



ESCUELA DE MÚSICA

LOS GADD GROOVES: ANÁLISIS DE CUATRO GROOVES
CARACTERÍSTICOS DE STEVE GADD APLICADOS A UN RECITAL

Autor

Sebastián Andrés Marroquín Carrillo

Año
2019



ESCUELA DE MÚSICA

LOS GADD GROOVES: ANÁLISIS DE CUATRO GROOVES
CARACTERÍSTICOS DE STEVE GADD APLICADOS A UN RECITAL

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con
especialización en performance.

Profesor guía:
Sergio Reggiani

Autor:
Sebastián Andrés Marroquín Carrillo

Año:
2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, *“Los Gadd Grooves: Análisis de cuatro grooves característicos de Steve Gadd aplicados a un recital”*, a través de reuniones periódicas con el estudiante Sebastián Marroquín, en el semestre 2019-2, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Sergio Reggiani
C.I. 1753611910

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, *“Los Gadd Grooves: Análisis de cuatro grooves característicos de Steve Gadd aplicados a un recital”*, del estudiante Sebastián Marroquín, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Fidel Vargas
C.I.1712170222

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Sebastián Andrés Marroquín Carrillo
C.I. 1711242840

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos quienes participaron de alguna forma durante el desarrollo de mi carrera. Entre ellos están profesores que con sus consejos y enseñanzas han motivado e inspirado mi interés por desarrollarme profesionalmente. También están los compañeros y amigos, con quienes compartí experiencias de aprendizaje importantes. Y, por supuesto, hacer una especial mención a mi familia, sobre todo a mi madre, que ha sido un constante apoyo incondicional durante mi desarrollo personal.

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado para todas aquellas personas que tienen un sueño en su vida y a veces no se animan, por diferentes razones a realizarlas. Quiero decir que no importa la edad o las dificultades que impidan alcanzar las metas personales. Trabajen por alcanzarlas ya que al final tendrán una satisfacción personal del que nunca se arrepentirán.

RESUMEN

El presente trabajo de titulación es un análisis musical de cuatro *grooves* característicos del baterista neoyorquino de jazz fusión: Steve Gadd. En esta labor se escogió la canción de Paul Simon "50 ways to leave your lover", el estilo del samba, el mozambique y el shuffle.

El trabajo de investigación incluye una narrativa acerca de la historia de cada uno de los *grooves*, es decir, se explora acerca de la aparición y desarrollo de los diferentes estilos musicales a nivel histórico, y cómo pudieron influenciar en la creación e interpretación del estilo de Gadd.

Así mismo, la labor del análisis está basado en transcripciones de los diferentes *grooves* escogidos, tomando en cuenta también sus diferentes variantes. Dicho análisis se enfoca en conceptos como la articulación, el fraseo lineal, ostinatos, *stickings*, subdivisiones, balance y orquestación.

El conocimiento de este material nos permitirá interpretar este innovador lenguaje musical desde diferentes espacios musicales y será una herramienta de inspiración para la crear una propia voz en el instrumento.

ABSTRACT

The present degree work is a musical analysis of four characteristic grooves of the New York drummer of jazz fusion: Steve Gadd. In this work, Paul Simon's song "50 ways to leave your lover", the style of samba, mozambique and shuffle was chosen.

The research work includes a narrative about the history of each of the grooves. It explores the emergence and development of different musical styles at the historical level, and how they could influence the creation and interpretation of the Gadd style.

Likewise, the musical analysis is based on transcriptions of the different chosen grooves, taking into account also its different variants. This analysis focuses on concepts such as articulation, linear phrasing, ostinatos, stickings, subdivisions, balance and orchestration.

The knowledge of this material will allow us to interpret this innovative musical language from different musical spaces and it will be an inspiration tool to create your own voice in the instrument.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Marco Teórico	3
1.1 Steve Gadd	3
1.2 El Groove	6
1.3 Los Gadd Grooves.	10
2. Historia y tradición de los <i>grooves</i>	10
2.1. 50 ways to leave your lover	10
2.2. Samba	11
2.2.1. Historia.	11
2.2.2. La percusión en el Samba tradicional y algunas adaptaciones a la batería.....	12
2.2.2.1. El Pandeiro.	13
2.2.2.2. Surdo.....	13
2.2.2.3. Tamborim.	15
2.2.2.4. Caixa	15
2.2.2.5. Batería en el Samba.	16
2.3. Mozambique.....	19
2.3.1. La historia del Mozambique	19
2.3.2. El Mozambique tradicional.	20
2.3.3. Mozambique en la batería.....	21
2.4. Shuffle	22
2.4.1. La historia del Shuffle.	22
2.4.2. El Shuffle en la batería.....	23
3. Análisis de los Gadd <i>grooves</i>	25
3.1. “50 ways to leave you lover”	25
3.2. El Samba de Steve Gadd.....	27
3.3. El Mozambique de Gadd.....	30

3.4. El Shuffle de Steve Gadd	33
Conclusiones	36
Recomendaciones.....	37
Referencias	38

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Patrón del pandeiro, compás 2/4, semicorcheas.....	13
Figura 2. Formula Rítmica del Surdo.....	14
Figura 3. Ejercicios Formula Rítmica surdo-Samba	14
Figura 4. Patrón Básico Tamborín.....	15
Figura 5. Ejemplos de ritmos Caixa.....	16
Figura 6. Ejemplos de estilo Batería de Luciano Perrone	17
Figura 7. Patrones Rítmicos de Samba.....	18
Figura 8. Principales Patrones Rítmicos de Mozambique tradicional	20
Figura 9. Principales variantes – dos percusionistas	20
Figura 10. Mozambique en batería.....	21
Figura 11. Variante de Mozambique	22
Figura 12. Ejemplos de Shuffle	24
Figura 13. Patrón Rítmico - Groove de Purdie.....	25
Figura 14. Ritmo Armónico 50 ways to leave you lover	25
Figura 15. Patrón Rítmico dos estrofas	26
Figura 16. Transcripción del goove de Gadd.....	26
Figura 17. Patrón Rítmico	27
Figura 18. Patrón Rítmico Samba de Steve Gadd.....	28
Figura 19. Transcripción con una variante del Samba de Gadd	29
Figura 20. Patrón Rítmico	29
Figura 21. Patrón Rítmico de Samba	29
Figura 22. Variante de Samba	30
Figura 23. Patrón Rítmico Mozambique básico	31
Figura 24. Variantes Patrón Rítmico	31
Figura 25. Variante escrita en dos compases	32
Figura 26. Variante escrita en dos compases	32
Figura 27. Shuffle de Gadd	33
Figura 28. Variante de Shuffle.....	34
Figura 29. Tercera variante del Shuffle	34
Figura 30. Variante del Shuffle.....	34
Figura 31. Transcripciones shuffle usando el ride	35

Introducción

“La música es el verdadero lenguaje universal”. Esta frase del compositor alemán Carl Maria von Weber (1786-1826) refleja en gran parte el sentido del presente trabajo, ya que, para los músicos este arte determina una forma de comunicación por excelencia. Pero, profundicemos un poco más en el concepto que está detrás de esta frase.

Primero que nada, se plantea a la música como un lenguaje universal. Así, esta expresión artística comunica un mensaje desde un emisor hacia un receptor. Estos tres componentes son parte fundamental de la comunicación, pero este lenguaje artístico, a diferencia de las formas de lenguaje hablado, presenta un mensaje subjetivo, es decir, sujeto a la interpretación y deleite de cada individuo.

La música tiene una carga emocional, afectiva y cognitiva desde el compositor y sus intérpretes, pero la forma en que es recibida por quienes la escuchan, también tiene un bagaje emotivo, afectivo y cognitivo. De esta forma, existen complejos procesos de identificación con los artistas que producen la música que consumen. Pero no profundizaremos en este aspecto.

Con todo lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que la música es un lenguaje interactivo que siempre está sujeta a nuevas interpretaciones desde sus intérpretes hasta oyentes. Pero, como todo lenguaje, para comunicarse a través de él, debe aprenderse y estudiarse, y así expresar un mensaje claro que pueda interpretarse desde el público. Además, se debe buscar contribuir con su evolución.

Con este objeto, se debe buscar a los mejores maestros, que, en el ámbito musical, están en las grabaciones, videos, conciertos o hasta en la música escrita que se puede interpretar a través de la lectura musical. No hay mejor

forma de aprender el mensaje que explorar artistas, transcribir música, interpretar obras escritas y, sobre todo, escuchar música.

Por esta razón, el presente trabajo de titulación explora y analiza la incidencia de uno de los grandes comunicadores del lenguaje musical desde la batería. Su nombre es Steve Gadd.

Su contribución a la música ha sido reconocida por la escena musical, sobre todo del jazz, y le ha dado un espacio entre los bateristas más influyentes del siglo XX, según revistas especializadas. Su lenguaje artístico es de gran valor y nos proponemos conocerlo desde el análisis de algunos de sus *grooves* característicos.

Esta labor nos representará un conocimiento más profundo de su aporte al lenguaje baterístico y, además, no servirá como material para comunicar e interpretar la música con nuevas herramientas y perspectivas. De esta forma, contribuirá a la evolución y desarrollo del *performance* musical individual, ya que algunos de estos *grooves* pueden utilizarse en diferentes espacios musicales por su versatilidad.

Por otro lado, este conocimiento servirá de inspiración para el desarrollo de un lenguaje baterísticos y musical propio. Y es que desarrollar una voz en el instrumento, como lo hizo Steve Gadd, es uno de los propósitos principales de todo intérprete musical.

1 Marco Teórico

1.1. Steve Gadd

Baterista neoyorquino nacido en la localidad de Rochester el 9 de abril de 1945. Desde temprana edad ya demostraba sus dotes musicales, por lo que, siendo aún un niño, tocaba junto a su hermano en un club de jazz local. A la edad de 11 años recibía visitas de artistas renombrados, como el trompetista Dizzie Gillespie, que lo invitaban a tocar junto a ellos. Estudió música en el Manhattan School donde pudo conocer y tocar con el trompetista Chuck Mangione. Luego pasó tres años en el ejército de los Estados Unidos y formó parte de la Big Band de la institución.

