron los bateristas blancos los que instauran la clásica acentuación del **backbeat** (tiempo 2 y 4 del compás), tendencia que llegaría a caracterizar el jazz. De esta época, podemos rescatar el trabajo de **Tonny Spargo** en la **Original Dixieland Jazz Band** y a **Ben Pollack** en los **New Orleans Rhythm King**. Este último, fundó la primera orquesta blanca de jazz, en la que pasaron por sus filas músicos como Glenn Miller y Benny Goodman en el círculo del estilo de Chicago.

En contraste con el trabajo realizado por los bateristas blancos, podemos rescatar al baterista **Chick Webb** (10 de febrero de 1905–16 de junio de 1939) quien, con una infancia compleja y enfermiza, a los 11 años ya tocaba de manera profesional. Fue tal su virtuosismo en la batería que el mismísimo **Buddy Rich** cita la técnica y musicalidad de Webb como la influencia principal en su carrera, llegando a referirse a él como *“el padre de todos ellos”*³.

Es común dividir las agrupaciones de jazz en un grupo melódico y uno rítmico: la **melody section** y la **rhythm section**. La batería, junto con el contrabajo, el piano y

³ Metronome Magazine, Abril, 1956 (extraída desde Wikipedia)

la guitarra corresponden a la sección rítmica. Esta sección es la encargada de “soportar” a la melodía en una tensión constante. Aquí es donde la batería comienza a ganar protagonismo, ya que gracias a la riqueza tímbrica propia del instrumento, piezas percusivas y variedad de baquetas e implementos rítmicos le dan la capacidad al baterista de experimentar y componer nuevas frases rítmicas/melódicas con gran versatilidad y entremezclando su función rítmica con la **melody section**; “no es insólito que los “instrumentos de melodía” adopten funciones rítmicas, mientras que los “instrumentos de ritmo” desempeñen la parte melódica.” (Berendt, 1994. Pág. 299).

Claramente, la historia de la batería en el Jazz continúa desarrollándose hasta nuestros días, facultad propia de un estilo que ha sabido renovarse continuamente en conjunto con la evolución del arte musical, y el trabajo original como mero acompañador rítmico del baterista quedó ya bastante lejos, dándole plena facultad creativa, libertad y una responsabilidad para con esta evolución, pero recordando sus orígenes y rindiendo tributo a los iniciadores de esta revolución musical.⁴

⁴ Joachim E. Berendt “EL JAZZ de New Orleans al Jazz Rock” Cáp. IV “La batería en el jazz” (Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V, Colombia, 1994)

2.2 Los bateristas en el jazz moderno

Herederos de los inicios de los grandes músicos del jazz, los bateristas comienzan a “modernizar” su estilo, y pasan de acompañamientos rítmicos a improvisaciones solistas de influencia melódica. Los bateristas de este tiempo suelen ser músicos de formación académica completa, que componen en partituras y usualmente tocan varios instrumentos, lo que les ayudan a desarrollar y ampliar su lenguaje rítmico/melódico. Luego de la revolución musical que comienza a principio de los años 40’ (que se conocería como el bebop), los bateristas comienzan a tener una mayor presencia musical, y pronto varios nombres comienzan a dar que hablar en los incipientes circuitos musicales de Harlem.

Kenny Clarke (Pittsburg; 9 de enero de 1914 - París; 26 de enero de 1985) fue el gran músico que desarrolló más allá del mero acompañamiento rítmico a la batería. Trabajando con músicos de la talla de **Louis Armstrong**, **Ella Fitzgerald**, **Coleman Hawkins**, **Miles Davis** e incluso ayudando en la composición del famoso “Salt Peanuts”⁵ de Dizzie Gillespie, Clarke instauro la profesión baterística como tal. Posteriormente, **Max Roach** (Carolina del Norte; 10 de enero de 1924 - Nueva York; 16 de agosto del 2007) perfecciona el estilo de Clarke. Su estilo se caracterizó por ejecutar lineal “melódicas” claramente perceptibles, apelando a la variedad tímbrica de las distintas partes de la batería. Su profesionalismo y conocimiento en el ámbito de la melodía y la armonía, además de sus composiciones en metros irregulares como 3/4 o 5/4⁶ lo situaron como uno de los bateristas más importante en la época de la evolución del jazz. A partir de los años 50, el baterista **Art Blakey** (Pittsburgh; 11 de octubre de 1919 - Nueva York; 16 de octubre de 1990) incorporó sus estudios de percusión africana en su estilo, lo que dio a conocer a través de su mítica agrupación **Art Blakey & The Jazz Messengers**. De estos 2 grandes músicos nació una escuela de bateristas cuyo estilo se caracterizó por su innovación en cuanto a composición se refiere. Siguiendo esta línea, podemos finalizar con el trabajo del gran **Elvin Jones** (Míchigan; 9 de septiembre de 1927 - Nueva Jersey; 18 de mayo de 2004) uno de los bateristas más influyentes de esta época. Su trabajo con el gran saxofonista **John Coltrane** en los años 60 le valió el reconocimiento mundial, dándole un lugar entre los músicos más influyentes de la era del **hard-bop** y **post-bop**. Sus trabajos posteriores con sus agrupaciones en formato trío en el clásico sello **BLUE NOTE RECORDS** aún son referente para el estudio de la batería en el jazz. Finalmente y a pesar de la presencia predominante de bateristas de color en la historia de jazz, es necesario mencionar el trabajo del reconocido baterista norteamericano **Buddy Rich**

⁵ Del disco “*BASSIE BOGGIE: Dizzy Gillespie & His All-Stars*” Columbia Records, U.S.A, 1941.

⁶ Comúnmente, la métrica de composición en el jazz era de 4/4 en la forma blues y 3/4 en algunas baladas o “waltz”.

