



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL SOLO DE BATERÍA
DE NEIL PEART EN EL INSTRUMENTAL YYZ.

Proyecto de Tesis para optar al Título Profesional de Músico con
Mención en Ejecución Instrumental y al Grado de Licenciado en
Artes, Tecnología y Gestión Musical.

JAVIER HERNÁNDEZ PALACIOS

Profesor Guía: Pedro Barahona Espinoza

Valparaíso, Chile
2010

AGRADECIMIENTOS

Antes de agradecer a cualquier persona que me ha acompañado en este largo proceso, quisiera agradecer a Dios por el Don que me ha confiado y por la instancia que me dio a través de la Universidad y de cada profesor para perfeccionarlo. Gracias por Tu Fidelidad y Respaldo, sin ello no hubiese podido perseverar en esta larga carrera. Gracias Señor.

Agradecer también a mi familia, quienes siempre confiaron en mí y entregaron todo su apoyo.

Gracias por mis amigos, quienes me alentaron en todo momento.

En especial, quisiera agradecer a las personas que me ayudaron en este trabajo, gracias al profesor y amigo Pedro Barahona, quien siempre estuvo dispuesto a dirigir mis ideas, gracias por el tiempo y la paciencia, gracias a Carlos León por ayudarme a traducir todo el material que necesite, sin tu ayuda todo hubiese sido más difícil, y a mis amigos Miguel Zapata y Daniel Aguilera, quienes me acompañaron en la presentación; gracias por su tiempo y dedicación.

ÍNDICE

	Páginas
ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
BREVE RESEÑA DEL INSTRUMENTO	6
1.1 Breve reseña del instrumento	7
CAPÍTULO II	
ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL SOLO	8
2.1 Origen y Evolución del solo de Batería	9
2.1.2 Orígenes del solo de batería	9
2.1.2 Evolución del solo de batería	10
CAPÍTULO III	
NEIL PEART	15
3.1 Neil Peart	16
3.1.1 Biografía	16
3.1.2 Estilos e Influencias	17
3.1.3 Reinención de su técnica	18
3.1.4 Libros	18
3.1.5 Algunos premios	19
3.1.6 Discografía junto a Rush	20
CAPÍTULO IV	
YYZ	21
4.1 YYZ	22
4.2 Equipamiento de Peart	24
4.3 Peart y su concepción del solo	25
CAPÍTULO V	
ANÁLISIS DEL SOLO	28
5.1 Análisis del solo	29
5.1.1 Introducción	29

5.1.2 Episodio I Tambor	31
5.1.3 Episodio II Sección Afro Latina	38
5.1.4 Episodio III Final	45
5.2 Transcripción del solo analizado	49
CONCLUSIÓN	53
BIBLIOGRAFÍA	54
PÁGINAS WEB	55

INTRODUCCIÓN

Para realizar este trabajo, se ha escogido uno de los bateristas de rock más importantes de la historia, al Sr. Neil Peart baterista de la banda canadiense Rush.

Como objeto a transcribir y analizar, se ha tomado el solo del instrumental YYZ en su versión en vivo, tema que aparece en el álbum "Exit... Stage Left" del año 1981. Este solo es considerado por bateristas en general como un clásico.

Además, el trabajo contiene una extensa y detallada biografía del baterista en cuestión, sus principales influencias musicales y conocer la manera en la que entiende y enfrenta los solos.

Este documento contempla una breve reseña histórica del instrumento, origen y evolución del solo de batería, biografía al músico en cuestión, investigación sobre el instrumental y finaliza con la transcripción y el análisis de la obra.

Se escoge a Neil Peart por ser él uno de los bateristas más importantes de la historia, y se escoge esta obra por contener una gran cantidad de recursos técnicos, dinámicos y creativos, que la hacen interesantísima de analizar.

Este documento, pretende mostrar y explicar, a través de la transcripción y su análisis, los elementos utilizados por Peart, con el fin de despertar y desarrollar la creatividad latente en cada músico, además de mostrar la batería de una manera mucho más amplia y abierta a los músicos en general

Para la elaboración del trabajo fue necesario recopilar todo tipo de información, ya sean entrevistas de revistas especializadas, libros, videos y escritos por el músico, los cuales hubo que traducir para llevar a cabo el desarrollo del trabajo.

CAPÍTULO I

BREVE RESEÑA DEL INSTRUMENTO

CAPÍTULO I

1.1 BREVE RESEÑA DEL INSTRUMENTO

La batería es un instrumento musical que pertenece a la familia de la percusión, siendo muy popular dentro de esta. Esta popularidad se debe, no a la música docta sino a la música popular. Se usa en variados estilos musicales, mostrando con esto su versatilidad.

Los instrumentos de percusión son considerados los más antiguos de los instrumentos musicales, debido a que su origen se remonta a pueblos ancestrales. Pero el origen de la batería radica en la unión, por 1890, de unos cuantos instrumentos: los tambores y los timbales, que surgen de África y China, los platillos, que derivan de Turquía y también de China, y el bombo, de Europa. Su aparición está directamente relacionada con la aparición del Jazz en Estados Unidos.

En sus inicios, las partes que componían la batería eran tocadas en las orquestas por tres o cuatro percusionistas (caja, bombo, platillos), o solamente dos si era en fanfarrias, los parches eran de piel de animal, el bombo muy grande con pequeños accesorios unidos a él y con un solo tambor.

Con el correr de los años, se producen grandes mejoras al instrumento en todo sentido (primeros tambores afinables, pedal de bombo, pedal de hi-hat, aparición del platillo Ride, soportes para platillos), ayudando a los instrumentistas a interpretar de una mejor manera.

Aparecen posteriormente las pieles sintéticas (parches) para las cajas, toms y bombos, además del primer sistema de sujeción de toms articulado fijado sobre el bombo.

Durante los años 70 aparecen los fabricantes japoneses (Pearl, Tama, Yamaha) que poco a poco irán compitiendo con las marcas americanas debido a su bajo costo y a su gran rendimiento, y es a partir de los años 80 cuando se inventa todo tipo de soportes, herrajes, pedales, que hasta el día de hoy conocemos.

Es así como la batería ha ido evolucionando hasta nuestros días, sabiendo adaptarse a los tiempos.

CAPÍTULO II
ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL SOLO DE
BATERÍA

CAPÍTULO II

2.1 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL SOLO DE BATERIA

Concepto

El solo es una pieza o sección de ella, que ejecuta un instrumentista o cantante en solitario, dentro de una canción o un tema. Los solos se presentan tanto en la música popular como en la docta, logrando captar la atención de quienes lo presencian debido a la sonoridad, color, musicalidad y virtuosismo del instrumentista. Fueron diseñados para destacar a un solo ejecutante para que éste pueda expresarse libremente.

2.1.1 Orígenes del solo de batería.

Para conocer el origen del solo en la batería y de su evolución a través del tiempo, debemos remontarnos a finales del siglo XIX, donde nace la batería, la cual está directamente relacionada con la aparición del Jazz. Además, se tomaron algunos bateristas que fueron un gran aporte tanto para el instrumento como para que el solo de batería evolucionara en el tiempo.