En 1971 entró a la escena musical neoyorquina y se ganó un nombre como cesionista en diferentes estilos musicales grabando para importantes artistas como: Aretha Franklin, Stevie Wonder, Barbra Streisand, Paul McCartney, Rickie Lee Jones, Carly Simon, Al Jarreau, James Brown, Joe Cocker, Nancy Wilson, Bob James, Stanley Clarke, Al Dimeola, George Benson, Carla Bley y muchos más. Sin embargo, los discos junto a Chick Corea y el disco “Ajá”, de Steely Dan, serían considerados los más importantes desde el ámbito baterístico. De esta forma, se convirtió en el baterista más imitado de su época. (Gadd, s.f.)

A través de estos breves datos biográficos se puede entender por qué Gadd se ha ganado un nombre en el mundo baterístico, pero ¿qué hace tan relevante su estilo musical como intérprete? “Si algo caracteriza a Steve Gadd es posiblemente su fantástica musicalidad y su capacidad para estructurar los ritmos, su dominio del trabajo con la caja, sus *ghost strokes*, la escobilla...es difícil parar” (Mendonca, 2013), por lo que el estilo de Gadd se estructura desde su musicalidad y su desarrollo técnico. Sobre la técnica y musicalidad, Gadd explica en una entrevista:

“... es una combinación. Es un reto a sí mismo en la técnica. Pero estar habilitado para aplicarlo en la música. Ambos son importantes, pero la música te dicta qué es lo que hay que hacer. Los modos de la técnica que tienes que usar. La técnica no te enseña la música, ésta te muestra qué técnica usar” (Muti, 2011).

Esta declaración nos denota el concepto que Gadd estructuró acerca de la relación que debe tener la que la batería con la música. Este concepto es recurrente en otros bateristas de renombre como Billy Cobham. Sobre este asunto, Cobham comenta en una entrevista:

“Estar obligado a ser un músico y no sólo un baterista. Esto significa ser una fuente imaginativa de información proyectada para los colegas de uno y no sólo un receptáculo para contener las ideas recibidas (...) Esto no es lo que normalmente se espera de bateristas y es por eso que no me considero un baterista. Yo me considero un músico.” (La Capital, 2015).

Estas palabras de Billy Cobham plantean una interrogante sobre una posible diferencia entre ser músico y ser baterista, ya que, para él, un músico debe cumplir con otras expectativas además del dominio técnico del instrumento. De esta forma, el concepto musical de Gadd y Cobham promueve el desarrollo de músicos que tocan la batería.

Por otro lado, Gadd también se caracteriza por su creatividad. “Es uno de los pocos cuyas innovaciones en la batería han influido directamente en la forma de escuchar y tocar el instrumento en otros músicos” (Muti, 2011). Su estilo se caracteriza por el uso de patrones lineales y rudimentos para la creación de grooves o fills de batería. Esto ha representado un aporte al desarrollo del instrumento (Schlueter, 2017). Por estas razones, Steve Gadd es considerado un innovador en la batería ya que desarrolló un nuevo lenguaje baterístico que sigue influenciando en las nuevas generaciones de músicos y “es considerado

por las grandes revistas del instrumento *Modern Drummer* y *Drummer World* como uno de los 10 mejores bateristas de la historia". (Muti, 2011). Además, la revista especializada *Batería Total* calificó a Gadd como el cuarto baterista más influyente del siglo XX tras consultar a personalidades del instrumento y diversos productores musicales. Entre estas consultas, Henry Adler, miembro del grupo de consejeros de la revista *Modern Drummer* dice: "creo que Steve Gadd fue el primer batería moderno y ha supuesto una enorme influencia para muchos baterías jóvenes" (Iero, 2000, p.38). En otra de las consultas Chris Parker, un veterano músico de sesión neoyorquino, dice:

"Steve fue importante por su incorporación del rollo latino al lenguaje pop. También, por la utilización de bases militares o de marcha para sus solos o tema pop. Su intensidad es increíble. Nadie toca nota tras nota con tanta convicción. No importa si estás tocando una balada con escobillas, tiene que estar en el lugar adecuado y debes creer en ello. Tienes que poner tu corazón en cada nota y convertirla en importante. Fue fundamental para mí ver tocar a Steve así noche tras noche, y yo tocando con él" (Iero, 2000, p.40).

Otra de las personalidades consultadas para hacer la lista de los 10 bateristas más influyentes del siglo XX, fue el vibrafonista Mike Manieri que comentó:

"El número cinco es Steve Gadd. Algunos se sorprenderán por esta elección. Pero he intentado recordar aquel período entre 1975 y finales de los 80 y, habiendo tocado con tantos baterías que estaban metidos en el *funk* y la fusión, no creo que haya un batería que haya influido sobre tantos baterías en cualquier rincón del planeta como Steve Gadd" (Iero, 2000, p.41).

El profesor Dom Formulario también participo en la consulta antes mencionada y dice: "el cuarto sería Steve Gadd. Creo que rompió muchas tradiciones, y levantó el listón de lo que debe ser una interpretación de batería moderna.

Desde Steve Gadd ha continuado con Vinnie Colaiuta, Dave Weckl, Steve Smith, etc...” (Iero, 2000, p.41).

Esta serie de consultas recogida por la revista Batería Total nos presenta un amplio testimonio acerca de quién es Steve Gadd y la influencia que ejerció en la creación de la interpretación moderna de la batería. Esta influencia ha determinado el *performance* de bateristas más jóvenes como el ya mencionado Dave Weckl. En algunas entrevistas, el mismo Weckl ha hablado de la admiración que tenía hacía bateristas como Buddy Rich y, por supuesto, Steve Gadd. (Mora, 2008)

Steve Gadd sigue siendo un artista activo y trabaja en diferentes propuestas musicales como la colaboración con el pianista y compositor Chick Corea, con quien presentó el álbum “Chinese Butterfly” a principios del año 2018. Este proyecto ha sido puesto en escena a lo largo del mundo y sobre el concierto en Madrid, la crítica española escribe:

“Corea volvió al CNDM con un renovado sexteto y en una nueva aventura que comparte junto al baterista Steve Gadd, viejo amigo de los años de Return To Forever. Afortunadamente el resultado musical de la unión de estos dos históricos del jazz parece más acertado que la elección de su nombre: Chick Corea & Steve Gadd Band” (Justiniano, 2017).

Así mismo, el 11 de febrero del 2019 ganó un Grammy al mejor álbum instrumental con su disco “Steve Gadd Band”. Gadd ha grabado en algunos álbumes ganadores de un Grammy, pero es la primera vez que gana un premio con uno de sus propios proyectos. (Cumming, 2019)

1.2. El Groove

El *Groove* es un término utilizado en el lenguaje musical de la música moderna. Sin embargo, es difícil conceptualizarlo de una manera clara y concisa por lo que se presentarán algunas referencias sobre este concepto.

“El *groove* es como una sensación, no una cuestión técnica... es como el alma de la música” (Radosta, 2015). Este concepto nos da una idea de la definición del *groove*, pero no se define con exactitud lo que es. Otra forma de conceptualizar esta idea es como la refinada inexactitud que se origina a partir de la anatomía humana en conjunción con la estructura y el funcionamiento de los instrumentos musicales” (Skinnerbox, 2016). Este concepto puede resultar ambiguo y deja más dudas que respuestas.

Por otro lado, Radosta (2015) propone una interesante definición en uno de sus artículos cuando escribe:

“el *groove* no es algo que se vea, se estudie o se aprenda en los libros, el *groove* es un sentido de ubicación, de orientación rítmica y de contexto. Es más fácil relacionarlo al swing y es también una interacción. Esa interacción que se da entre los músicos, pero también se puede sentir el *groove* en los elementos aislados de un conjunto, por ejemplo, en un baterista.” (Radosta, 2015)

Esta definición presenta parámetros más claros acerca de lo que es el *groove*, pues habla de ubicación y orientación rítmica en un contexto dado, en el que, a pesar de haber interacción entre los intérpretes, cada uno *groovea*, es decir, va presentando su sentido de ubicación rítmico por sí mismo, ya que es un elemento perteneciente a cada músico. En el libro “*Funk Grooves*” del baterista Fernando Martínez, existe una definición acorde a la de Radosta: “se refiere al ritmo, a tocar con ritmo y con peso” (Martínez, 1997, p. 10). Aquí, se habla también del sentido rítmico que caracteriza al *groove*.

Con estas definiciones se puede inferir que se trata de definir algo no visible, más del ámbito intuitivo y sensitivo, por lo que se dificulta su comprensión desde un discurso y se lo conoce más desde una directa experiencia sensorial.

Con el propósito de profundizar este concepto, conocer la historia de la aparición del término *groove* puede ser de gran utilidad para encontrar más claridad en su definición. El *groove* empieza a utilizarse desde la época *swingera* de los años 30. En español tendría un significado de “surco” o “grieta” y se utilizaba el dicho “*In the groove*” que se refería a tocar en el surco, es decir, apretado y con mucho ritmo para generar el deseo de moverse y bailar.

La primera vez que surgió el término en la escena musical fue en 1936, en el tema “*In the groove*”, del compositor norteamericano de jazz Wingy Manone (Radosta, 2015). Así, desde su aparición se denota una gran referencia hacia el sentido rítmico que tienen los intérpretes musicales.