(Nueva York, 30 de septiembre de 1917 - Los Ángeles, 2 de abril de 1987) quien con su estilo particular, su técnica, velocidad y habilidad en la batería es hasta el día de hoy un referente de virtuosismo. Militó en diversas agrupaciones, con variados estilos desde el swing, bebop y reconocido al final de su carrera por su famosa **Buddy Rich Big Band**, cuyo trabajo es parte del estudio formal del baterista jazz hasta el día de hoy.⁷

⁷ Joachim E. Berendt "EL JAZZ de New Orleans al Jazz Rock" Cáp. IV "La batería en el jazz" (Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V, Colombia, 1994)

CAPÍTULO II “Philly Joe Jones y la batería del jazz”

2.1 Biografía de Philly Joe Jones.

Joseph Rudolph Jones, baterista norteamericano, nace en Philadelphia en 1923. Su madre, una profesora de piano lo inicia en los aspectos básicos de la música. Como baterista, comienza sus estudios a temprana edad, llegando a conocer y recibir importantes críticas y consejos del conocido baterista Art Blakey, y compartir escenarios con un joven baterista llamado Max Roach. Su lugar de nacimiento sirvió para que tomase su característico apodo de “Philly” Joe Jones, para diferenciarse del ya famoso baterista “Papa” Joe Jones, quien ya venía de manera consolidada trabajando en la orquesta de **Count Basie**. Su primera y mayor influencia sería el pianista y compositor **Tadd Dameron**, con quien compartió sus primeras presentaciones y escenarios. Pronto, su trabajo como baterista lo haría conocido y sus presentaciones lo llevaría hasta el circuito de Nueva York, capital de la vida nocturna, la juerga y del jazz bebop. Es en este ambiente en donde comienza a desarrollar y refinar su estilo musical. Ya a finales de los 40’ encuentra un trabajo estable como baterista del saxofonista **Ben Webster**.

Tras una etapa inicial con Webster y luego de consolidar su trabajo en Nueva York, llegaría el momento crucial de su carrera: en 1952 conoce a Miles Davis, dando comienzo así a una de las colaboraciones más importantes del jazz de los años 50: el primer quinteto de Miles Davis “**The Miles Davis Quintet**”, agrupación que se conocería como “**The Quintet**”; la sesión de grabación en estudio de mayo y octubre de 1956 daría como resultado los famosos 4 discos de Miles Davis: **Cookin’ with The Miles Davis Quintet, Relaxin’ with The Miles Davis Quintet, Workin’ with The Miles Davis Quintet** y **Steamin’ with The Miles Davis Quintet**, además de los primeros acercamientos al jazz modal en el disco **Milestone** de 1958., tiempo en el cual recorrió los escenarios más importantes de América y Europa. Luego de su estadía con Miles Davis hasta ese año, pasa a liderar sus propios trabajos mientras trabaja con músicos de la talla de **Bill Evans** y **Hank Mobley**. Un año antes de su “independencia” musical, en 1957 participaría en la grabación del legendario álbum **Blue Train**, cuya colaboración con el saxofonista y autor del disco John Coltrane le valió un reconocimiento entre los grandes bateristas de la historia. Este álbum es considerado por muchos como el primer álbum de “solos” de Coltrane, con canciones y músicos que seleccionó exclusivamente para su composición (en una entrevista de 1960, el propio Coltrane lo definió como su álbum favorito hasta ese momento)⁸ y todas las

⁸ Porter, Lewis. *John Coltrane: His Life and Music*. University of Michigan Press, 2000 (Wikipedia)

piezas (excepto "I'm Old Fashioned") fueron compuestas por él. Los solos instrumentales interpretados de manera magistral por Joe Jones son hasta el día de hoy materia de estudio y análisis en distintas escuelas de música a través del mundo.

Entre 1967 y 1972, Jones se establece en París, para continuar su trabajo en escenarios y componiendo con artistas como **Archie Shepp** y **Hank Mobley**. En el intertanto, decide formar una escuela de bateristas en Londres pero debido a las restricciones laborales existentes el sindicato de músicos ingleses le prohíbe trabajar.

De vuelta a su Philadelphia natal en 1972, comienza nuevamente a trabajar y forma su quinteto esta vez enfocado en el jazz rock llamado "Le Gran Prix". Su trabajo lo lleva a viajar y presentarse por toda Norteamérica en grandes escenarios y festivales acompañado de Bill Evans en 1976. En 1981 en conjunto con el trompetista y productor **Don Sickler** formaría la que sería su última agrupación en un tributo personal a su gran compañero e inspirador pianista y compositor **Tadd Dameron : DAMERONIA**, grabando 3 discos para **Uptown Records**. Jones continuaría su carrera hasta 1985, año en que fallece de un ataque al corazón en su hogar en Philadelphia.

En el aspecto técnico, Philly es recordado como uno de los grandes bateristas del *bebop*. Su aporte a la batería jazz contribuyó a realzar el trabajo del baterista que desde el *swing* tenía solo un aspecto de acompañante rítmico. Conocida era su excelente técnica de plumillas, sus fills en la batería tenían un carácter rudimental con gran musicalidad y creatividad. Su trabajo fue considerado como el nexo entre los incipientes baterista del bebop como **Max Roach** y **Art Blakey**, así como también un precursor del estilo que implementaría el famoso baterista de jazz fusión, **Tony Williams**.

Interprete de gran volumen, potencia y velocidad en la batería; un preciso "time keeping" y sus solos estructurados la firma que hasta hoy en día podemos apreciar en sus trabajos más prestigiosos, y cuyo legado continúa influenciando a las nuevas generaciones de músicos bateristas.

2.2 Discografía esencial.

Como parte del trabajo de recopilación de información para este trabajo de tesis, es importante incluir reseñas discográficas que servirán como aportes a la investigación. A continuación se incluye el trabajo discográfico de Philly Joe Jones como líder y sesionista durante toda su carrera.