“... No se debe al azar el hecho de que en las formas tempranas del jazz no existiesen solos de batería; hasta puede decirse que no había bateristas de marcada individualidad. De los primeros años del jazz conocemos los nombres de Buddy Bolden y Freddie Keppard y de la familia Tio; conocemos una serie de trompetistas, tenoristas, clarinetistas e incluso violinistas, pero apenas si sabemos algo acerca de algún baterista. Por ser en esos tiempos el beat un factor de orden, y nada más que esto, el baterista no tenía otro trabajo que marcar con la mayor regularidad posible todos los beats...”¹

La única manera que tenía un baterista para llamar la atención dentro de una agrupación era jugar con los volúmenes (dinámicas) o simplemente una que otra frase o redoble al comienzo de cada tema. El papel del baterista por entonces era más bien secundario.

¹ Berendt, Joachim (1962). El Jazz “De Nueva Orleans al Jazz Rock”. P. 513.

Fue en una época muy tardía cuando se descubrió que precisamente la individualidad de un baterista podía producir uno de esos momentos de tensión que tanta importancia tiene en el Jazz, sin que por ello tuviera que descuidarse la función de orden.

Como pioneros podemos mencionar a Baby Dodds y Zutty Singleton, los grandes bateristas del New Orleans Jazz. Se sabe que Dodds, fue el primero en tocar breaks: breves cambios de golpe que con frecuencia llenan la diferencia de compás entre el final de una frase y el término de una unidad formal que llega a su fin, o que separan un solo de otro. El break *“... es el huevo del que los bateristas, principalmente Gene Krupa, incubaron el solo de batería...”*²

2.1.2 Evolución del solo de batería

Durante los años treinta, época del Swing, comienzan aflorar los grandes solistas, en la batería destacan los nombres de Gene Krupa, Cozy Cole y Sid Catlett.

Gene Krupa, que falleció en 1973, llegó a ser el baterista cumbre del periodo del Swing. El "Sing Sing Sing" de la orquesta de Benny Goodman, en que tocaba un largo solo de batería volvió loco a los Swing fans de los años treinta. En el aspecto técnico son apenas los bateristas modernos los que han sido capaces de superar a Krupa.

Como dato anexo, Krupa *“... fue el primero en atreverse, en los veintes, a utilizar el gran bombo en grabaciones de discos. Antes se solía renunciar a esta base del conjunto rítmico, ya que existía el peligro de que a consecuencia del potente sonido del bombo saltara la aguja grabadora de las matrices de cera; en efecto, los aparatos de grabación de aquel entonces no habían llegado todavía a un alto grado de desarrollo...”*³

Cuando se trata de técnica, velocidad, energía, y virtuosismo, se habla de Buddy Rich, quien llevo el solo de batería a niveles nunca antes alcanzados por ningún otro baterista. Famosos son sus solos de tambor en base a rudimentos militares, en donde demostraba velocidad, virtuosismo y

² Berendt, Joachim (1962). El Jazz “De Nueva Orleans al Jazz Rock”. P. 513

³ Berendt, Joachim (1962). El Jazz “De Nueva Orleans al Jazz Rock”. P. 515

un gran dominio. Vivió para ser reconocido como uno de los mejores bateristas del mundo. Aunque algunos otros bateristas eran más innovadores, en realidad ninguno estaba en su nivel incluso durante los primeros días.

Buddy provenía de una familia circense, además de ser baterista autodidacta, era cantante y bailarín. Su vida desde muy temprana edad estuvo ligada con los grandes shows, por eso no asombra que a los cuatro años de edad ya participara en una comedia musical en Broadway.

Todos estos antecedentes nos ayudan a comprender de mejor manera la forma en que Buddy llevaba a cabo sus solos, ya que eran verdaderos shows sobre la batería, verdaderos montajes sobre el instrumento. En cada uno de ellos se apreciaba a un músico histriónico, extravagante en gran medida, que siempre estuvo dispuesto entretener al público presente a través de la batería. De acuerdo a la leyenda del Jazz Gene Krupa, Buddy fue *“... el mejor baterista que jamás haya respirado...”*⁴

Pero fue Max Roach quien prestó al instrumento y al solo sus rasgos más perfectos y maduros. Es el prototipo del baterista moderno, ya no es el baterista más o menos subordinado que, pase lo que pase, tiene que tocar los cuatro cuartos, sino que es un músico que ha estudiado y que la mayoría de las veces toca algún otro instrumento, que sabe leer música y que con frecuencia es capaz de hacer arreglos.

Con él ocurre casi lo contrario de lo que pasaba antes, ya que los bateristas eran casi siempre los músicos menos aleccionados de las bandas; hoy son frecuentemente los más conocedores, y su personalidad y cultura suelen ser tan ricas como lo son sus interpretaciones.

*“... Roach fue el primer baterista que llegó a tocar hasta el fin líneas melódicas bien perceptibles. Lo tocado por Roach puede cantarse con la misma facilidad con que se puede seguir la melodía que se toca en el saxo alto, y a la inversa...”*⁵

⁴ www.buddyrich.com

⁵ Berendt, Joachim (1962). El Jazz “De Nueva Orleans al Jazz Rock”. P. 519

Con Roach la batería ya no es en forma exclusiva un instrumento rítmico, sino también melódico. Además destruye los cimientos que decían que los solos solo podían ejecutarse en compases de 4/4, ya que es capaz de tocar solos enteros en tiempo de vals, y sin embargo lo hace con un swing mayor que el de otros muchos músicos que se restringen al compás de 4/4.

A comienzos de los años 50 se despierta entre los bateristas un gran interés por el estilo africano occidental de los ritmos cubanos; fue Art Blakey el primer baterista de jazz que fue a África a estudiar dichos ritmos para luego incorporarlos a su manera de tocar.

El aporte de Blakey al instrumento y al solo de batería fue difundir este estilo a través de grabaciones, como por ejemplo la que hizo a dueto con el bongocero cubano Sabu, en donde se aprecia claramente una interrelación entre el jazz y los ritmos del África occidental. También, forma verdaderas orquestas de batería conformadas por cuatro bateristas y cinco músicos latinoamericanos.

Con todo esto, la influencia africana continuamente gana importancia entre los bateristas de jazz de aquellos años, provocando que otros bateristas como Max Roach, Philly Joe Jones y el mismo Joe Morello quisieran interiorizarse más en este estilo.

Así como Gene Krupa fue el pionero en ocupar el bombo para grabaciones, Louie Bellson fue el primer baterista en utilizar dos bombos, logrando tocar con la misma agilidad que los organistas suelen tocar los pedales de su instrumento. Esta nueva innovación se puede apreciar en la orquesta de Duke Ellington durante los años 1951 a 1953, en donde Bellson provoca en la orquesta un sonido enteramente distinto, o como lo describe Ellington "... era un nuevo y definido Bellson sound..."⁶

El aporte de Bellson hace que quince años mas tarde el uso del doble bombo comience a formar parte del equipo estándar de los bateristas, principalmente de los bateristas de rock, quienes en sus interpretaciones y solos demuestran toda su velocidad y virtuosismo.

⁶ Berendt, Joachim (1962). El Jazz "De Nueva Orleans al Jazz Rock". P. 525

A finales de los años 60 comenzaron a surgir muchas bandas de rock, y el baterista que causo mayor influencia dentro de este género musical fue el ingles Ginger Baker, conocido por su trabajo junto a la banda Cream.

Baker en sus primeros días como baterista ejecutaba largos solos de batería, el mas conocido es una pieza de 16 minutos de duración llamada Toad.

Aunque se disgustaba cuando se referían a él como un baterista de rock debido a que él se sabia como baterista de jazz, fue en este género donde logro aportar a la interpretación y al solo en el instrumento; fue uno de los pioneros en utilizar la herramienta del doble bombo dejada por Bellson, además de añadir a su set instrumentos de percusión e incorporar ritmos africanos; para esto pasa varios años en Nigeria estudiando la música de percusión africana.