Ahora bien, luego de esta breve explicación del marco histórico en que aparece el término *groove*, encontramos en el artículo “*Groove in drum patterns as a function of both rhythmic properties and listeners’ attitudes*” una definición que simplifica y profundiza el entendimiento de este concepto:

“El concepto de *groove* surgió originalmente dentro de las comunidades de estilos musicales populares occidentales como funk, soul, R&B, rock y jazz. En este contexto, *groove* es un término cotidiano que puede adoptar una gran variedad de significados: los músicos pueden referirse al acto de tocar música en conjunto como a *groove*. Un *groove* puede significar ciertos aspectos de la composición, un “patrón de múltiples capas” que constituye la base de una melodía o canción (a veces también se denomina riff o vamp). Dichos patrones se han analizado en musicología y etnomusicología. Finalmente, si los músicos u oyentes dicen que la música tiene ritmo, significa que la música es agradable para ellos de forma estética, invita al movimiento corporal y crea un estado de flujo y menos esfuerzo. (Senn, 2018)

Esta definición resume los puntos de vista que se han expuesto anteriormente en esta investigación acerca del *groove*, pero lo define de una manera más

precisa y concisa, pues se refiere al hecho de interpretar música en grupo, donde se crea una interacción entre los diferentes instrumentistas. Así mismo, nos expone el tema estético que tiene el fin de invitar al movimiento corporal o bailar. Sin embargo, nos da un punto de vista más concreto cuando hace referencia a la composición de un tema, donde hay patrones de múltiples capas que constituyen una canción. Estas múltiples capas se constituyen con los diferentes instrumentos musicales y su papel individual crea el sentido de *groove* del conjunto. Así hablamos de patrones rítmicos, armónicos y melódicos de cada instrumento, que constituyen una composición musical. En el concepto de Radosta antes expuesto, explica que el *groove* se puede sentir en los elementos aislados del grupo, pero no habla sobre los patrones que utiliza cada uno para crear el *groove* de un tema. De esta forma, este concepto toma mayor claridad y puede ser fruto de un análisis.

Ahora bien, desde la batería se habla de conceptos como la subdivisión y el fraseo en el *groove*. El baterista Benny Grebb explica este concepto con la manera en que cada baterista interpreta una figura rítmica. Esta puede estar fraseada de forma precisa o no, pero esto no implica un juicio de valor de si estas tienen *groove* o no. Esto depende de cómo funciona con el resto de músicos y el estilo musical que se interpreta. (Benny, 2016 [Video/DVD] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=WuAa5VrWfDw>.)

Otro concepto clave del *groove* es la repetición. Sobre esto el baterista del grupo Tower of Power, David Garibaldi, afirma que la “repetición es la madre de todo aprendizaje. Prácticas hasta cansarte, y luego ¡prácticas un poco más! Un buen *groove* se trata de ... repetición.” (Martínez, 1997, p.68).

En su libro “*Funk Grooves*”, Martínez nos presenta otro concepto clave que son las dinámicas. “Es importante trabajar los *grooves* a un tempo bien lento, permitiendo que nuestros músculos memoricen los movimientos y las dinámicas” (Martínez, 1997, p.35). Las dinámicas en la música se refieren a cómo se gradúa la intensidad del volumen. No todos los sonidos se interpretan

con un mismo volumen. De tal forma que debe existir un balance dinámico en cada nota ejecutada. Esto balance aplica también en los recursos tímbricos que tiene la batería.

1.3. Los Gadd Grooves.

Como objeto de análisis en este trabajo de titulación nos remitiremos al concepto de *groove* que refiere a los patrones de múltiples capas que constituyen una composición musical. La batería no es un instrumento musical melódico ni armónico, pero sí rítmico. De esta forma los patrones rítmicos que interpreta en cada tema juegan un rol importante en las diferentes composiciones. Bajo este concepto analizaremos cuatro patrones rítmicos o *grooves* característicos de Steve Gadd, con algunas variantes, para diferentes estilos musicales: el *groove* de la canción “*50 ways to leave your lover*”, el samba, el mozambique y el *shuffle*.

2 Historia y tradición de los *grooves*.

2.1. 50 ways to leave your lover

Paul Simon compuso este y otros temas para el álbum *Still Crazy After All These Years* después de separarse de su primera mujer. Este álbum fue publicado en 1975 y la canción “*50 ways to leave your lover*” fue la más exitosa del disco. En una entrevista Simon narra que la escribió un día que se despertó en su apartamento en el Central Park de Nueva York y las palabras “*The problem is all inside your head, she said to me...*” aparecieron en su mente. Así, empezó a construir la canción desde esta línea junto a una caja de ritmos. Simon decía que era una canción sin sentido (50 Ways To Leave Your Lover, 2019), pero llegó a ser un gran éxito y fue número 1 en los charts de canciones más escuchadas de Estados Unidos.

Entre los músicos que grabaron esta canción tenemos a: Paul Simon en la guitarra acústica y voz, Joe Beck y Jhon Tropea en las guitarras eléctricas,

Ken Asher en el órgano, Tony Levin en el bajo y, por supuesto, Steve Gadd en la batería. Las voces en los coros pertenecen a Patti Austin, Valerie Simpson y Phoebe Snow.

El groove que se utiliza en este tema es una creación de Gadd, por lo que no se origina en una tradición cultural y artística, como veremos en las demás partes de este capítulo.

2.2. Samba

2.2.1. Historia.

El Samba no solamente es un género musical, sino también es una de las más importantes expresiones culturales del Brasil y, aunque se encuentra consagrado a nivel mundial, su historia tiene mucha polémica, empezando desde el origen de su nombre. Algunos historiadores discuten su influencia en términos como Semba, Zamba, Zambo o Zambra, pero lo cierto es que Samba es un término de origen africano que apareció en la prensa escrita por primera vez en 1838, en una publicación del padre Lopes Gama para un periódico satírico llamado “O Carapuceiro” que se editaba en Recife. (Rocha, 2007).

Por otro lado, los historiadores también han discutido sobre cómo surgió el género musical en sí, ya que el Samba es el resultado de un proceso histórico. Este género tiene sus raíces en el “*batuque*”, que era la forma en que los europeos denominaron a los ritmos que interpretaban los esclavos llevados al Brasil. Estos esclavos pertenecían a diferentes zonas de África, por lo que existía un proceso de fusión cultural. “Además, otras vertientes musicales también influenciaron en la formación del Samba como choro, lundu, maxixe, etc.” (Rocha, 2007).

Un hecho importante en la formación del Samba fue la migración de esclavos negros de la Bahía hacia Rio de Janeiro, a finales del siglo XIX, que escapaban de la Guerra de Canudos. Con ellos llegaron las “tias” bahianas que, entre

diferentes funciones sociales y religiosas eran las encargadas de festejos culturales donde agregaban músicos a sus fiestas. La “tía” más conocida fue Tía Ciata que promovía festejos en su casa donde se tocaba “*Choro*” en la sala y Samba en el patio trasero porque en esa época este género era marginalizado y hasta perseguido por la policía.

La primera grabación oficial de un Samba fue hecha en 1917 con el tema “Pelo Telefone”, del autor Donga, hijo de la Tía Amelia. Con esta grabación, el Samba se abrió espacio para su divulgación masiva, sin embargo, existen otras grabaciones anteriores que ya llevaban el nombre de Samba.

Las escuelas de Samba cumplieron un papel muy importante en el desarrollo de este género musical. “*Deixa Falar*” fue la primera escuela de Samba, que luego se conoció como “*Estácio de Sá*”. Esta escuela fue fundada el 12 de agosto de 1928 por Ismael Silva, que era el líder del barrio carioca de *Estácio de Sá*. Con el tiempo aparecieron otras escuelas de Samba que se convirtieron en el principal atractivo durante el carnaval de Río de Janeiro. Estas pueden tener centenares de integrantes que interpretan instrumentos como el agogo, la cuica, el pandeiro, el tamborine, el surdo, el repinique, etc.

Desde la formación del Samba como género musical, fueron apareciendo otros ritmos influenciados en su estilo como el partido – alto, el samba canción, el samba – funk, entre otros, y además fue la “base rítmica para uno de los géneros musicales más conocidos en el mundo: el bossa – nova” (Rocha, 2007).

2.2.2. La percusión en el Samba tradicional y algunas adaptaciones a la batería.

Existen algunos instrumentos de percusión característicos en este estilo musical. A continuación, se exponen los instrumentos que tuvieron más influencia en la aparición de patrones rítmicos para la batería y cuáles son algunos de los ritmos que interpretan.

2.2.2.1. El Pandeiro.

“El Pandeiro es el instrumento de percusión más presente en la música popular brasileña”. (Bolao, 2003, p. 22). Se construye con un aro de madera donde se colocan, de manera intercalada, dos discos de metal que chocan entre sí cuando se golpea el parche que se coloca e uno de los lados del aro.

Este instrumento se toca con una mano sobre el parche superior y con la otra que sostiene el instrumento y hace algunos movimientos por debajo del parche. La fórmula rítmica básica del Pandeiro en el samba es:

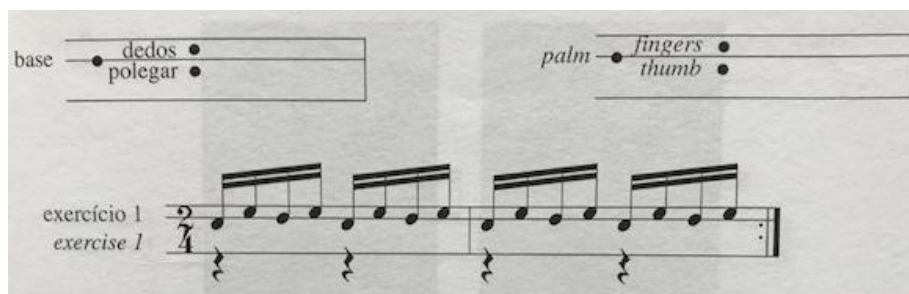


Figura 1. Patrón del pandeiro, compás 2/4, semicorcheas
Tomado de: (Bolao, 2003, p. 23)

Con este patrón podemos visualizar que el samba está en un compás de 2/4 y que su subdivisión se centra en semicorcheas.