• COMO LIDER:

- 1957: *The Joe Jones Special* - Jazztone
- 1958: *Blues for Dracula* (Riverside Records)
- 1959: *Drums Around the World: Philly Joe Jones Big Band Sounds* (Riverside)
- 1959: *Showcase* (Riverside, with Blue Mitchell, Julian Priester, Pepper Adams)
- 1960: *Philly Joe's Beat* - Atlantic
- 1964: *Together!*
- 1968: *Mo' Joe* - Black Lion
- 1968: *My Fire* - Prestige
- 1977: *Mean What You Say* - Sonet
- 1977: *Philly Mignon* - Galaxy
- 1978: *Drum Songs* - Galaxy
- 1979: *Advance!* - Galaxy
- 1981: *Octet* - Marge
- 1982: *To Tadd with Love* – Uptown

• COMO SESIONISTA:

Con Miles Davis

- *Cookin' with The Miles Davis Quintet* (1956)
- *Relaxin' with The Miles Davis Quintet* (1956)
- *Workin' with The Miles Davis Quintet* (1956)
- *Steamin' with The Miles Davis Quintet* (1956)
- *'Round About Midnight* (1957)
- *Porgy and Bess* (1958)
- *Milestones* (1958)
- *Someday My Prince Will Come* (1961)

Con **Sonny Rollins**

- *Tenor Madness* (1956; Riverside)
- *Newk's Time* (1957; Blue Note)

Con **Bill Evans**

- *Everybody Digs Bill Evans* (1958; Riverside Records)
- *California Here I Come* (1967; Verve)

Con **Blue Mitchell**

- *Big 6* (1958; Riverside)
- *Smooth as the Wind* (1961; Riverside)

• **CON OTROS MÚSICOS LÍDERES:**

- J.R. Monterose - *J. R. Monterose* (1956; Blue Note)
- Bennie Green - *Bennie Green with Art Farmer* (1956)
- John Coltrane - *Blue Train* (1957; Blue Note)
- Joe Castro - *Mood Jazz* (1957; Atlantic)
- Art Pepper - *Art Pepper Meets the Rhythm Section* (1957; Riverside)
- Clark Terry - *In Orbit* (1958; Riverside)
- Jimmy Smith - *Softly as a Summer Breeze* (1958; Blue Note)
- Sonny Clark - *Cool Struttin'* (1958; Blue Note)
- Freddie Hubbard - *Goin' Up* (1960; Blue Note)
- Dexter Gordon - *Dexter Calling...* (1961; Blue Note)
- Hank Mobley - *Another Workout* (1961; Blue Note)
- Archie Shepp - *Archie Shepp & Philly Joe Jones* - (1969; America)
- Red Garland - *Keystones!* (1977; Xanadu Records)

CAPITULO III “TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS TÉCNICO”

3.1 TRANSCRIPCIÓN SOLO BATERÍA “LOCOMOTION”

Locomotion

del álbum *Blue Train* de John Coltrane

Solo de batería original interpretado por Philly Joe Jones en "Locomotion", 1957.
Transcripción hecha por Gabriel Rivas para tesis de grado

$J = 280$

6

11

15

20

24

29

33

37

41

Para interpretar los elementos presentes en la partitura de la transcripción, es necesario incluir una notación que defina las voces de la batería y su ubicación en el pentagrama:



Hi-hat(pie)



Bombo



FloorTom



Caja



CrossStick



Tom 1



OpenHi-hat



Ride

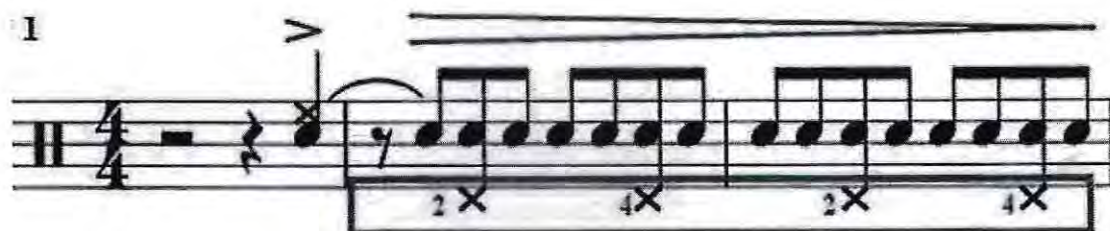
3.2 ANÁLISIS SOLO BATERÍA “LOCOMOTION”

Para entender el trabajo de Philly Joe Jones en la composición del solo de batería de “Locomotion”, es necesario analizar la estructura, recursos rítmicos, motivos y elementos del solo que lo caracterizan.

Principalmente, el solo en cuestión pertenece al estilo jazz llamado **hard-bop**, estilo que surge a mediados de la década del 50, caracterizado por su rítmica acelerada y beat constante, además de las innovaciones melódicas y armónicas propias de un estilo evolutivo como lo es el jazz. A continuación se presentan los elementos considerados como importantes dentro de la estructura del solo:

1- Compás 1-2:

El inicio del solo comienza con un redoble de caja de 2 compases que “invita” a adentrarse en el desarrollo con un casi imperceptible disminuyendo. Este redoble será un elemento constante dentro del solo, que también irá acompañado del hi hat marcando el backbeat en el tiempo 2 y 4 de cada compás, que ayudará a seguir el beat de manera más clara y precisa.



2- Compás 5-8:

La secuencia rítmica que ejecuta Joe Jones entre el compás 5 al 8 será una constante durante el solo; las voces superiores (toms y caja) generan en conjunto con la voz inferior (hi hat) una acentuación rítmica conocida como **polimetría**: el backbeat en 2 y 4 del hi hat se contrapone con la acentuación cada 3 negras de la caja y los toms, generando una sensación de 3 contra 4.



Además, en cada golpe acentuado se aprecia la aplicación del rudimento flam, siendo el primer golpe una apoyatura seguido de un golpe más fuerte con la opuesta.

3- Compás 11-12:

Se repite de manera similar el redoble principal, esta vez agrupado en “tresillos” y al igual que el ejemplo anterior, acentuando la caja cada 3 negras o en este caso, cada 3 agrupaciones de tresillos.