Así Baker se convertiría en “... *el papito de los bateristas europeos de rock...*”⁷, influenciando a muchas generaciones en las cuales se encontraban bateristas de la talla de Keith Moon (The Who), John Bonham (Led Zeppelin), Ian Paice (Deed Purple) o Carl Palmer (Emerson, Lake & Palmer), Phill Collins (Genesis), Bill Bruford (King Crimson) solo por nombrar algunos.

*“... Al mismo tiempo, el jazz y sus diversas mutaciones, producen brillantes innovadores en la batería, tales como Billy Cobham, Elvin Jones y Tony Williams, quienes construyeron un puente entre el jazz y el rock; un puente que más tarde se cruzaría en ambas direcciones por bateristas como Steve Gadd, Steve Smith, Bill Bruford, Terry Bozzio, Dave Weckl y muchos otros...”*⁸

Desde los años 70 hasta la actualidad, aparecen muchos y grandes bateristas que marcaran el comienzo de este nuevo periodo, junto con ello, aparece el estilo Jazz Rock Fusión revelando una nueva raza de bateristas absolutamente virtuosos, como Vinnie Colaiuta, Dave Weckl y Dennis Chambers, Jack Dejohnette (Gran improvisador y con una independencia asombrosa), Billy Cobham (Quizás el más técnico de todos los bateristas), Steve Gadd (Gran dominador de todos los estilos musicales).

⁷ Berendt, Joachim (1962). El Jazz “De Nueva Orleáns al Jazz Rock”. P. 535

⁸ Neil Peart, Anatomy of A Drum Solo, PDF.

Es así como el solo de batería ha evolucionado a través del tiempo, llegando a ver solos extremadamente asombrosos como los que ejecuta el estadounidense Terry Bozzio con un set que tiene más de 30 cuerpos e innumerables platillos y accesorios, todo el virtuosismo y rapidez del austriaco Thomas Lang y del alemán Marcos Minneman, la gran disociación e independencia del cubano Horacio “El Negro” Hernández, toda la precisión, orden y creatividad del canadiense Neil Peart, y así la lista continua hasta nunca acabar.

CAPÍTULO III
NEIL PEART

CAPÍTULO III

3.1 NEIL PEART

3.1.1 Biografía

Neil Peart nació en el seno de una familia de granjeros en las afueras de Hamilton, Canadá. Su familia se mudó cuando el padre consiguió empleo en una empresa de venta de maquinaria agrícola. A pesar de que recibió clases de piano durante su infancia, Peart nunca se animó a explorar dicho instrumento más allá de las obligadas lecciones, las cuales abandonó rápidamente. En cambio, utilizaba un par de palillos para golpear rítmicamente cuanto objeto viera en casa; fue así como al cumplir 13 años, sus padres le regalaron un par de baquetas, junto con un pad de práctica y lecciones de percusión, prometiéndole que si era capaz de continuarlas durante un año, eventualmente le regalarían una batería, promesa que se hizo realidad al año siguiente, lo que convenció a Peart de que su camino en adelante sería la música.

A los 18 años, luego de haber luchado para alcanzar el éxito como baterista en Canadá, Peart decidió mudarse a Londres, con la esperanza de continuar su carrera como músico profesional en un ambiente más propicio.

Luego de dieciocho meses de proyectos musicales abortados y desilusionado por el poco progreso alcanzado en su carrera musical, Peart decide congelar sus sueños de convertirse en músico profesional y regresa a Canadá, para trabajar como vendedor en el negocio de su padre.

De regreso en Canadá, mientras tocaba junto con algunas bandas, un conocido en común con los miembros de Rush convence a Peart de que audicione para la banda, que en ese momento necesitaba un baterista para reemplazar a John Rutsey, quien se retiraba de la banda por motivos personales.

Neil Peart entra oficialmente a formar parte de Rush el 29 de Julio de 1974 a tan sólo dos semanas de la primera gira de la banda en USA.

3.1.2 Estilos e influencias

*"... La forma en que toco es un honesto reflejo de mi mismo, me gusta desafiarme a mi mismo creativamente para sacar muchas partes distintas en una canción, y hacerlas difíciles de tocar. Pero al mismo tiempo, me dejo llevar por un sentido personal de qué es lo que encuentro excitante al tocar batería, y al tocar rock. Algunos músicos tratan de forzar una respuesta instintiva, y diseñar su música para atraer cuanta gente sea posible, pero creo que eso se vuelve confuso. Es suficientemente difícil decidir lo que te gusta, y pensar en como hacerlo, para más encima pensar en tratar de complacerlos a todos..."*⁹

Según palabras del propio Neil Peart en su último video llamado "Anatomy of a drum solo", nos comparte sobre sus influencias y como llego a desarrollar un propio estilo.

*"... Fui bastante perfeccionista en mi estilo y me gustaba ver tocar a distintos bateristas americanos e ingleses, los cuales podía ver solo por televisión. Tengo grandes influencias de R&B, aunque también tuve otras influencias provenientes del jazz, tales como Gene Krupa, Buddy Rich, Joe Morello, Sonny Payne y Louie Bellson, y del rock tales como Ginger Baker (The Cream), Keith Moon (The Who), Carmine Appice (Vanilla Fudge), Ian Paice (Deep Purple), Mitch Mitchell (Jimi Hendrix), John Bonham (Led Zeppelin), Carl Palmer (Emerson, Lake & Palmer), Michael Shrieve (Santana), aprendí de todos ellos; apreciaba su estilo y contribución al instrumento..."*¹⁰

⁹ Entrevista a Neil Peart en plena gira R30.

¹⁰ Anatomy of A Drum Solo, DVD (Hudson Music, 2005)

3.1.3 Reinención de su técnica

Neil Peart confiesa:

“... En la gira presentación de “Counterparts” estaba un poco aburrido de la batería. Necesitaba un cambio profundo en mi interpretación, y este cambio tendría que ser a todo nivel...”¹¹

Durante las sesiones de grabación del tributo a Buddy, Neil queda perplejo y fascinado ante la elasticidad de los movimientos de Steve Smith. El experimentado Smith le recomienda a Neil que estudie con el maestro Freddy Grubber.

“... Neil comenta que al verlo tocar, Freddy le dijo dos cosas: su agarre (grip) de los palillos era incorrecto, y que el calzado que utilizaba no era el apropiado para tocar la batería...”¹²

Con la humildad que caracteriza a un grande, Peart comienza a estudiar los conceptos vertidos por el maestro Grubber. Cambia la posición de los elementos del instrumento, comienza a tocar con el grip tradicional (forma utilizada en la escuela norteamericana de la batería), y utiliza zapatillas de baile en lugar de calzado convencional. Para esto se toma un año.

3.1.4 Libros

Peart es autor de cuatro libros que aún no han sido traducidos al español; el último de ellos, publicado en septiembre de 2006.

Su desarrollo como autor incluso supera a su trabajo publicado, ya que además de escribir anécdotas sobre la grabación y giras de promoción de cada álbum, Peart mantiene una gran cantidad de correspondencia enviada a familiares y amigos.

¹¹ Revista Modern Drummer, Entrevista (1996).

¹² Revista Modern Drummer, Entrevista (1996).