2.2.2.2. Surdo

El surdo es otro instrumento característico del samba. Es un tambor grande de doble parche que se ejecuta con las dos manos: una con un *mallet* que golpea el parche superior, produciendo un sonido grave, y la otra mano libre que apaga el sonido producido por el *mallet* en el parche superior. Con este instrumento se interpretan ritmos como los siguientes:

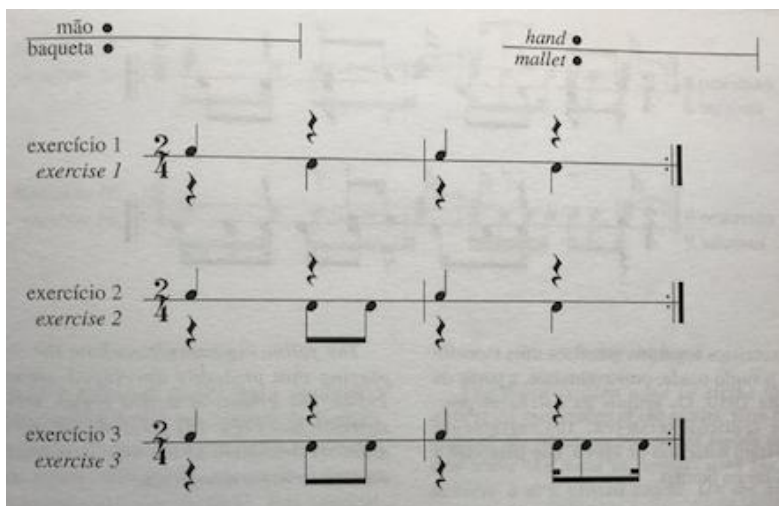


Figura 2. Formula Rítmica del Surdo
Tomado de: (Bolao, 2003, p. 29)

Este instrumento tiene algunas variantes y a partir de la década de los años cincuenta se empezó a usar grupos de semicorcheas punteadas que influenciaron a los bateristas de la época ya que empezaron a usarla en el bombo. (Bolao, 2003, p. 30).

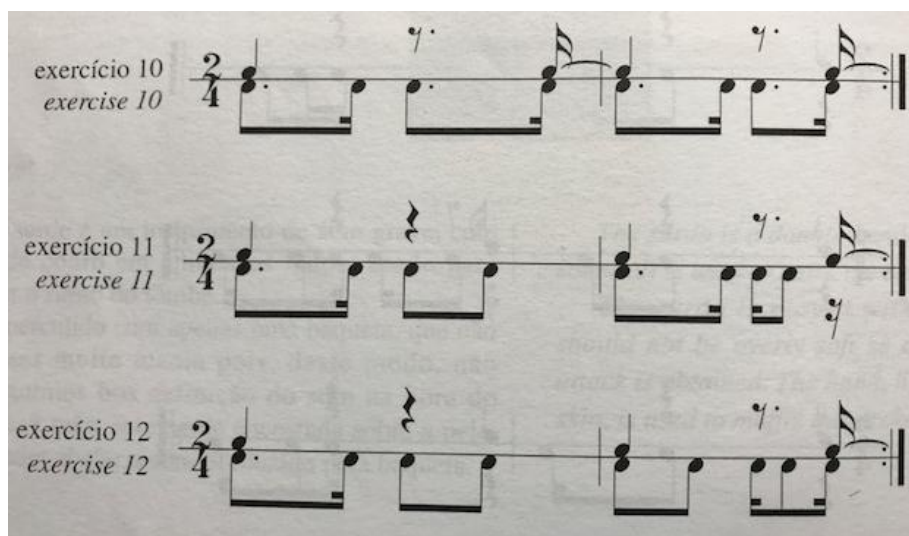


Figura 3. Ejercicios Formula Rítmica surdo-Samba
Tomado de: (Bolao, 2003, p. 29)

En el ejercicio 10 podemos notar claramente el bombo que sería utilizado por los bateristas para tocar el ritmo de Samba.

2.2.2.3. Tamborim.

Este es un instrumento de un pequeño aro de madera o metal que se cubre con un parche en uno de sus lados. Se toca con una baqueta sobre el parche superior y con alguno de los dedos de la mano que sostiene el instrumento sobre la parte inferior del parche.

Su patrón básico es el siguiente:

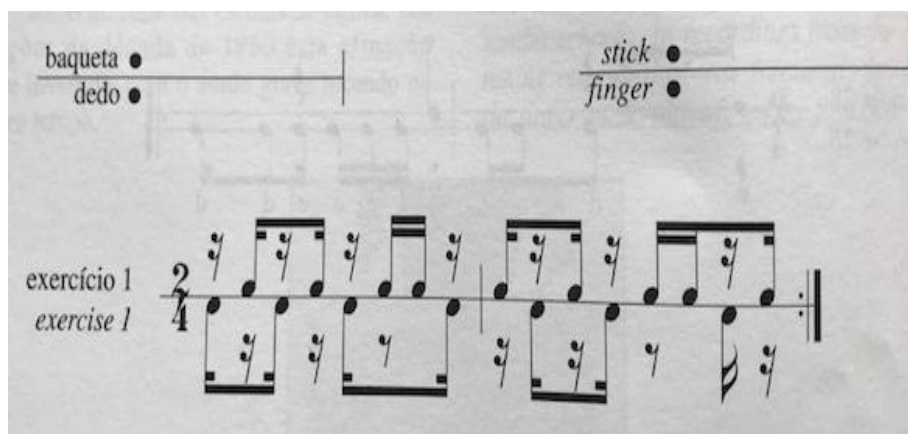


Figura 4. Patrón Básico Tamborín
Tomado de: (Bolao, 2003, p. 30)

Se puede notar que con la baqueta se tocan patrones con mucha síncopa.

2.2.2.4. Caixa

La caixa es un redoblante o tambor militar de dimensiones más pequeñas que se toca con baquetas. Es muy utilizada en las escuelas de samba y sus patrones de semicorchea se caracterizan por el uso de acentuaciones para darle movimiento a su patrón rítmico.

Aquí algunos ejemplos de sus ritmos:

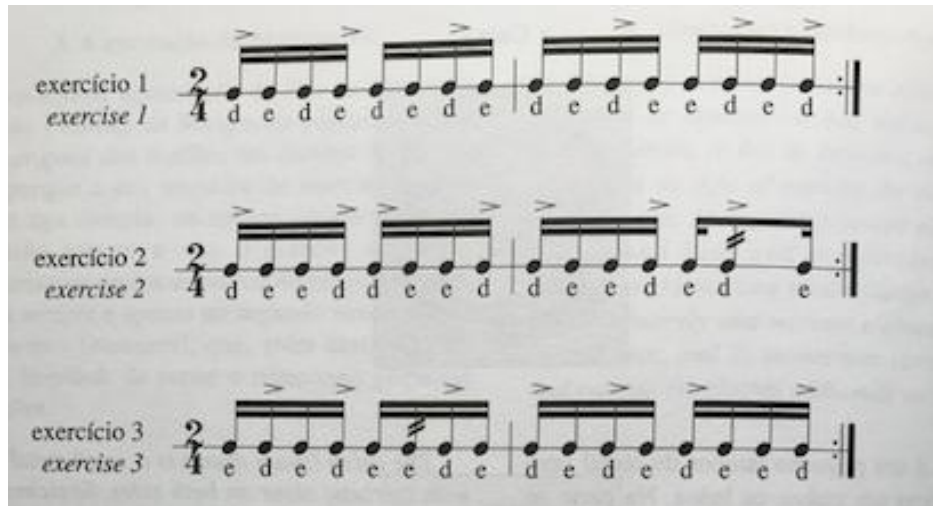


Figura 5. Ejemplos de ritmos Caixa
Tomado de: (Bolao, 2003, p. 60)

La tarola o redoblante de batería también se utiliza en el samba con patrones muy parecidos a estos.

Ahora bien, existen otros instrumentos como el Repique, el Agogo, el Reco-reco, la tambora, el Chocalho, etc., que no expondremos aquí a profundidad, pues los instrumentos antes expuestos son los que influenciaron en mayor grado al aparecimiento de la batería en el samba.

2.2.2.5. Batería en el Samba.

Luciano Perrone es considerado el padre de la batería brasileña. Nació en rio de Janeiro en 1908 y a la edad de 14 años ya estaba tocando profesionalmente en el famoso cine Odeón. Su estilo para tocar samba era único e inconfundible. Él dijo: “Yo nunca me preocupé en imitar a Gene Krupa porque yo me interesaba en el *batuque* del Samba”. (Bolao, 2003, p.135-136).

Aquí dos ejemplos de su estilo:

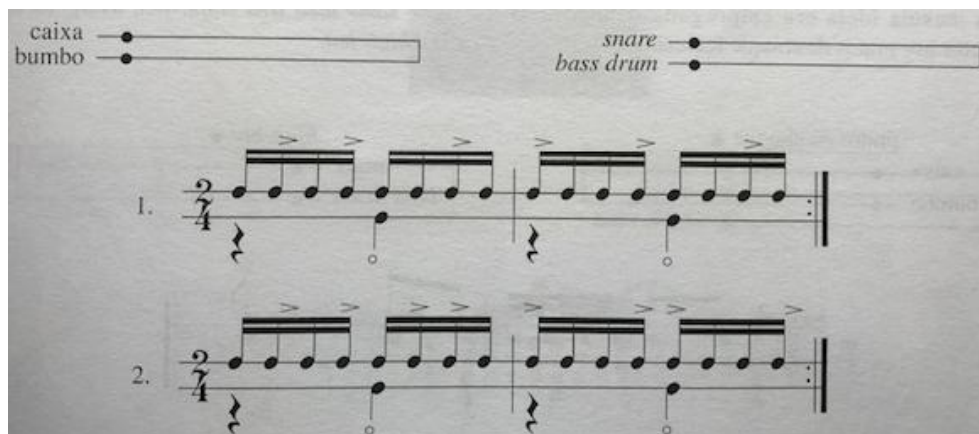


Figura 6. Ejemplos de estilo Batería de Luciano Perrone
Tomado de: (Bolao, 2003, p. 137)

Con estos patrones rítmico podemos ver como adaptó los ritmos de la caixa o tarola y el surdo a la batería. Aún no usa las semicorcheas puntuadas en el bombo porque este patrón rítmico del surdo se empezó a usar desde los años cincuenta.