4- Compás 13-18:

En esta sección del solo, aparecen elementos nuevos como los **cross stick** (golpe en el aro de la caja con la baqueta apoyada sobre el parche batidor). El hi hat cambia del backbeat 2 y 4 tradicional y cambia a acentuar en el 1 tiempo del compás. Además, el elemento principal de estos compases es la linealidad o frases lineales (se entiende como toda frase rítmica en la que no hay golpes unísonos, sino toda una sucesión lineal de golpes) exceptuando el unísono entre tom y caja con hi hat al comienzo de cada compás.

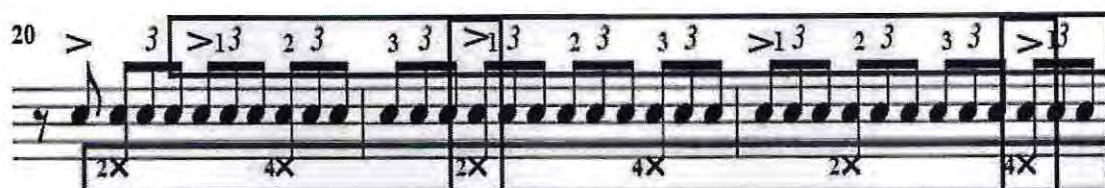


y concluye con el compás 17 y 18 con cuartinas de semicorcheas entre caja/tom y bombo.



5- Compás 20-24

Nueva aparición del redoble principal. Esta vez más extenso y acentuado el 1er golpe cada 3 tiempos de agrupación de tresillos, lo que nuevamente se genera la sensación rítmica de 3 contra 4.





6- Compás 25-28

Frase lineal (a excepción de unísonos entre caja/floor tom) con notoria participación del bombo, característica notoria del estilo de Philly Joe Jones.



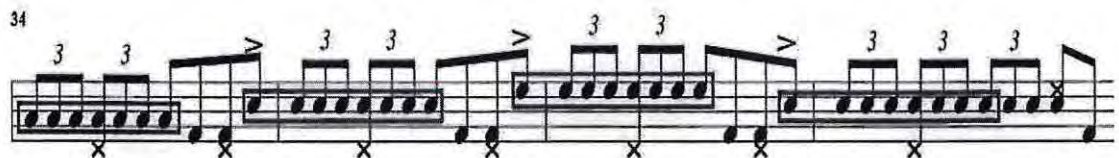
7- Compás 29-32

Similar al redoble de caja en tresillos; desaparece brevemente el hi hat y la acentuación en la caja pasa hacia el tom agudo, en lo que parece ser una variación del redoble principal.



8- Compás 34-37

La rítmica utilizada en estos compases, genera la idea de un motivo principal en la caja que se repite en el tom agudo y el floor tom, mientras el hi hat mantiene el backbeat en 2 y 4.



9- Compás 38-42:

Se repiten motivos y rítmicas de compases anteriores (cross stick, acentuación en redoble de caja, frase lineal, hi hat 2 y 4)

38

10- Compás 43-44

Los últimos compases terminan en una frase lineal que incluye caja, bombo, tom y floor tom, para luego volver al beat principal de la canción.

43

Finalizado ya el análisis estructural del solo “Locomotion”, podemos comenzar a definir los elementos técnicos con los cuales se trabajará en la creación final.

CAPÍTULO IV “ASPECTOS TÉCNICOS Y APLICACIÓN”

ELEMENTOS TÉCNICOS Y SU APLICACIÓN EN EL JAZZ

Como toda composición, es importante definir el cómo y por qué de la composición propiamente tal. En este caso, el objetivo de esta creación es utilizar los elementos técnicos básicos de la ejecución instrumental y dirigirlos hacia el jazz.

En el análisis del solo “Locomotion” ejecutado por Philly Joe Jones, se pueden apreciar ciertos patrones y elementos clásicos de la tradición baterística:

I. Rudimentos

En este caso, el sticking o el orden de ejecución y agrupación de los golpes (simples, dobles, triples, etc.) no están definidos dentro del solo, por lo que queda a libre interpretación del ejecutante. Un ejemplo de ello sería el sticking del redoble característico del solo de “Locomotion” en el compás 11 y 12:

11

| R | r | r | R | r | r | R | r | r | R | r |

En donde L y R indican el orden o sticking con el cual se debe ejecutar el redoble (Left = Izquierda/ Right = Derecha); en este caso, este sticking es un rudimento conocido como simple strokes (el cual no necesariamente debe iniciar o “liderar” con R).

Otro ejemplo de agrupación y rudimentos sería la combinación de golpes simples y dobles conocida como **double paradiddle**:

11

| R | r | r | r | L | r | r | r | R | r | r | r | L | r |

el golpe acentuado del redoble cambia de R a L cada 6 golpes.

Un último ejemplo rudimental sería una combinación similar al double paradiddle llamada **Paradiddle-diddle**:

11

| R | r r | | R | r r | | R | r r | | R | | |

en el cual, el golpe acentuado se mantiene en R, y la agrupación sigue siendo de 6 golpes.

II- Frases lineales

Definida anteriormente, las frases o patrones lineales se caracterizan por no tener ningún golpe unísono:



este ejemplo se encuentra entre el compás 13 y 18 del solo “Locomotion”, y servirá como guía para la posterior aplicación en la creación instrumental.

III- Polimetría

Definida como la aparición de varias métricas al mismo tiempo, un ejemplo de ello se aprecia en los compases 20 al 24:



Este último ejemplo también servirá para definir los elementos con los que se trabajará en la creación final.

Definidos ya los elementos técnicos con los cuales se trabajará en la creación final, se concluye el capítulo. Cabe señalar que los rudimentos serán los elementos principales con los que se trabajará en la creación, buscando la aplicación técnica enfocada en el jazz, principalmente bajo el concepto de solo instrumental.