“... El gusto por la aventura de los viajes, y la lectura, me llevaron a escribir. En los 80 y 90, escribí una serie de libros de aprendiz, que imprimí de forma privada para mis amigos y compañeros de viaje, los que me incentivaron a publicar mi primer libro. La ambición por escribir me llevó a hacerlo para algunas revistas como Macleans, Modern Drummer y Cicle Canadá...”¹³

Los libros publicados por él hasta ahora son:

- The Masked Rider: Cycling In West Africa
- Ghost Rider: Travels on the Healing Road
- Traveling Music: The Soundtrack Of My Life And Times
- Roadshow: Landscape With Drums, A Concert Tour By Motorcycle

Aparte de los lanzamientos en video junto a Rush como banda, Peart ha lanzado dos videos instructivos en DVD:

- A Work In Progress, (Warner Bros Publishing, 2002)
- Anatomy of A Drum Solo, (Hudson Music, 2005)

Además, produce los excelentísimos “Burning for Buddy, Vol. 1 y 2”, debido a la gran admiración por este baterista. Este trabajo se convierte hasta ese momento en el mejor tributo discográfico que podía realizarse al más grande baterista de todos los tiempos.

3.1.5 Algunos premios

A través de toda su carrera, Neil Peart ha recibido numerosos reconocimientos. Por su labor desarrollada en Rush, ha sido respetado como uno de los más grandes exponentes de la batería del siglo XX. Los lectores de la revista Modern Drummer, lo han votado como el mejor en las siguientes categorías:

¹³ Entrevista a Neil Peart en plena gira R30.

- 1980 Mejor baterista revelación.
- 1981-1982-1983-1984-1985 Mejor baterista de rock.
- 1983-1984-1985-1986 Mejor multi – percusionista.
- 1986 Mejor baterista “all around” (todos los estilos).
- 1986 Ingresa al Salón de la Fama en los rubros baterista y multi – percusionista. Su inclusión no le permite ser votado más en estas categorías.
- 2006 Mejor video Instructivo (Anatomy of A Drum Solo)
- 2007 Mejor grabación en batería de los 80: YYY (Exit... Stage Left)

3.1.6 Discografía junto a Rush

Desde 1974 al 2010 han editado 20 álbumes de estudio, siete álbumes en vivo y ocho álbumes recopilatorios. En Estados Unidos los álbumes con más ventas son 2112 editado en el año 1976 y que ha vendido tres millones de copias, Moving Pictures de 1981 con cuatro millones de copias vendidas y el recopilatorio Chronicles de 1990 con dos millones de álbumes vendidos.

CAPÍTULO IV

YYZ

CAPÍTULO IV

4.1 YYZ

Introducción

Corría el año 1981 y la banda lanzaba al mercado el álbum "Moving Pictures" correspondiente a su novena producción, octava en estudio. Álbum considerado por especialistas y críticos musicales como el mejor trabajo discográfico de toda la carrera de Rush debido a la madurez artística, buen gusto y profesionalidad de la banda impresa en este trabajo. En esta producción se encuentran temas importantísimos debido a que se convertirían en los más representativos de la banda con el correr del tiempo, temas tales como Tom Sawyer, Red Barchetta, Limelight y el instrumental YYZ.

Este álbum también logra importancia debido a que de éste se extraería el instrumental YYZ, además de Tom Sawyer y Red Barchetta para ser incluido en el siguiente álbum de la banda.

Exit... Stage Left

Este es el título del segundo álbum grabado en vivo y el décimo en su carrera musical. El concierto fue grabado en vivo durante la presentación que hizo la banda la noche del 27 de Marzo de 1981 en el Montreal Forum de Montreal, Canadá, durante la gira promocional del álbum "Moving Pictures", y fue lanzado al mercado en Estados Unidos y Canadá el 27 de octubre de 1981. Dicho álbum no tuvo lanzamiento comercial en Latinoamérica, aunque algunos sencillos como YYZ y Tom Sawyer sí sonaron en las principales emisoras rockeras de varios países de la región.

El álbum está compuesto por 13 temas, los cuales son:

- The Spirit Of Radio
- Red Barchetta
- YYZ

- A Passage To Bangkok
- Closer To The Heart
- Beneath, Between And Behind
- Jacob`s Ladder
- Broon`s Bane
- The Trees
- Xanadu
- Freewill
- Tom Sawyer
- La Villa Strangiato

YYZ

Es uno de los temas más representativos e importante de la banda debido a que la pieza instrumental se convirtió en 1982 en ser la primera de los seis temas en ser nominados para un Grammy en la categoría de Mejor Actuación Instrumental de Rock.

Su génesis surge espontáneamente de un ensayo totalmente informal durante las sesiones de grabación. El título del tema proviene del código asignado para el Aeropuerto Internacional de Toronto, Canadá, y durante la introducción las siglas se tocan de manera repetitivas de acuerdo al código Morse en un compás de 5/4, el cual Neil Peart acompaña con un triángulo. La guitarra y el bajo se unen a este patrón utilizando la disonancia creada por un intervalo de tritono (C-F#) mientras que la melodía interpretada en el sintetizador es un buen ejemplo de la escala Locria.

El instrumental esta estructurado de la siguiente forma:

Intro – A – B – C (Solo Batería) – B` (Solo Guitarra) – D (Puente) – A – B – Final

Lo que hace de este tema aun más importante durante la presentación en vivo de la banda, es el solo que interpreta Neil Peart, otorgando una mayor importancia a esta pieza musical.

“... Algunos de los temas contenidos en esta producción, hacen olvidar las versiones en estudio, como primer ejemplo tenemos el tema instrumental YYZ, que pareciera cobrar nueva vida gracias al solo de batería de Neil Peart...”¹⁴

4.2 Equipamiento de Peart

A lo largo de toda su carrera como músico, Peart ha utilizado diferentes set y marcas de batería (cuatro para ser exactos), las cuales ha ido adecuando según las distintas etapas de la banda, pero nos centraremos solo en el set que utilizó para la grabación del álbum Exit... Stage Left.

El kit utilizado por Peart fue una Tama Superstar de color rojo, la cual constaba en todos sus cuerpos con un proceso denominado Vibrafibed, que es la aplicación de una delgada capa de fibra de vidrio en el interior del casco para obtener un mayor ataque. Esta configuración constaba de diez cuerpos, los cuales eran:

- Tambor (14" x 5,5") el cual compro de segunda mano y aun conserva.
- 2 bombos (24" x 14")
- Concert o melodic toms (6" x 5,5; 8 x 5,5; 10 x 6,5; 12" x 8")
- Toms (12" x 8"; 13" x 9"; 15" x 12"; 18" x 16")

La popularidad de Peart en el tiempo del álbum Exit... Stage Left era tan grande, que la fábrica decidió lanzar el modelo Neil Peart con todos los cuerpos, fierros y accesorios tal cual lo utilizaba Neil en sus presentaciones.

Con respecto a los platillos, Peart utilizó la marca Zildjian en su mayoría, a excepción del modelo China, ya que sus favoritos son los Wuham. La configuración es la siguiente:

¹⁴ Comentario Revista Modern Drummer (1996).

- Avedis Splash 8" y 10"
- New beat Hi Hat 13"
- Avedis crash 16" (x2); 18"; 20"
- Avedis Ping ride 22"
- Avedis China 20"
- Avedis Pang de 18" y Wuham China de 18"

Este equipamiento se completaba con diferentes instrumentos de percusión, tales como campanas tubulares, crócalos, wild chimes, bell tree, triángulos, glockenspiel (xilofón de 2 ½ octavas), set de timbaletas, y un gong. En algunas ocasiones, Neil utilizaba un timbal clásico de 28 pulgadas.