La batería fue evolucionando y como el caso de Luciano Perrone, los bateristas comenzaron a adaptar los toques de los diferentes instrumentos de percusión del samba a la batería. De esta forma los toques del surdo se adaptaron al bombo; los patrones de la caixa, el tamborim, agogo o repique se tocaron en el redoblante; y los ritmos del Pandeiro, el agogo o tamborim pasaron al *hi-hat*.

Aquí algunos ejemplos de patrones rítmicos de samba en la batería:

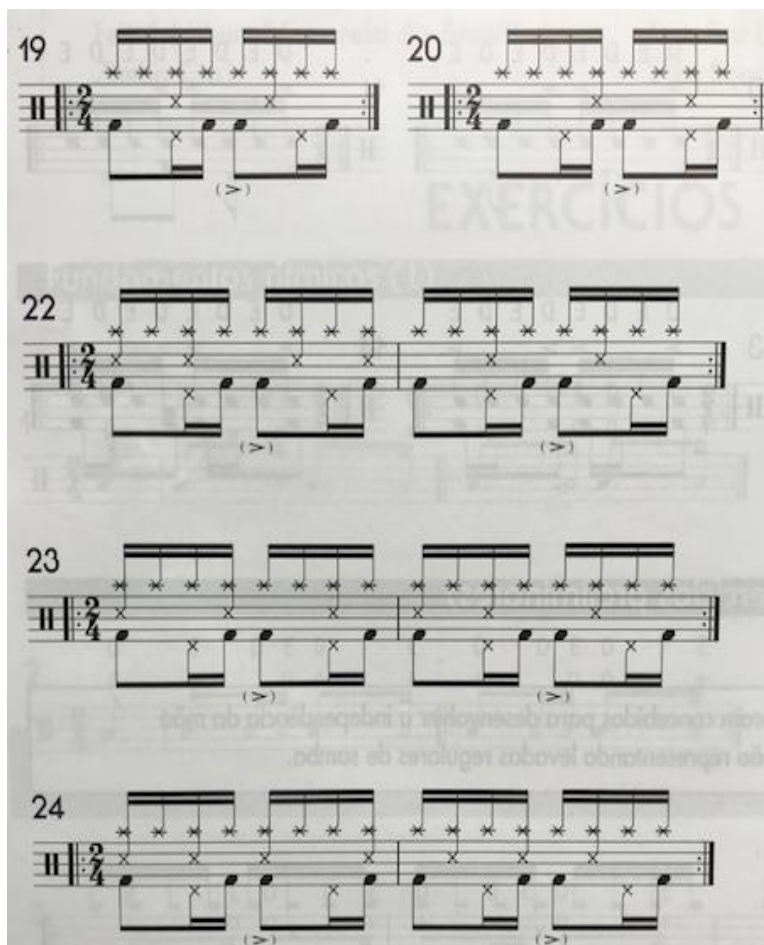


Figura 7. Patrones Rítmicos de Samba
Tomado de: (Rocha, 2007, p. 86)

Aquí podemos visualizar algunos de los ritmos más comunes de samba en batería. El ride lleva el patrón rítmico del Pandeiro, el redoblante hace los acentos de la caixa en el aro, el bombo hace la figura rítmica del surdo y el *hi-hat* con el pie aporta la corchea sincopada del compás.

Existen muchas variantes de la samba en la batería, pero estos ejemplos nos muestran el criterio con el que se han ido adaptando los instrumentos tradicionales del samba, a la batería.

2.3. Mozambique

2.3.1. La historia del Mozambique

La más significativa rama del estilo Conga, es el ritmo Mozambique, desarrollado a principios de los años sesenta por Pedro Izquierdo, conocido como “Pello El Afrokan” y el grupo musical “Los Afrokanes”. Este grupo se caracterizaba por usar los ritmos de “Conga” como base para el desarrollo de los arreglos musicales que interpretaban en sus composiciones. De esta forma crearon el estilo del Mozambique. (Uribe, 1996).

Pedro Izquierdo, el creador del Mozambique, fue un percusionista cubano criado en el barrio rumbero de Jesús María, en la Habana. Sobre él, se escribe:

“Pello saltó a la popularidad en 1963 con el Mozambique, mezcla de conga y diversos ritmos de raíz africana que ganó inmediata popularidad y marcó un hito en la músicaailable cubana. Algunas de sus composiciones, como *Ileana come chocolate*, *Camina como cómico* y *María Caracoles*, alcanzaron fama mundial, esta última especialmente debido a la versión que hizo Eddie Palmieri y que alcanzó ventas millonarias.” (Vincent, 2000)

Su contribución a la música desde la percusión le ganó un lugar entre otros grandes de la música cubana como *Tata Guines*, *Changuito*, *Patato Valdés*, entre otros, ya que “consolidó un estilo propio de tocar las tumbadoras y de interpretar los ritmos africanos.” (Vincent, 2000)

El Mozambique fue influencia para nuevos ritmos afro-latinos y también formó parte de ritmos estadounidenses como el jazz, el funk y la fusión. Se ha usado en los arreglos y composiciones de grupos de música cubana contemporáneos, así como en grupos de Latin Jazz como el de Manny Oquendo y el pianista Eddie Palmieri, desde mediados de los años sesenta.

El Mozambique ha sido desarrollado en la percusión y la batería tanto por intérpretes latinos y no latinos, por lo que existen muchos abordajes hacia este estilo.

2.3.2. El Mozambique tradicional.

El Mozambique es un ritmo que se tocaba desde la percusión afro-cubana, es decir, no apareció desde la batería. Así, sus patrones principales aparecen desde la campana y la clave que se expone a continuación:

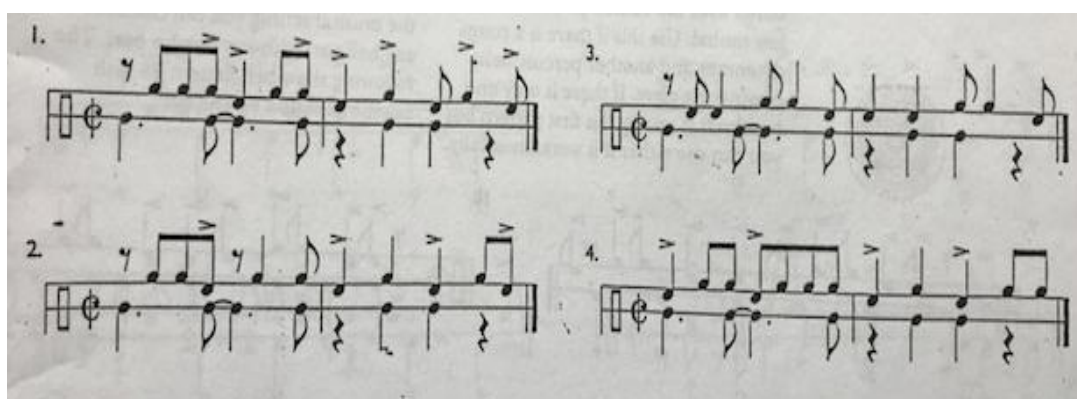


Figura 8. Principales Patrones Rítmicos de Mozambique tradicional
Fuente: (Uribe, 2007, p. 127)

Este patrón de campanas está escrito para tocar con la clave de rumba de 3-2. La campana escrita en la línea superior se divide por su sonido grave o agudo, según en qué lugar de la campana se golpee. Los acentos son muy importantes ya que la articulación con la que se toca el instrumento debe calzar con la clave.

El ritmo de Mozambique también se acompaña de un bombo, que se puede tocar en el tambor grave del timbal. Estas son sus principales variantes, que pueden ser tocadas juntas por dos percusionistas:

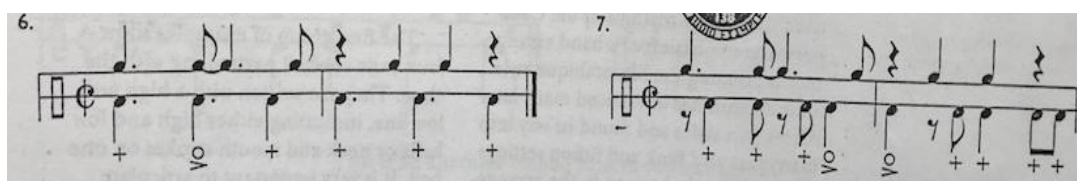


Figura 9. Principales variantes – dos percusionistas
Tomado de: (Uribe, 2007, p. 128)

En estos ejemplos, la clave rumba de 3-2 está escrita en la línea superior y el patrón rítmico del bombo en la línea inferior. Cabe notar los sonidos apagados representados con el signo (+) y los golpes abiertos con el signo (o). Esto quiere decir que los apagados deben tocarse dejando la baqueta sobre el parche y, los abiertos, sacando la baqueta del parche para que el parche pueda resonar. Esto nos recuerda a las ideas del surdo brasileño, donde se tocaban sonidos abiertos con una mano y con la otra se apagaba según el patrón rítmico que interpretaban.