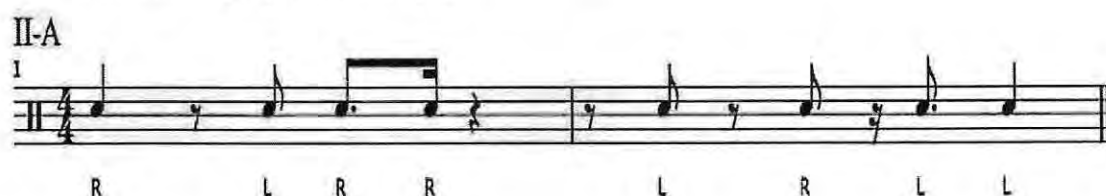
4.1 Aplicación de rudimentos en combinación Bombo-Caja

• Ejemplos de aplicación 1

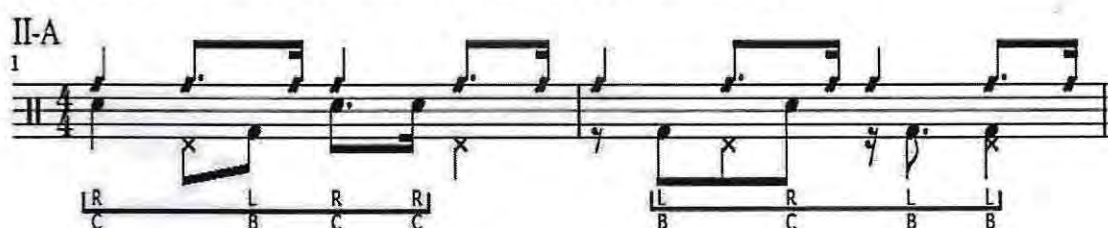
Tomando como referencia los 2 primeros compases del ejercicio de lectura II-A del libro "The New Breed" de Gary Chester, podemos aplicar los rudimentos, agrupando las figuras en cualquier combinación.



En este caso, se agrupan las figuras ejecutándolas como paradiddle simple, liderando con el golpe derecho (R)



Finalmente, podemos aplicar la misma combinación de paradiddle simple reemplazando los golpes R por Caja y L por Bombo, manteniendo como base el time keeping característico del jazz entre el ride y el hi hat en 2 y 4.



Este es un ejemplo básico de aplicación rudimental de paradiddles simples, el cual puede ir variando en las distintas formas del mismo, que son básicamente 4:

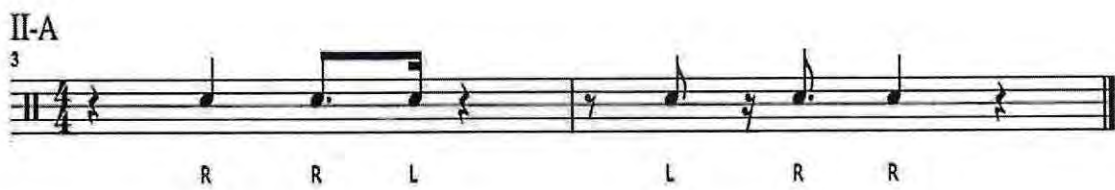
1. RLRR LRL
2. LRRL RLRR
3. RRLR LLRL
4. LRLR RLRL

• Ejemplos de aplicación 2

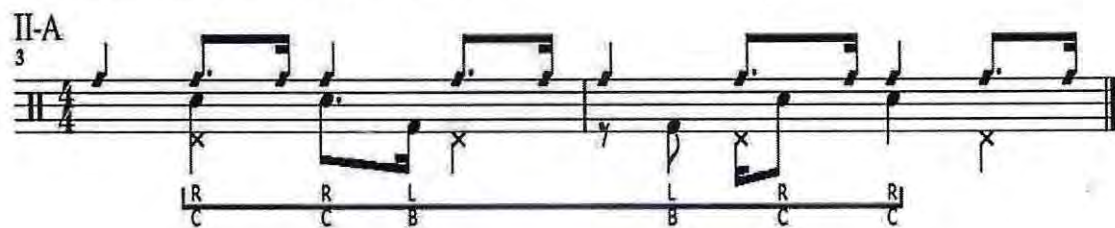
Ahora, tomamos como referencia los compases 3 y 4 del ejercicio de lectura II-A del libro “The New Breed”:



En este caso se agrupan las figuras y se ejecutan como dobles strokes liderando con R:



Finalmente, reemplazamos los golpes R por Caja y L por Bombo, manteniendo la base del ride jazz y el hi hat en 2 y 4:



Al igual que el paradiddle simple, el doble stroke puede variar según sus 4 formas de orden de ejecución:

1. RLL
2. RLLR
3. LLRR
4. LRRL

• Ejemplos de aplicación 3

Siguiendo la misma línea de aplicación rudimental, podemos ejemplificar una gran variedad de combinaciones. Con la guía del ejercicio de lectura II-A del libro “The New Breed” como base principal para la ejecución de combinación de golpes y reemplazando R por Caja y L por Bombo, se exponen a continuación distintas variaciones tomando los compases 5 y 6 del texto anteriormente mencionado.

II-A
5

R R L L R L L R R

5 stroke, reemplazando R por Caja y L por Bombo + doble stroke roll:

II-A
5

R R L L R L L R R
C C B B C B B C C

Double paradiddle, reemplazando R por Caja y L por Bombo + triple strokes (B):

II-A
5

R L R L R R L L L
C B C B C C B B B

Con estos ejemplos se cierra el capítulo de la **Aplicación de rudimentos en combinación bombo y caja**. Claramente, la variedad de combinaciones es enorme, sin mencionar la variada participación de las otras voces del instrumento (toms, floor toms, platillos, cross stick, material de las baquetas, etc.). Por ello y en virtud de enfocar el trabajo en el estilo compositivo de Philly Joe Jones, se han expuestos estos ejemplos como una guía de trabajo que se desarrollará en las próximas páginas.

• Ejemplos de aplicación 2

Al igual que en el solo “Locomotion” interpretado por Philly Joe Jones, las frases lineales se pueden extender por todas las voces del instrumento. En este ejemplo, una aplicación rudimental clásica en el jazz puede variar según la creatividad y versatilidad del baterista.

R | r r | | R | r r | | R | r r | | R | r r | |

El rudimento conocido como paradiddle-diddle (RLRLL) es utilizado como redoble de caja en el ejemplo. A continuación, una variación integrando las voces de los toms y cambiando el orden de ejecución del rudimento, lo que genera una “melodía” en la ejecución.