4.3 Peart y su concepción del solo

*"... El solo de batería es una tradición transmitida a nosotros, nuestro patrimonio, por así decirlo, y es una herencia de gran valor, la cual debemos cuidar y saber desarrollar..."*¹⁵

A lo largo de su carrera, Peart ha sido reconocido y premiado por colegas y especialistas por sus increíbles solos, en donde demuestra toda su creatividad e influencias como músico.

No sería una exageración decir que Peart comenzó su carrera precisamente gracias a un solo, según comenta en su DVD "Anatomy of a Drum Solo"

"... No es una exageración decir que mi carrera comenzó con un solo de batería. Mi primera presentación pública fue en 1967 cuando tenía 15 años en un festival del colegio tocando junto a un trío. No pude imaginar que esa noche iba hacer tal solo el cual iba a tener una genial respuesta de parte de la audiencia. Después de la presentación mi padre estuvo orgulloso de mí y

¹⁵ Neil Peart, Anatomy of A Drum Solo, PDF.

obtuve una mayor reputación en el colegio. También ese solo me dio la oportunidad de entrar a mi primera banda de rock...”¹⁶

Desde sus inicios, Peart tuvo un cierto interés por los solos de batería. Era uno de los momentos más esperados por él, ya que lograba captar toda su atención, y fue gracias a esta herramienta, que decidió dedicarse a la batería.

Comenta que cada vez que veía por televisión los solos de sus bateristas favoritos, él exclamaba: *¡Quiero hacer esto!*

“... Para el niño que yo era entonces, la imagen del baterista me parecía emocionante, atractiva, elegante y peligrosa...”¹⁷

Neil Peart menciona:

“... Cuando era chico veía muchas veces la película “The Gene Krupa Story” que fue la influencia más grande para comenzar a ejecutar mis solos, por todo el desplante físico e histriónico del baterista en la película, el cual se veía que lo disfrutaba...”¹⁸

En los últimos 30 años tocando con Rush, los solos se volvieron en la parte más importante del show para Peart y los fanáticos, llegando a elaborar un solo distinto para cada Tour de la banda.

“... Siempre al empezar un nuevo tour escuchaba los solos de tour anteriores para crear una composición nueva, un diseño distinto, un trabajo de laboratorio. Siempre me esforcé en crear algo nuevo y lo logre. Hice esto para que la gente pudiera disfrutar y apreciar mejor lo que es un solo de batería...”¹⁹

En cada uno de los solos de Neil Peart, se puede apreciar la influencia que tiene como baterista. Sus mayores influencias van desde el Jazz, bateristas como Gene Krupa, Buddy Rich, Sonny Payne y Joe Morello, hasta el Rock británico, como bateristas de la talla de Ginger Baker, Keith Moon y John Bonham. A todos estos bateristas y muchos más, se les puede apreciar en sus solos.

¹⁶ Anathomy of A Drum Solo, DVD (Hudson Music, 2005)

¹⁷ Neil Peart, Anathomy of A Drum Solo, PDF.

¹⁸ Anathomy of A Drum Solo, DVD (Hudson Music, 2005)

¹⁹ Anathomy of A Drum Solo, DVD (Hudson Music, 2005)

"... De todos estos bateristas elabore mis solos, ya sea por su manera de ejecutarlos o por lo expresivo de sus solos. Sus ideas y sus actitudes fueron de inspiración para crear mis solos. De todos ellos apreciaba su estilo y su contribución al instrumento. Mis solos permanecen y cambian en tributo a ellos, los cuales aprecio mucho..."²⁰

Pero pensar que Peart muestra solo influencias en cada uno de sus solos sería un gran error, porque uno de los sellos que más lo caracteriza es el orden que muestra en cada una de las partes que componen sus solos, son verdaderas piezas musicales, lo que demuestra que cada golpe que da en su set no es al azar, en realidad, nada es al azar cuando se habla de Peart, todo se encuentra tan esquematizado; lo que nos da cuenta de como es él como persona.

"... La forma en que toco es un honesto reflejo de mi mismo..."²¹

Este orden también se puede apreciar en la manera en que arma los temas junto a Rush, ya que la gran mayoría de sus creaciones se mantienen iguales, esto es, sin ninguna modificación a pesar del tiempo.

"... Son verdaderas obras que permanecen auténticas y sin alteración alguna, así como lo son las composiciones de Beethoven, o las pinturas de Leonardo Da Vinci, todo se mantiene en su debido lugar..."²²

²⁰ Anathomy of A Drum Solo, DVD (Hudson Music, 2005)

²¹ Entrevista a Neil Peart en plena gira R30.

²² Rush Visions: The Official Biography (Bill Banasiewicz), pág 132.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DEL SOLO

CAPÍTULO V

5.1 ANÁLISIS DEL SOLO

5.1.1 Introducción

Neil Peart a través de este solo nos plantea una propuesta histórica de la batería. Toda la obra tiene un orden cronológico que interpreta de manera perfecta la historia y evolución de la batería en el tiempo.

Este solo se puede dividir en tres partes, cada una con su propia idea e influencia, las cuales llamaremos “Episodios”, y entre cada uno de éstos, se encuentran compases que sirven de conexión, los cuales llamaremos “Transiciones”, los que no serán analizados en profundidad.

Nomenclatura

The image shows three staves of musical notation for drum nomenclature. Each staff has a double bar line at the beginning. The first staff shows six instruments: Hi Hat (H.H.), H.H. Abierto, H.H. Cerrado, Crash (Cr.), Splash (Spl.), and China (Ch.), each represented by an 'x' on a staff line. The second staff shows seven tom-toms: Tom 6", Tom 8", Tom 10", Tom 12", Tom 12", Tom 13", and Tom 15", each represented by a dot on a staff line. The third staff shows six instruments: Tom 18", Caja, Timbal, Cencerro, Bombo, and H.H. Pie, each represented by a dot on a staff line. The Bombo part has a rhythmic pattern of four notes with 'R L R L' written below them.

Hi Hat (H.H.) H.H. Abierto H.H. Cerrado Crash (Cr.) Splash (Spl.) China (Ch.)


7 Tom 6" Tom 8" Tom 10" Tom 12" Tom 12" Tom 13" Tom 15"


14 Tom 18" Caja Timbal Cencerro Bombo H.H. Pie


R L R L

Otros Símbolos

Choke (Golpe de platillo acortando su duración con la mano).

 Se continúa tocando hasta una próxima indicación.

 Crescendo de forma gradual.

 Decrescendo de forma gradual.

> Acento (Nota que sobresale en volumen a las demás).

Mezzpiano (*mp*)

Mezzoforte (*mf*)

Forte (*f*)

Poco accel. (Acelerando de forma gradual).

Poco rall. (Alentando de forma gradual).

5.1.2 Episodio I Tambor

(Cr.)

$\text{♩} = 141$

mf

poco accel.

poco rall.

poco accel.

mp *mf*

El primer elemento a analizar es la ejecución en el tambor que Peart realiza en la primera parte del solo, tocando distintas figuras rítmicas acentuadas en diferentes lugares.

Los rudimentos tienen su origen en el ámbito militar, siendo incorporados luego en las orquestas y en los solos de jazz, algo que se hizo muy típico de escuchar en los solos de batería de finales de los años 30 en adelante.

Dos de los bateristas que más influencia han ejercido sobre el desarrollo musical de Neil Peart son Gene Krupa y Buddy Rich, quienes son dos de las figuras más importantes cuando se habla de los solos de tambor.