2.3.3. Mozambique en la batería.

Así como otros estilos de música tradicional afro-cubana, se ha hecho diferentes adaptaciones del Mozambique para la batería. Estos, como veremos, dan énfasis al patrón de la campana antes expuesto en el ejercicio 3. Aquí un ejemplo del libro *“Afro-cuban rhythms for drumset”*, de Frank Malabe y Bob Weiner:



Figura 10. Mozambique en batería
Tomado de: (Malabe, 1994, p. 47)

Aquí vemos el patrón de batería que se interpreta en la clave de 2-3 de rumba, aunque tradicionalmente, el mozambique se tocaba en clave 3-2. El ritmo se construye a partir del patrón básico del *ride* y tiene algunas variantes entre el bombo, la caja y un tom, que acentúan o rellenan el patrón rítmico del *ride*.

La posibilidad de variantes es muy amplia, por lo que tenemos otro interesante *groove*, esta vez mas *funky*, que encontramos en el libro *“Afro-cuban grooves for bass and drums”* del bajista Lincoln Goines y el baterista Robby Ameen:



Figura 11. Variante de Mozambique
Tomado de: (Goines, 1990, p. 33)

En este ejemplo de Mozambique, el *hi-hat* interpreta la frase Mozambique y la caja rellena los espacios con *ghost notes* y acentos. El tom al final del compás anticipa la última nota de la clave de rumba, otra vez 2-3. Los dos bombos del primer compás le dan un sonido más *funky*, ya que acentúan el tiempo fuerte del compás.

2.4. Shuffle

2.4.1. La historia del Shuffle.

El término *shuffle* aparece desde la danza. Bailarines blancos, desde principios del siglo XIX, imitaban el baile de los esclavos negros y pintaban sus caras de color negro para representar números con estos bailes. John Durang, uno de los primeros bailarines profesionales de la historia de Estados Unidos, describía parte de la rutina de esta danza de esclavos como *shuffle*. (2008). (The - Jazz - Cat.com, 2008). La elección de este nombre se debe a que el baile se caracterizaba por sus pasos que consistían en arrastrar los pies en el piso.

Este tipo de baile se hizo popular y en mayo de 1921, llegó a la escena de Broadway con un exitoso musical, llamado "*Shuffle Along*". Este fue escrito por Flournoy Miller y Aubrey Lyles, y musicalizado por Eubie Blake y Noble Sissle. (Blake, 1921)

Ahora bien, en la música, el *shuffle* también apareció como una de las corrientes del blues y la música afroamericana. Desde el traslado de la escena musical del jazz de Nueva Orleans a la ciudad de Chicago, hacia los años

veinte, el sonido de este nuevo género musical se enriqueció de nuevos elementos musicales, tanto de músicos negros como de músicos blancos. Uno de estos elementos es el *shuffle rhythm* que “trasmitía la sensación de *doublé time*, y era empleado a menudo para dar variedad al puente en las formas de treinta y dos compases”. (Gioia, 2012, p. 106)

2.4.2. El Shuffle en la batería.

La baterista LaFrae Sci afirma que cada vez que piensa en el shuffle, viene a su mente el tema “*Moanin*”, grabado por el famoso baterista Art Blakey. Con esta referencia, ella define al *groove* de *shuffle* como el latido del corazón del Blues. Ella compara el sonido del ritmo con los latidos del corazón. (Jazz at Lincoln Center's JAZZ ACADEMY, 2017 [Video/DVD] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=0gb6kjNij9A&t=57s>). Esta referencia hecha por LaFrae nos presenta la naturaleza de este ritmo.

Así mismo, en el libro “*The art of bop druming*”, del baterista John Riley, se define al shuffle como un ritmo en 4/4 con un “*walking feel*”. Se tocan las ocho corcheas “*swing*” y crean un *groove* fuerte. (1994). Bajo estos conceptos, el *shuffle* es un ritmo que se enfoca mucho en el “*time feel*” de cada baterista, de tal forma que, aunque es simple en estructura, y se ha tocado en el jazz, el blues, el Motown, el soul, el funk, el rock 'n' roll, el hip-hop, y otros estilos, pueden ser difíciles de ejecutar incluso para los bateristas expertos. (Scanella, 2017)

Aquí algunos ejemplos del este groove:

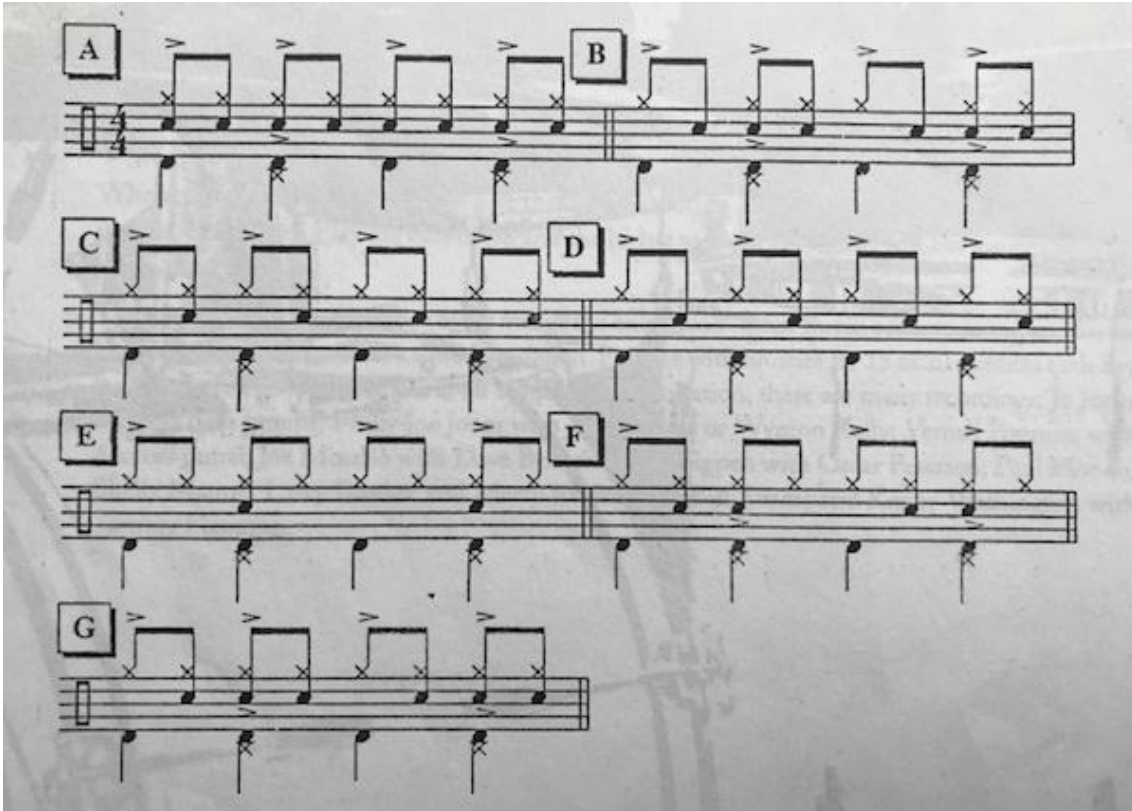


Figura 12. Ejemplos de Shuffle
Tomado de: (Riley, 1994, p. 56)

El shuffle entonces es un ritmo ternario, donde se tocan la primera y la última corchea del tresillo, creando un “swing feel”. En estos ejemplos encontramos el shuffle de blues, que mantiene todas las corcheas en el ride, y el shuffle de jazz, en donde se toca el patrón de jazz en el ride.

El patrón del shuffle tiene muchas variantes y algunos bateristas han dejado una huella profunda en la historia de este ritmo, como es el caso de Bernard Purdie. El patentó el *half time shuffle* con su aparición en el tema “Home Last” del grupo Steely Dan. (Scanella, 2017) En un video (DRUMMERWORLD by Bernhard Castiglioni, 2016 [Video/DVD] YouTube https://www.youtube.com/watch?v=T1j1_aeK6WA), el mismo Purdie nos explica la aparición de este *groove*. Así, desde el tresillo y un *groove* de 12/8, construye el patrón rítmico cambiando la subdivisión a semicorcheas. Aquí la transcripción de este estilo:



Figura 13. Patrón Rítmico - Groove de Purdie
Tomado de: (Scanella, 2017)

El uso de los *ghost notes*, que rellena los espacios en la segunda corchea de cada tresillo genera mayor densidad rítmica. El balance y articulación con las que Purdie toca cada nota ha sido material de estudio para nuevos estilos de *shuffle*, como el de Steve Gadd.

3. Análisis de los Gadd grooves.

3.1. “50 ways to leave you lover”

“El mayor éxito en solitario de Paul Simon está indisolublemente asociado a los redobles militares de Steve Gadd” (José Luis, 2013). Con estas líneas, que resaltan la importancia que tuvo el *groove* de Gadd en el sonido global de esta composición, queremos empezar este análisis.

La forma de la canción es muy sencilla, pues tiene dos partes bien marcadas. En la *intro* del tema se puede escuchar el papel protagonista del *groove* de Gadd en la canción, pues durante 6 compases solo se escucha la batería junto a una pandereta tocando en corcheas sincopadas. Luego entran dos guitarras que tocan la secuencia armónica del tema en blancas. El ritmo armónico es el siguiente:



Figura 14. Ritmo Armónico 50 ways to leave you lover

Como se puede ver, los instrumentos armónicos no tienen mucho movimiento rítmico y en la canción, este acompañamiento de la *intro* también se mantiene en las dos estrofas.

La voz tiene una figura rítmica muy marcada durante las estrofas y la exponemos a continuación:



Figura 15. Patrón Rítmico dos estrofas

De esta forma, la voz tiene un ritmo sincopado que resalta en el acompañamiento armónico. Sin embargo, calza de manera natural con el ritmo de Steve Gadd que también tiene un papel protagónico porque tiene movimiento rítmico basado en semicorcheas y, además, es repetitivo y cantable. Esta es la transcripción del *groove* de Gadd:



Figura 16. Transcripción del groove de Gadd

El ritmo está basado en el fraseo lineal. Empieza con un redoble de cinco golpes en fusas, pero en vez de terminarlo con la mano derecha, orquesta el quinto golpe con el bombo y el *hi-hat* con el pie. El recurso del *hi-hat* con el pie es uno de los puntos focales dentro del *groove*. Esta idea es innovadora, pues este recurso suele utilizarse como parte de un ostinato dentro de un patrón de batería, pero aquí se usa como una voz melódica y rellena la secuencia lineal de semicorcheas.