R | r r | | R | r r | | R | r r L R | | R | |

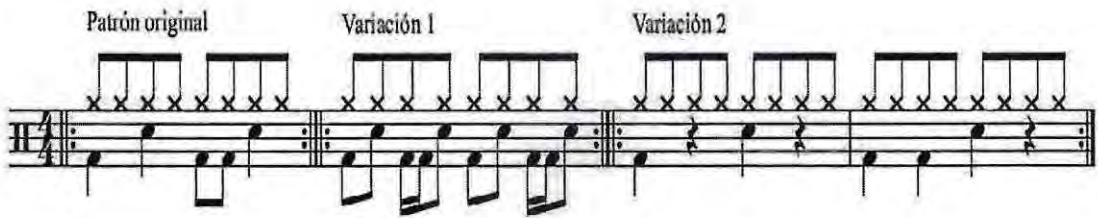
Las voces claramente pueden variar, y los rudimentos son elementos que también se pueden mezclar:

R | | r r L R | | R | r r L R | | R | r r | | L r r

Se aprecia destacado el primer rudimento (paradiddle-diddle invertido) y se suma una sucesión del tradicional single paradiddle, lo que genera mayor versatilidad y variación en la acentuación.

4.3 Aplicación de polimetría e ilusiones rítmicas

Las ilusiones rítmicas son una técnica compositiva que no es propia solamente de los instrumentos de percusión, pero se aprecia mejor en dichas secciones rítmicas debido al efecto que generan. Principalmente tratan de subdivisiones y agrupaciones en patrones de una métrica definida (4/4 es un ejemplo básico), y que al agruparlos en una métrica distinta a la principal (6/8, 3/4, 7/8, etc.) respetando la métrica original generan una “ilusión” que hace pensar que cambiamos de métrica e incluso de canción, pero que al retomar la métrica original una vez resuelta la agrupación nos percatamos de la “ilusión”.



• Ejemplo 1

Una ilusión rítmica se puede apreciar precisamente en el patrón ejecutado por Philly Joe Jones en el tema “Blue Trane”.

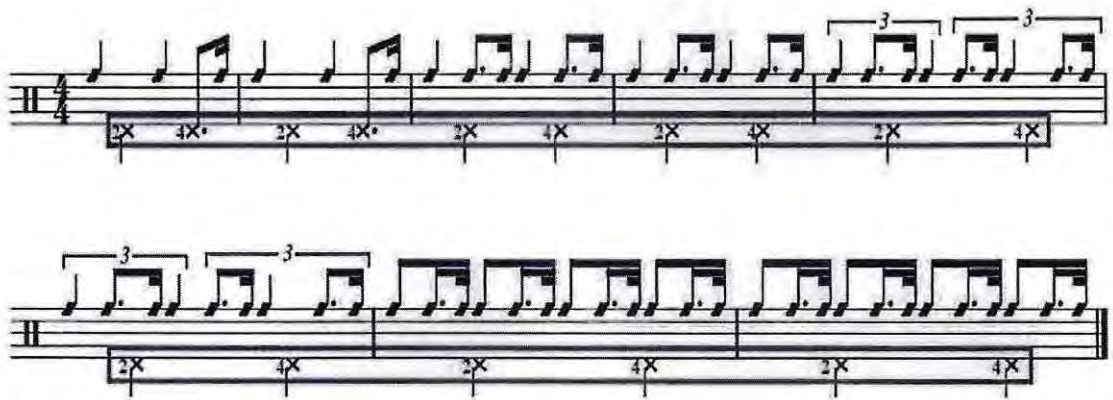


Los 2 primeros compases son el clásico time keeping del jazz; en el compás 3, el patrón del ride (figura superior de la partitura) mantiene el swing característico, mientras el hi hat (figura inferior de la partitura) genera la sensación de “doblar” el tempo al aparecer en la segunda corchea de cada tiempo.

• Ejemplo 2

El time keeping característico del jazz también puede variar sin cambiar necesariamente el patrón rítmico. Un ejemplo de ello se pueda apreciar en la **modulación métrica**⁹ que consiste en utilizar las subdivisiones del metro original (que puede ser ascendente o descendente)

⁹ Riley John “Beyond Bop Drumming” Cáp. III “Implied time/metric modulation” (Manhattan Music Publications, 1997)



La voz superior del ride cambia de agrupación cada 2 compases (negras, corcheas, tresillos y semicorcheas), lo que en contraparte con el backbeat constante del hi hat en 2 y 4 genera una sensación de un nuevo tempo, dando la idea de una ilusión rítmica sin perder el backbeat.

Finalizada ya la transcripción, análisis técnico y los ejemplos de trabajo, se cierra el capítulo de “**ASPECTOS TÉCNICOS DE CREACIÓN**”, para finalmente dar paso al trabajo principal de creación para batería. Es importante destacar que los ejemplos de este trabajo de tesis buscan servir de guía y generar un aporte al trabajo creativo, respetando el espíritu del jazz que considera la improvisación como elemento fundamental.

CAPÍTULO V “CREACIÓN MUSICAL PARA BATERÍA JAZZ”

5.1 CREACIÓN SOLO PARA BATERÍA

Creación musical para batería (solo instrumental)