Krupa es conocido por ser pionero en ejecutar este tipo de solos por los años 30; Rich, solía interpretar en cada uno de sus solos largos pasajes dedicados exclusivamente al tambor aplicando rudimentos a grandes velocidades y a distintas dinámicas.

“... Después de tocar esta parte del solo me siento muy realizado, ya que siempre fue una de mis metas poder interpretar este tipo de solos en el tambor y poder incorporarlos en mis creaciones...”²³

Es por eso que en esta primera parte del solo, Peart plantea un orden histórico por el cual transitó el instrumento en su desarrollo, debido a que la batería nace precisamente con la aparición del jazz en donde se comenzó a ejecutar este tipo de solos.

Una de las observaciones importantes en este primer episodio es que el tempo no tiene una marcada participación, debido a que Peart solo se ocupa del trabajo en el tambor y sus diversas acentuaciones, sin preocuparse de llevar el tempo del tema con el hi hat o el bombo, algo muy común en este tipo de interpretaciones, lo que le da a esta primera parte un cierto grado de libertad en este aspecto, aunque controlada, porque aun así logra una continuidad en relación al tempo del instrumental.

Un factor que influye en la continuidad del solo entero, y en esta parte en especial, es la variación con las velocidades y la inclusión de acentuaciones y dinámicas, las cuales Peart domina plenamente, creando en ciertas ocasiones la sensación de que el pulso se ha perdido completamente, no siendo en realidad así.

Este episodio está conformado principalmente por cuartinas de semicorcheas y seisillos los cuales Peart acentúa con rimshot (golpe entre el aro y el parche de la caja) en distintas partes de la figura en el caso de las cuartinas de semicorchea, y en el primer y último golpe de cada seisillo.

Ej. 1 (Compás 1 - 2)



A través de las diversas acentuaciones y las distintas maneras en que agrupa los golpes, provoca que en ciertos pasajes del episodio se produzcan pequeños contratiempos.

²³ Anatomy of A Drum Solo, DVD (Hudson Music, 2005)

Ej. 2 (Compás 3 - 4)

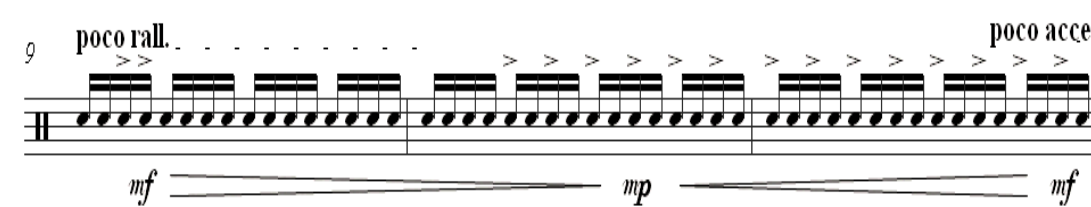


Utiliza pequeñas variaciones en el tempo acentuando aún más su carácter de marcha creando una pequeña tensión en la obra.

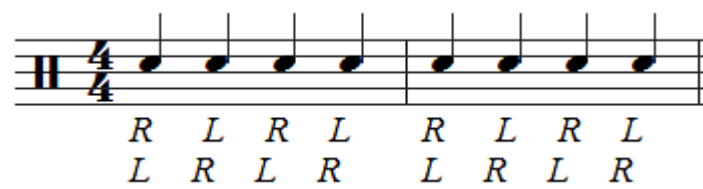
Ej. 3 (Compás 5 - 6)



Ej. 4 (Compás 9 - 11)



Acerca del sticking que Peart utiliza, se puede mencionar con certeza que todo el episodio está tocado en base a Single Stroke Rolls.



El "Single Stroke Roll" (Redoble de Golpes Simples) es el primer rudimento de la lista de los 40 rudimentos publicados por la Percussive Arts Society (PAS) en 1984. La PAS es un organismo que ha jugado el rol más importante en estandarizar y formular los rudimentos desde los originales 13 definidos en el año 1930.

Este rudimento está compuesto por un golpe por cada mano: R (Derecha) L (Izquierda) en forma alternada.

“... Esta sección está compuesta por cuartinas de semicorchea y seisillos los cuales acentúo en diversas partes, todo tocado con single stroke...”²⁴

Desarrollo orquestado del tambor

The musical score for the drum solo is composed of eight staves, each representing a four-measure phrase. The notation is as follows:

- Staff 19: Starts with '(H.H.)' above the first measure. Contains a series of eighth notes with stems, some with accents and dynamic markings.
- Staff 22: Continues the rhythmic pattern with eighth notes and stems.
- Staff 25: Includes a '6' above a note in the second measure, indicating a sextuplet.
- Staff 28: Continues the eighth-note pattern.
- Staff 31: Includes a '(Cr.)' above the final measure, indicating a crotchet.
- Staff 34: Continues the eighth-note pattern.
- Staff 37: Includes '(H.H.)' above the final measure.
- Staff 41: Includes '(Cr.)' above the second measure and '(H.H.)' above the final measure.
- Staff 44: Includes '(Cr.)' above the first measure.

²⁴ Anatomy of A Drum Solo, DVD (Hudson Music, 2005)

Continuando con el trabajo de tambor que Peart ejecuta en esta primera parte del solo, comienza a desarrollar una pequeña orquestación agregando nuevas voces a la pieza, tales como:

- Platillos
- Hi hat
- Toms
- Bombo

Peart comienza por agregar la voz del hi hat ocupando aperturas (°) y cierres (+) apoyados por el bombo, otorgando a la pieza un enriquecimiento musical. Resalta de este desarrollo orquestado la precisión con que ejecuta cada apertura y cierre con el hi hat y, en algunos casos, mantiene el sonido prolongado en las aperturas, con lo cual llena espacios, mientras sigue su trabajo en el tambor.

Ej. 5 (Compás 19 – 20)



Los compases a continuación merecen mucha atención debido a que Peart utiliza una nueva herramienta en su composición: La Polirritmia.

La polirritmia se refiere a la formación de un patrón rítmico basado en la combinación de dos o más figuras opuestas y diferentes, o agrupadas de distinta forma entre sí tocadas de forma simultánea. En estos compases tenemos un claro ejemplo de una polirritmia de 4 (cuartinas de semicorcheas) contra 3 (tresillo de corchea con silencio en el último golpe) la cual Peart toca entre tambor y bombo, logrando ejecutar la idea de manera clara y entendible a pesar de la velocidad del instrumental.

Ej. 6 (Compás 21 – 22)



En estos compases podemos apreciar un fill que Peart comienza a ocupar, el cual será utilizado a lo largo de toda la obra, teniendo su máximo esplendor en la parte final del solo.

Los fills son frases que pueden tener una duración de un tiempo hasta un compás, y más si se quiere. Éstos sirven como resolución dentro de una canción, para pasar de una sección a otra, o simplemente reafirmar la sección que se está tocando.

A partir de éstos fills se puede marcar un sello personal propio de un lenguaje; en este caso los fills reciben el nombre de “Licks” o “Chops”.

Para este fill, Peart se toma de una herramienta heredada por el baterista de swing Louie Bellson, quien fue el primer baterista en utilizar dos bombos; este aporte se convertiría años más tarde en una herramienta muy utilizada sobre todo por los bateristas de rock.