Como se dijo, el *groove* está basado en fraseo lineal, pero hay algunos lugares donde hay unísonos. El uso de unísonos responde básicamente al acompañamiento del bombo, que acentúa el ritmo armónico de las blancas que interpretan las guitarras y el fondo del órgano. También los usa para asentar algunos puntos del *groove*.

En el análisis realizado cabe recalcar que Gadd no hace ninguna variante en el patrón rítmico salvo cuando entran las guitarras y después, cuando entra la voz. La variante consiste en omitir el redoble de fusas. Esto tiene un motivo de importancia, pues prepara y enfatiza la entrada de las guitarras y la voz.



Figura 17. Patrón Rítmico

El uso de las acentuaciones es una característica que sobresale en el estilo de Gadd, ya que es parte del balance y la articulación del ritmo. Así, podemos entender que Gadd no solo golpea los tambores de manera mecánica, sino que le da una intención a cada golpe.

3.2. El Samba de Steve Gadd.

Steve Gadd realizó una adaptación del samba tradicional desde su estilo interpretativo. De esta forma, en su *groove* de samba se puede notar un carácter de fusión ya que, aunque tiene su base en el samba tradicional, tiene un sonido más contemporáneo. Este análisis está basado en un video (Jazzytaka, 2008 [Video/DVD] Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=j06-Qr0zTrI>), donde Gadd toca un tema brasileño de Antonio Carlos Jobim que se llama “Chega da saudade” junto al organista Larry Goldins y podemos estudiar algunas de sus variantes.

La primera transcripción que analizaremos es la siguiente:



Figura 18. Patrón Rítmico Samba de Steve Gadd

Por razones metodológicas, hemos escrito la transcripción del *groove* de samba en 4/4, aunque el samba tradicional está escrito en 2/4. El patrón rítmico de esta transcripción se basa en el fraseo lineal, puesto que las manos tocan una célula rítmica sin tocar notas al unísono. Así, la mano derecha toca el redoblante y la mano izquierda el *hi-hat*.

Ahora bien, este fraseo lineal este sobrepuesto sobre un ostinato en el bombo que es, como vimos anteriormente, característico del Samba. Además, el ritmo que hace la caja y el *hi-hat* son muy similares a las ideas rítmicas que toca el tamborim en el samba tradicional porque mientras una mano toca una frase en primer plano, la otra va rellenando los espacios.

Cabe aquí recalcar que los acentos que se tocan en el *hi-hat* y el redoblante son característicos del Samba ya que acentúan el segundo y cuarto tiempo junto a su anticipación de semicorchea y calzan con los bombos del groove. Sin embargo, también podemos observar que al asentar la caja en el tiempo dos y cuatro del compás, algo utilizado en los ritmos de la batería contemporánea para estilos como el rock o el pop. Aquí se refleja el carácter como baterista de fusión de Steve Gadd, ya que junta diferentes vertientes musicales en su estilo.

A continuación, una segunda transcripción con una variante del Samba de Gadd:



Figura 19. Transcripción con una variante del Samba de Gadd

En este groove, la mano izquierda interpreta la frase principal y deja a la mano derecha libre para tocar las síncopas de corchea en todo el compás en el *ride*. Esta idea proviene del ostinato de pies clásico en los ritmos de samba tradicional, donde el pie izquierdo toca la síncopa de las corcheas.

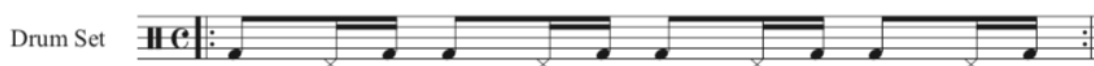


Figura 20. Patrón Rítmico

Con esta adaptación del *hi-hat* en la campana del *ride*, Gadd le da otra intención al *groove*. Así, también los acentos en la caja se mantienen en el tiempo dos y cuatro, que le aporta ese sonido de fusión, pero añade además el acento en la caja en la cuarta semicorchea del tiempo dos y cuatro. Gadd utiliza estos acentos para construir diferentes variantes con diferente articulación, balance y dinámica.

A continuación, otra variante de Samba:



Figura 21. Patrón Rítmico de Samba

Esta variante se parece más a un estilo rock-pop que a un Samba ya que existe el *backbeat* de la caja en los tiempos dos y cuatro. El patrón de las manos es un patrón lineal que orchestra con la mano derecha en el *ride*, la campana del *ride* y la caja, y con la mano izquierda, el *hi-hat*. Como en el resto de *grooves*, Gadd usa del patrón rítmico del surdo en el bombo. Por último, el *hi-hat* abierto en la cuarta semicorchea del segundo y cuarto son un recurso de orquestación que dinamiza este patrón rítmico.

Por último, analicemos la siguiente variante:



Figura 22. Variante de Samba

Esta transcripción se caracteriza por el uso de la célula rítmica de la caja de la figura 19 en unísono entre las dos manos. Así, Steve Gadd lo aplica entre el hi-hat y la caja, o el ride y la caja. Sin embargo, en el segundo compás podemos notar que hay una variante sobre la célula rítmica principal, ya que Gadd improvisa sobre este motivo rítmico. La acentuación tiene el mismo criterio del groove de la figura 19. Esta variante, Gadd la usa para alcanzar dinámicas más fuertes con el uso de unísonos.

Cabe decir, que todos los *grooves* basan su subdivisión en las semicorcheas, como en la samba tradicional. Además, llama la atención la articulación que utiliza en los diferentes *grooves*. Este recurso les da un balance dinámico a los diferentes patrones rítmicos, para conseguir un sonido orgánico.

3.3. El Mozambique de Gadd

Steve Gadd se basó en el ritmo de Mozambique para crear un *groove* característico que usa, mayoritariamente, en muchos de sus solos instrumentales.

Este análisis se basa en la presentación de Steve Gadd en una clínica en los Angeles. (Steve, G. 2008 [Video/DVD] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=UCdeKmHwK30>)

Esta es la transcripción del *groove* básico:



Figura 23. Patrón Rítmico Mozambique básico

Como podemos ver en la transcripción, la célula rítmica característica del mozambique está presente en la campana con la mano derecha. Por razones de escritura, se escribió el sonido de la boca de la campana en la cuarta línea del pentagrama y el sonido del cuerpo cuello de la campana en cuarto espacio. Ahora bien, si bien la escritura de la primera corchea del compás está en unísono, Gadd la toca como un flam de izquierda. Así, la campana anticipa el sonido del redoblante, pero el bombo se toca junto con la campana. De esta forma, el sonido de redoblante estará un poco atrás del *beat*.

La articulación es otra vez un detalle que sobresale en el estilo de Steve Gadd, pues construye un balance entre los diferentes timbres del instrumento para conseguir un sonido orgánico.

Veamos otras variantes de este patrón rítmico:

Figura 24. Variantes Patrón Rítmico

Estas diferentes variantes muestran como Gadd recurre a la orquestación para presentar nuevas texturas en el *groove*. En estos casos, agraga el *hi-hat* con el pie en negras, pero lo utiliza como un *crash*, es decir, con un sonido abierto.

El bombo que anticipa al primer tiempo de la primera transcripción es otro elemento que provee mayor densidad rítmica. En la segunda transcripción aparecen algunos bombos acentuando lugares de la célula rítmica y uno de los acentos del redoblante lo orquesta en un tom. Esto añade una nueva textura al ritmo.

Este también es el caso de la tercera transcripción donde cambia la orquestación de la campana hacia el tom de piso. Así, en estos casos no añade variantes rítmicas al *groove*, pero sí hace variantes en su orquestación. Ahora analicemos una variante escrita en dos compases:



Figura 25. Variante escrita en dos compases

En esta transcripción ya existen algunas variantes rítmicas. En el primer compás ya no se toca la célula rítmica del mozambique. Gadd lo reemplaza por un motivo rítmico y melódico entre el tom de piso y la campana que resuelve al retomar la célula rítmica principal en el segundo compás.

Las variantes en la orquestación y rítmicas implican nuevos enfoques en la articulación de los mismos como podemos notar, por ejemplo, en la primera nota del segundo compás, que ahora es un *ghost note*.

Ahora, enfoquémonos en otra variante:



Figura 26. Variante escrita en dos compases

En esta transcripción no existen variantes rítmicas, pero sí de orquestación. Nótese como en cuarto tiempo del primer compás, la mano derecha toca el patrón del campaneo en el tom de piso. De esta forma, el *groove* adquiere una nueva textura desde su sonoridad tímbrica.

3.4. El Shuffle de Steve Gadd.

En una entrevista Steve Gadd cuenta que sus padres lo llevaban, junto con su hermano, a diferentes conciertos donde se presentaban personalidades del jazz como Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, Max Roach, entre otros. Había un club en Rochester llamado el Richerest Inn donde hacían *jams* los domingos por la tarde y lo dejaban tocar.

A ese club asistía también el trompetista Chuck Mangione. Gadd tenía siete u ocho años en ese entonces. Así, mismo asistía a otros clubes donde se presentaban grupos con órgano de personalidades como Gene Ludwig, Hank Marr, Groove Holmes, entre otros, y también lo dejaban sentarse. Enter los etilos que tocaba esta *shuffle* y R&B. (Gadd y Cleall, 1991).

Desde una edad temprana Gadd ya tocaba *shuffle* y posteriormente desarrolló un estilo propio de tocarlo. Las transcripciones que analizaremos a continuación se basan en un video donde Gadd expone su estilo de tocar *shuffle*.