Compuesto por Gabriel Rivas para tesis de grado

$\text{♩} = 240$

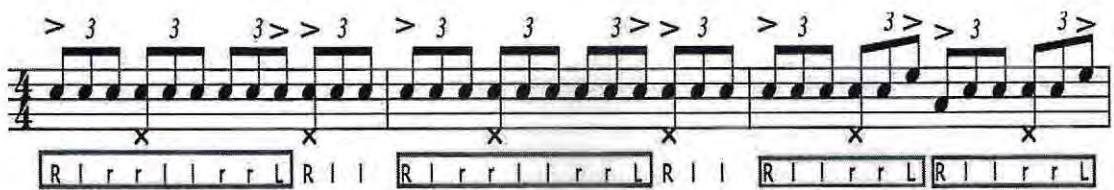
R | l | r | L | r | l |

5.2 ANÁLISIS CREACIÓN DE SOLO PARA BATERÍA

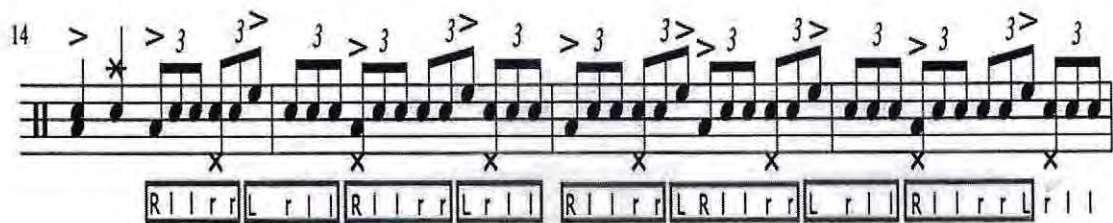
A continuación se presentan los elementos considerados como importantes en la estructura del solo.

- **Aplicación de rudimentos**

En la composición del solo instrumental, se puede apreciar el trabajo de aplicación rudimental extendida entre las “voces” de la batería. Un ejemplo claro sería en el comienzo del solo instrumental, en donde se puede apreciar los rudimentos **eighth stroke roll** y **reverse paradiddle diddle**¹⁰ en sus respectivas variaciones.



Similar aplicación rudimental con **five stroke roll**, **paradiddle** y **paradiddle diddle** se aprecia en la variación del redoble principal del solo desde el compás 14.



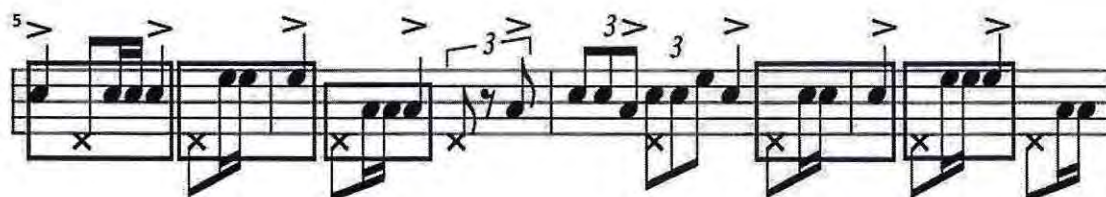
Finalmente, en la cita literal de la introducción de “Locomotion”, podemos apreciar el rudimento **double stroke roll** extendido entre la caja y los toms.



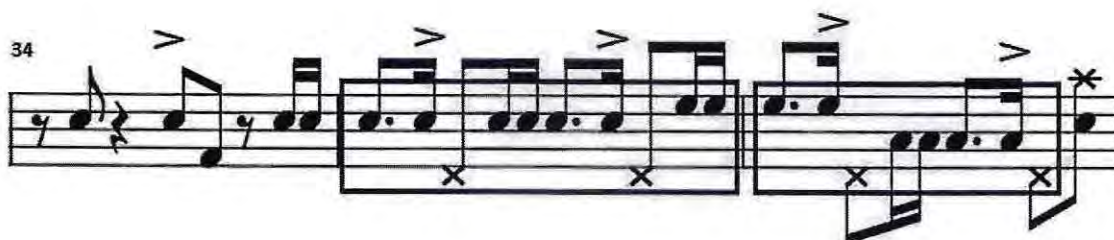
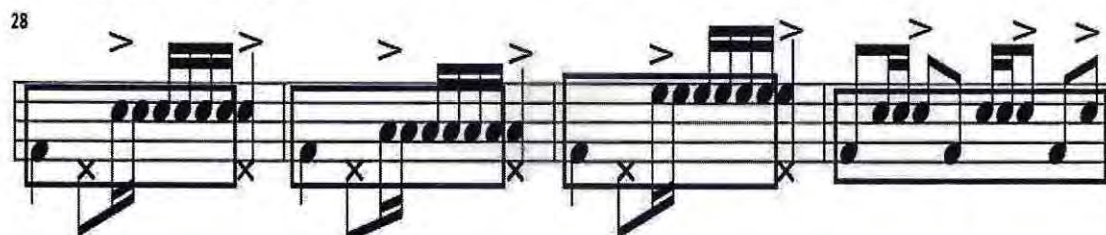
¹⁰ Rudimentos extraídos de “The 40 Percussive Arts Society International Drum Rudiments © 1984 by the Percussive Arts Society”

- **Aplicación de patrones y frases**

Al igual que en el solo instrumental de “Locomotion”, en la composición también se puede apreciar la aplicación de patrones y frases lineales. Un ejemplo de ello sería la frase que inicia desde el compás 5 (motivos antecedentes y consecuentes), como respuesta al redoble rudimental de los primeros compases del solo creado¹¹



Técnica similar se aplicó desde el compás 28 al 31 y en la sección del compás 34 al 36, que incluye agrupaciones de cuartinas y variaciones en semicorcheas¹²



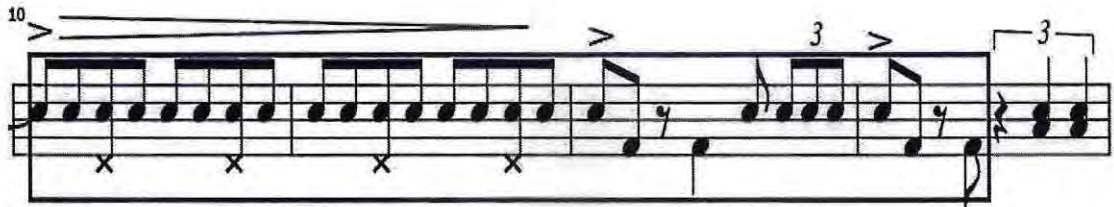
¹¹Ejemplo de aplicación extraído de **Drum Solos: The art of phrasing**, Colin Bailey, ejercicios pág. 6 “**TWO BAR PHRASES**”

¹²Ejemplo de aplicación extraído de **Drum Solos: The art of phrasing**, Colin Bailey, pág. 8 “**FOUR BAR SOLOS**”

- Citas del solo “Locomotion”

Como recurso compositivo, se seleccionaron elementos técnicos (analizados en el capítulo anterior) de la transcripción del solo “Locomotion” y citas como una forma de complementar la composición instrumental en función de exponer la “personalidad” musical de Philly Joe Jones.