Este fill es característico de Peart, el cual desarrolla abarcando desde un tiempo hasta compases enteros; éste se distribuye entre manos y pies y está compuesto por dos golpes de bombo, los cuales reparte en sus dos bombos tocados con cada pie, y un golpe de tambor que en algunos casos es acentuado además de ser acompañado por una apoyatura.

La apoyatura es una nota pequeña que antecede a la nota principal; su ejecución sirve para adornar ciertos pasajes; éstas se dividen en apoyaturas simples las cuales se denominan “Flam” o dobles las cuales se denominan “Drag”. Ambas son ornamentaciones (adornos) y no tienen, necesariamente, cabida dentro de las subdivisiones regulares e irregulares del ritmo.

Ej. 7 (Compases 24 – 25)



Aquí este fill es utilizado de forma repetitiva, causando que en ocasiones quede a contratiempo.

Ej. 8 (Compases 30 – 31)

Luego el fill es desarrollado orquestándolo con toms y platillos.

Ej. 9 (Comienza en el cuarto tiempo del compás 31 abarcando hasta el segundo tiempo del compás 44).

Así Peart da término a este primer episodio de su obra, en la cual se aprecia un desarrollo minucioso y paulatino, o de forma gradual si se quiere, tanto en ideas como en recursos, y también en lo que se refiere a la orquestación; siempre va de menos a más y de manera muy ordena.

5.1.3 Episodio II Sección Afro latina

Transición

Este episodio se convierte en el más extenso de esta composición porque abarca rasgos y elementos propios de la percusión y ritmos de la música africana, con los cuales desarrolla una historia.

Antes de comenzar el episodio, Peart deja unos compases de preparación de lo que vendrá a ser la sección afro latina.

Desde los primeros compases deja ver claras tendencias a lo latino, como por ejemplo sonidos agudos y melódicos, efectos de platillos más pequeños como los splash al igual que sus crash, los cuales golpea y corta su duración tomándolos con sus manos, algo muy propio de la percusión.

Con esto forma la transición, que vendrá a ser consecuente con la idea central del próximo episodio.

Ej. Transición (Comienza en el tercer tiempo del compás 44 abarcando hasta el primer tiempo del compás 47).

El episodio comienza con compases muy melódicos, los cuales Peart reparte en las voces más agudas de su set. Adorna éstas melodías con pequeñas apoyaturas.

Ej. 1 (Segundo tiempo compás 47 al 48).

Se aprecia el interés de Peart por usar los registros más agudos de sus toms.

Ej. 2 (Compás 53 – 55)

Comienza a utilizar un nuevo accesorio de su set, los timbales, acentuando aun más el carácter latino del episodio.

Ej.3 (Cuarto tiempo compás 56 al 58)



En estos compases, se aprecia lo extenso de los registros con los cuales Peart cuenta, partiendo de lo agudo hasta lo más grave de su set; además a través de este fill nos introduce a la segunda parte de este episodio que tiene clara tendencia e influencia africana y oriental (Tambores Taiko)

Ej. 4 (Tercer tiempo compás 65 al 66)



Influencia africana

The image shows a musical score for a drum solo, consisting of six systems of music. Each system is labeled with a measure number: 67, 70, 73, 76, 79, and 82. The notation is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning of each system. The music is a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are many 'x' marks above the notes, indicating specific drum sounds or techniques. The pattern is highly repetitive and characteristic of African or Afro-Cuban rhythms. In measure 76, there is a '(Spl.)' marking above the staff, indicating a splash cymbal. The overall feel is that of a fast, intricate drum solo.

Como primera observación, se puede apreciar que es la primera vez en toda la obra, en que Peart se preocupa de llevar el tempo de manera muy marcada; lo hace con sus extremidades inferiores, las cuales reparte entre bombo y hi hat, generando así un pequeño ostinato, el cual mantiene siempre en un segundo plano o a modo de acompañamiento, debido a que resalta más la interpretación que ejecuta con sus manos.

El ostinato es un tipo de ornamentación formada por pequeños patrones rítmicos que se repiten constantemente dentro de un pasaje musical.

Algo que resulta muy curioso, es que este tipo de acompañamiento se hizo muy común de escuchar en la época del swing, donde los bateristas incorporaban esta herramienta mientras ejecutaban sus solos enriqueciendo aun más su interpretación. De ahí toma Peart este acompañamiento incorporándolo en esta sección del solo.

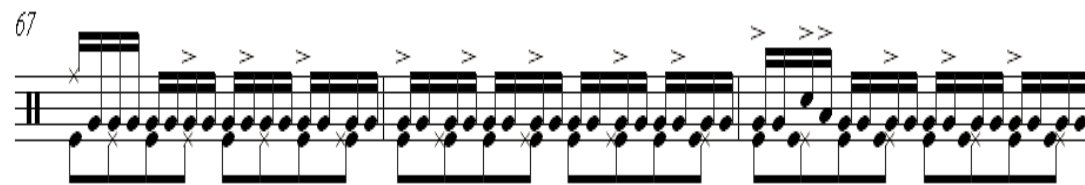
Con todo esto, Peart logra generar el carácter de la música de percusión africana, en donde los tambores son el principal motivo de las tribus para ceremonias de carácter religioso y pagano, fiestas y guerras.

Una influencia directa para Peart fue el baterista británico Ginger Baker, quien después de tocar en la banda Cream, donde se hizo mundialmente conocido, viaja a Nigeria para estudiar los ritmos de la música de percusión africana, y es por esto, que añade a su set accesorios de percusión e incorpora estos ritmos en su ejecución.

Por eso Peart, influenciado en su desarrollo musical por Baker, añade a su set elementos de percusión tales como set de timbales y cencerros, además de incorporar ritmos africanos en su solo.

Se puede apreciar que Peart hace recaer la base de estos ritmos en sus toms más graves, acentuándolos en distintas partes, e incorpora el tambor siempre acentuado para enriquecer aún más la idea. Todo acompañado por el ostinato que lleva entre el bombo y hi hat de pié.

Ej. 5 (Compás 67 – 69)



A continuación viene la frase más característica de Peart en sus solos, con la cual ha sido reconocido y recordado entre sus pares y colegas. Está compuesta a base de cuartinas de semicorcheas las cuales toca en un tom de piso, acentuando parte de ellas en su set de cencerros. Con las acentuaciones compone una melodía logrando así que la frase sea un sello propio de su autoría, llevándolo al reconocimiento mundial.

Ej. 6 "El sello de Peart" (Compás 72 – 83)

Musical notation for Example 6, measures 72-83. The notation is written on a single staff with a double bar line at the beginning. It consists of four systems of music, each starting with a measure number (72, 75, 78, 81). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A specific instruction "(Spl)" is written above the staff in measure 76, indicating a splash cymbal effect. The notation is dense and complex, typical of a drum solo.

Algo importantísimo es que la frase lleva golpes acentuados con splash como se puede apreciar en los compases 76, 82 y 83.

Orquestación

Musical notation for the orchestration of Example 6, measures 84-102. The notation is written on a single staff with a double bar line at the beginning. It consists of seven systems of music, each starting with a measure number (84, 87, 90, 93, 96, 99, 102). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Specific instructions are written above the staff, including "(Cr.)" for cymbal, "(Ch.)" for chimes, and "6" and "3" for multi-measure rests. The notation is dense and complex, typical of a drum solo.

Esta es la última parte del episodio con la cual cierra esta influencia afro latina y oriental. Para su cierre, plantea dos ideas; la primera tiene que ver con una orquestación más libre que dura hasta llegar al compás 90, en donde el tempo sigue marcado a través del ostinato; en la segunda, Peart se toma solo de los registros más graves de su set usando con las acentuaciones, dejando de lado otras voces y eliminando por completo el uso del ostinato con el cual se preocupaba de llevar el tempo.

Nótese la última frase que va del cuarto tiempo del compás 100 al primer tiempo del compás 102; todo esta acentuado a dos manos y tocados al unísono (al mismo tiempo). La frase termina con un golpe de platillo que puede interpretarse como un clímax.

5.1.4 Episodio III Final

Antes de terminar la obra, Peart tiene que pensar en la manera de poder entregar el solo retomando lo que venía haciendo antes de comenzar, y a esto se le suma que al terminar, tendría que encontrar la forma de unir su solo al solo de guitarra subsecuente, el cual en su versión de estudio es introducido con un fill el cual Peart en esta versión en vivo repetirá.

Es por eso que antes de comenzar el último episodio, el cual esta influenciado por el rock, Peart deja unos compases de preparación, con los cuales aborda su idea final.

Transición

Esta transición tiene una duración de ocho compases, en los cuales se aprecia la utilización del doble bombo; algo muy característico en Peart y en el rock en general.

En estos compases hay una interpretación bastante libre de parte de Peart (carente de un pulso notorio), algo que ocurre en esta parte del solo exclusivamente, pero aun así, existe una relación y consecuencia de lo que se avecina.

Ej. Transición (Compás 102 – 109)

The image shows three staves of musical notation for a drum solo. The first staff, labeled '102', begins with a 'Cr.' (Crash) and contains a series of eighth notes with triplets and a 'Spl.' (Splash) at the end. The second staff, labeled '105', features a 'Ch.' (China) and includes sixteenth notes with triplets and sixteenth rests. The third staff, labeled '108', includes a '(H.H.)' (Hi-Hat) and continues with sixteenth notes, triplets, and sixteenth rests. The notation is complex, with many beamed notes and dynamic markings.

En este episodio, se puede apreciar de manera muy clara la influencia que ejerce Jonh Bonham, baterista del grupo Led Zeppelin, en la parte final del solo.

No es un hecho desconocido que gran parte de las influencias de Peart hayan sido bateristas de las grandes bandas de rock de a finales de los 60, sobre todo bandas británicas, ya que sentía una gran admiración por el movimiento musical que ahí ocurría durante esos años. De hecho a la edad de 18 años, decide probar suerte en Londres con la esperanza de ejercer una carrera como músico profesional.

En estos últimos compases del solo, Peart toma un fill de Bonham, el cual varía para darle un sello propio.

El fill de Bonham estaba compuesto por tresillos de corcheas, las cuales repartía a su antojo en todo su set a gran velocidad y a distintas dinámicas provocando un sonido continuo.

Este fill se puede apreciar en el solo que ejecuta en el año 1973 junto a su banda sobre el tema Moby Dick, logrando ahí que fuese reconocido como un sello propio de su autoría.

Ej. Jonh Bonham Triplets Fill.



Acá tenemos la figura que él emplea en este fill, pero como se dijo anteriormente, lo distribuye a lo largo de todo su set variando en velocidad y dinámicas.

La variación que hace Peart a este fill tiene que ver con la herramienta del doble bombo, algo que Bonham no tenía en su set. El fill está compuesto por una cuartina de semicorchea, aunque en el solo la dobla en velocidad llegando a tocar fusas.

Variación de Neil Peart



Al igual que Bonham, Peart distribuye esta figura en todo su set, pasando desde los registros más agudos hasta los más graves, con los cuales termina y entrega el solo.

En el compás 117 comienza a acelerar de forma gradual hasta el compás 121, y además, comienza un crescendo que va del compás 118 hasta el compás 121, terminando con un flam acentuado en el tambor.

Para terminar, ejecuta un fill que va del compás 122 al compás 123 (mismo fill que toca en estudio), con el cual entrega el solo.

Ej. Final (Compás 110 – 123)

Con esto Peart termina su obra y concluye toda una historia la cual se ve representada en la evolución de la batería, pasando por su génesis en el jazz donde los solos de tambor se hacen conocidos, continuando por lo afro latino y cerrando con el rock.

Esta es la historia que Peart deja reflejada en esta obra...

“... El solo de batería es una tradición transmitida a nosotros, nuestro patrimonio, por así decirlo, y es una herencia de gran valor, la cual debemos cuidar y saber desarrollar...”²⁵

²⁵ Neil Peart, Anatomy of A Drum Solo, PDF.

5.2 Transcripción del solo analizado

Solo Bateria YYZ

Neil Peart

Trans. Javier Hernandez

(Cr.)

$\text{♩} = 141$

mf

poco accel.

poco rall.

poco accel.

mp *mf*

(H.H.)

(Cr.)

(H.H.)

41 (Cr.) (H.H.)

44 (Cr.) — Choke — (Spl.)

47 (Cr.) (Spl.) Choke

50

53

56 (H.H.) (Cr.) (H.H.)

59

62

65 (Cr.) 3

68

71

74 (Spl.)

77

80

83 (Cr.)

86 6 (Ch.)

89 (Cr.) 3 3 3 (Ch.) >

92

95

98

101 (Cr.) 3 3 3 3 (Spl.)

105 (Ch.) 6 3 3 3 3 3 3 3 3 6

108 6 6 (H.H.) 6 3 (Cr.)

110 3

112

114

116 poco accel.

118 -

120 *f*

122 *f*

CONCLUSIÓN

Este trabajo sirvió en una primera instancia para conocer la historia y los orígenes del instrumento, además de entender el proceso de evolución que ha transitado el solo de batería de mano de los grandes bateristas de la historia.

A través de esta investigación, se pudo interiorizar y dar a conocer la vida de uno de los bateristas de rock más importantes de la historia, del Sr. Neil Peart baterista de la banda canadiense Rush.

En este trabajo se logró mostrar la forma en que Peart comprende y enfrenta el instrumento, como se relaciona con éste, cómo entiende los solos y la importancia que le da, y el proceso de creación que utiliza para armar frases las cuales incorpora en sus composiciones.

Con la transcripción y el análisis del solo se puede apreciar de manera mucho más clara lo mencionado anteriormente.

En este proceso fue necesario añadir ciertos términos de técnicas propias del instrumento, las cuales se trabajaron de manera breve, con el objeto de enriquecer y dar a entender de manera clara y concisa el contenido de este trabajo.

En conclusión, este trabajo sirvió para enriquecer el lenguaje de este instrumento sobre todo a la hora de ejecutar un solo, permitiendo contribuir al estudio de manera disciplinada y progresiva, además de despertar la creatividad en cada músico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bill Banasiewicz, "Rush Visions: The official biography", Omnibus Press, Exclusive Distributors, Music Sales Corp. 1988.
- Gentile Pont, "Mega informe Neil Peart", 1987.
- Hudson Music, DVD "Anatomy of A Drum Solo", 2005.
- Joachim E. Berendt, traducción al español por Jas Reuter y Juan José Utrilla, "El Jazz, De Nueva Orleans al Jazz Rock", Fondo de Cultura Económica Ltda. Santafé de Bogotá D.C. 1962.
- Modern Drummer, "Creating The Drum Part" 1988.
- Warner Bros Publishing, "Drum Techniques of Rush", 1985.
- Warner Bros Publishing, DVD "A Work in Progress", 2002.

WEBGRAFÍA

- www.buddyrich.com
- www.drummerworld.com
- www.moderndrummer.com
- www.neilpeart.net