Desde el compás 10 al 13 se citan los compases 2 al 5 del solo “Locomotion”, con variaciones.



También desde el compás 32 al 34 se cita el solo introductorio de “Locomotion”, como un puente rítmico para unir las secciones finales de la composición instrumental.



Finalmente, como final se cita la conclusión del solo “Locomotion” que da conclusión a la composición instrumental.



CAPÍTULO VI “CONCLUSIÓN”

6.1 CONCLUSIÓN

El trabajo final de análisis, transcripción y composición del solo de batería instrumental basado en el trabajo de “Locomotion”, interpretado por Philly Joe Jones se puede analizar y concluir desde varias perspectivas.

Primero, el análisis técnico del solo instrumental “Locomotion” y su posterior transcripción permitió entender y comprender de manera práctica y precisa los elementos utilizados en la composición del solo. Con ello, se logró apreciar cierto tipo de “personalidad” musical, patrones rítmicos y estructuras “melódicas” y la forma en que se trabaja un solo instrumental (inicio, desarrollo, motivo, sección, puente, clímax, final, retorno, etc.), todo ello como características principales de los artistas del jazz. Este es un aspecto básico que coincide con la constante revolución sonora que ya se venía dando en el jazz y en los bateristas desde los inicios del estilo, y cuyo trabajo permitió el desarrollo musical del jazz hacia caminos más contemporáneos, para llegar hasta nuestros días totalmente fresco y renovado. El análisis también permitió la aplicación técnica de los elementos rudimentales, lineales e ilusiones rítmicas encontrados en el solo “Locomotion”. Con ello y con la creación de ejemplos y ejercicios prácticos (aplicando como una guía rítmica los ejercicios de lectura rítmica del libro “The New Breed” de Gary Chester), se pudo concretar el objetivo propuesto respecto a la aplicación de estudios técnicos para batería enfocados en el estilo del jazz y a la vez generar un aporte novedoso a las nuevas formas y/o estructuras de trabajo compositivo y solista. Finalmente, el trabajo permitió exponer uno de los cuestionamientos principales del trabajo de tesis, en el cual se establece una aparente contradicción entre el espíritu de improvisación primordial del jazz con el trabajo de estudio técnico del mismo; la improvisación como tal subyace a la creación misma de la música, por lo que la técnica de la improvisación musical se entiende como una “reorganización espontánea”¹³ pero que contiene dentro de ella los elementos propios del creador/compositor que, al someterlos a un análisis formal salen a la luz los detalles principales, pudiendo interiorizarse en la “improvisación” y si se quiere, replicar dichos patrones improvisados, pues responden a una estructura.

Desde la perspectiva personal, este trabajo final de tesis permitió evaluar las capacidades propias y consistencia a la hora de realizar una composición y posterior ejecución instrumental. Dicho anteriormente, esto responde directamente al trabajo realizado durante los 4 años de estudio formal instrumental bajo la tutela del profesor

¹³ Wise, Les. *Bebop bible* REH Publications/Hal Leonard, 1982. (Wikipedia)

Pedro Barahona y las dudas que fueron surgiendo a través del estudio. A la par, también intenta exponer y resolver ciertas inquietudes personales relacionadas con la búsqueda de una identidad y sonoridad musical propia (una tarea no muy sencilla, cabe decir). Buscar esa identidad parece ser una tarea inalcanzable, puesto que el arte siempre está en una constante renovación, buscando responder cuestionamientos fundamentales.

Hoy en día, parece ser que todo ya está dicho en el discurso musical y más aún con el arte musical actual que al parecer se ha convertido en un “bien de consumo” más: algo impersonal, sin contenido y desechable. Es por ello que se vuelve importante considerar el trabajo realizado por estos primeros músicos “revolucionarios” del jazz, aunque nos pueda parecer un estilo anacrónico y que no responde a las necesidades musicales actuales. Pero que la música y los gustos cambie según cambian los tiempos es un hecho innegable, sin embargo existen y existieron personajes como Philly Joe Jones que lograron crear y compartir su música dejando una huella perdurable en el tiempo, y así mismo existen quienes buscamos estudiar, rescatar y rendir un tributo a aquellos que nos legaron la importante y trascendental tarea de mantener vivo el espíritu de la experiencia artística musical. En ese contexto el jazz fue, es y será sin duda alguna el estandarte de la revolución musical contemporánea del siglo XX que inspiró y continúa influenciando a miles de artistas hasta nuestros días.

6.2 BIBLIOGRAFÍA

Marco teórico e investigación:

- Berendt, Joachim: “**EL JAZZ: De Nueva Orleans al Jazz Rock**” *Fondo de Cultura Económica, México*, 1986 (Edición al español)
- Smith, Martín: “**JOHN COLTRANE: Jazz, racismo y resistencia**” (Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo. Traducción por Gemma Galdón, España, 2003)

Ejercicios y aplicaciones técnicas instrumentales:

- Chester, Gary: “**The New Breed**”. *Modern Drummer Publication, INC*, 1985.
- Riley, John: “**Beyond Bop Drumming**” *Manhattan Music Publications*, 1997.
- Bailey, Colin: “**DRUM SOLOS: The Art of Phrasing**” *Hal Leonard Corporation*, 1998.
- “**The 40 Percussive Arts Society International Drum Rudiments**” *The Percussive Arts Society*, 1984.

Sitios web de información e interés:

- https://es.wikipedia.org/wiki/Philly_Joe_Jones
- <https://es.wikipedia.org/wiki/Bebop>
- http://www.drummerworld.com/drummers/Philly_Joe_Jones.html
- <http://vicfirth.com/40-essential-rudiments/>