A continuación, la primera transcripción:



Figura 27. Shuffle de Gadd

Con esta transcripción analizaremos la orquestación que se utiliza. El *groove* tiene el mismo sentido que los patrones rítmicos antes expuestos, pero el *hi-hat*

con el pie que se toca en las síncopas se convierte en un punto focal del ritmo. La mano derecha toca negras en el *hi-hat*, por lo que el *hi-hat* con el pie tiene un papel protagonista.

Ahora analicemos una segunda transcripción:



Figura 28. Variante de Shuffle

Este *groove* es similar al anterior, pero se añaden los *ghost notes* en la caja con la mano izquierda. Esto crea mayor densidad rítmica dentro del patrón. Además, podemos notar la influencia que tuvo en Gadd el *shuffle* de Purdie, pues usa el recurso de los ghosts notes para rellenar los espacios de la segunda corchea del tresillo

La siguiente transcripción es similar, pero notemos como mueve la figura rítmica del bombo y el *ghost note* del cuarto tiempo:



Figura 29. Tercera variante del Shuffle

Cada variante expuesta tiene su variante particular, pero todas mantienen el punto focal del pie izquierdo en el *hi-hat*. Este también es el caso de la siguiente transcripción:



Figura 30. Variante del Shuffle

Aquí, aparece una nueva variante técnica y sonora, que es el roll. Este se interpreta con la mano izquierda en la segunda corchea del tercer tiempo y le da al groove una nueva textura.

En las siguientes transcripciones la mano derecha pasa a tocar el *ride*. Los patrones rítmicos de estos *shuffles* son similares a los tradicionales, pero el sonido que obtiene Gadd en el *ride* es característico de su estilo y merece un análisis. Para lograr ese sonido, se debe tocar con el cuello de la baqueta sobre la superficie del platillo y, en vez de sacar la baqueta de la superficie, apretarlo. Así, se obtiene un sonido de un *crash*, pero apagado. Aquí las transcripciones con este *ride*:

Figura 31. Transcripciones shuffle usando el ride

Para terminar el análisis del shuffle debemos hacer hincapié en el uso de la articulación, el fraseo y las diferentes orquestaciones que Gadd usa para crear variantes de este estilo. Con ellos crea un balance que tiene una sonoridad orgánica acorde al “walking feel” del que exponía John Riley.

Conclusiones

- Los *grooves* de Steve Gadd basan su estructura en fraseos lineales entre las diferentes extremidades, acompañado de ostinatos donde existen golpes al unísono.
- Existe un trabajo minucioso en cuanto a la articulación y balance entre cada una de las notas que Gadd toca en cada *groove*.
- El *groove* de samba de la figura 18 y Mozambique son esencialmente iguales en cuanto a la rítmica de las manos, pero al cambiar la articulación, la orquestación y el ostinato de los pies, encaja en la sonoridad de cada estilo.
- Existe un carácter de fusión de estilos en los diferentes *grooves*. Por lo que Gadd construye patrones rítmicos desde su propia voz en el instrumento.

Recomendaciones

- Estudiar a bateristas que tienen un lenguaje desarrollado dentro del instrumento para aprender y aplicarlo como intérpretes.
- Transcribir a los bateristas con quien uno siente identificación y un gusto personal.
- Explorar nuevos estilos musicales para construir un lenguaje amplio dentro del instrumento.

REFERENCIAS

- 50 Ways To Leave Your Lover. (2019). Obtenido de <https://www.songfacts.com/facts/paul-simon/50-ways-to-leave-your-lover>
- Ancha es mi casa. (12 de junio de 2013). Obtenido de - <https://anchaesmicasa.wordpress.com/2013/02/20/canciones-estupendas-8-50-ways-to-leave-your-lover-paul-simon/>
- Benny, G. (7 de Diciembre de 2016). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=WuAa5VrWfDw>
- Blake, N. S. (1921). *Shuffle Along*. Broadway , Nueva York.
- Bolao, O. (2003). *Batuque E um privilegio*. Río de Janeiro, Brasil: Lumiar.
- Cumming, P. (2019). *Rochester´s Steve Gadd brings home first Grammy*. *NYS MUSIC*. Obtenido de <https://nysmusic.com/2019/02/11/rochesters-steve-gadd-brings-home-first-grammy/>
- DRUMMERWORLD by Bernhard Castiglioni. (3 de noviembre de 2016). *Bernard "Pretty" Purdie: The Legendary Purdie Shuffle*. Obtenido de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=T1j1_aeK6WA
- Gadd, S. (s.f.). *Yamaha*. . Obtenido de <https://es.yamaha.com/es/artists/s/steve-gadd.htm>
- Gioia, T. (2012). *Historia del Jazz*. Madrid, España: Turner.
- Goines, L. &. (1990). *Afro - Cuban grooves for Bass and Drums*. U.S.A: URIBE.
- How To Drum With Groove*. (s.f.). Obtenido de <http://www.freedrumlessons.com/articles/drum-with-groove.php>
- Jazz at Lincoln Center's JAZZ ACADEMY. (21 de abril de 2017). *Introduction to Drums: The Shuffle*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=0gb6kjNij9A&t=57s>
- Jazzytaka. (15 de enero del 2008). *Chega de Saudade - Steve Gadd*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=j06-Qr0zTrI>
- Justiniano, J. (2017). *Crítica: Chick Corea y Steve Gadd Band para el CNDM*. *Codolario.com*. . Obtenido de

- https://www.codalario.com/critica/criticas/critica-chick-corea--steve-gadd-band-para-el-cndm_6227_5_18656_0_1_in.html
- King, C. y. (s.f.). *Clarín*. Obtenido de https://www.clarin.com/musica/steve-miles-davis-louis-armstrong_0_rypl6-s2PQg.html
- La Capital. (2019). *El baterista es un músico, no sólo un acompañante de sus compañeros músicos*. Obtenido de <https://www.lacapital.com.ar/escenario/el-baterista-es-un-musico-no-solo-un-acompanante-sus-companeros-musicos-n479291.html>
- Malabe, F. &. (1994). *Afro -Cuban Rhythms for Drumset Paperback*.
- Martinez, F. (1997). *Funk Grooves*. Buenos Aires, Argentina.
- Mendonca, P. (2013). *Steve Gadd: el groove perfecto*. *Magazine Batería Percusión*. Obtenido de <http://www.bateriapercusion.com/steve-gadd-el-groove-perfecto/>
- Mora, A. D. (2008). *Cogiendo el último metro*. *Perfiles*. Obtenido de http://www.tomajazz.com/perfiles/metro/dave_weckl_entrevista.htm
- Muti, M. (05 de noviembre de 2011). *Steve Gadd: "Me hubiese gustado tocar con Miles Davis Nat King Cole y Louis Armstrong"*. Obtenido de Clarín.com: https://www.clarin.com/musica/steve-miles-davis-louis-armstrong_0_rypl6-s2PQg.html
- Radosta, D. (2015). Obtenido de ¿Qué es el groove? Concepto y objeto. Groover. Recuperado de: <https://grooverblog.wordpress.com/2015/03/09/que-es-el-groove-concepto-y-objeto/>
- Riley, J. (1994). *The art of Bop Drumming*. Miami.
- Rocha, C. (2007). *Bateria Brasileira*. San Paulo.
- Scanella, R. (1 de agosto de 2017). *Twelve Essential Shuffles – Some of Drumming's Most Influential Feels*. Obtenido de ROCK 'N' JAZZ CLINIC: <https://www.moderndrummer.com/article/march-2017-twelve-essential-shuffles-drummings-influential-feels/>
- Schlueter, B. (2017). *Steve Gadd's "Way Back Home" Album: Transcription & Analysis*. *Drum!* . Obtenido de <http://drummagazine.com/steve-gadds-way-back-home-album-transcription-analysis/>

- Senn, O. e. (2018). Obtenido de <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6025871/>
- Skinnerbox. (2016). *Ritmo y Groove. iMusician* . Obtenido de <https://www.imusiciandigital.com/es/ritmo-y-groove/>
- Steve, G. (19 de marzo de 2008). *Mozambique - Clinic Los Angeles*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=UCdeKmHwK30>
- The - Jazz - Cat.com*. (2008). Obtenido de <https://www.the-jazz-cat.com/jazz-dance-history.html>.
- Thomann*. (2016). Obtenido de https://www.thomann.de/es/contemporanea_10_pandeiro_wood_real_skin.htm
- Vincent, M. (2000). *Pedro Izquierdo, "Pello el Afrokán", percusionista cubano*. *El País*. Obtenido de https://elpais.com/diario/2000/09/13/agenda/968796001_850215.html

ANEXOS

Temas del recital:

Score

Moanin'

Bobby Timmons
Sebastián Marroquín

The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and F). It consists of a piano score and a solo section.

Piano Score:

- Measures 1-5:** Melody with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords: Bb, F.
- Measures 6-10:** Melody with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords: Bb, F. Includes a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and a first/second ending structure.
- Measures 11-14:** Chords: Bbm9, A9, G7(b9), C7(b9), Gm7, F, B9.
- Measures 15-18:** Chords: Bbm9, A9, G7(b9), Gm7, C7.
- Measures 19-22:** Melody with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords: Bb, F. Includes a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4).
- Measures 23-26:** Melody with notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Chords: Bb, F. Ends with "Fine".
- Measures 27-30:** Chords: Fm, A9, G7, C7, Fm, A9, G7, C7.

Solos:

- Measures 31-34:** Chords: Fm, A9, G7, C7, Fm, A9, Gm7(b5), C7, Cm7(b5), F7(b9). Includes a first/second ending structure.
- Measures 35-38:** Chords: Bbm9, A9, G7(b9), C7(b9), Gm7, F, B9.

2 Moanin'

Bbm9 A**9** G7(b9) Gm7 C7

40

A Fm A**9** G7 C7 Fm A**9** G7 C7

48 On Cue D.C. al Fine

Fm A**9** G7 C7 Fm A**9** G7 C7

Solo de guitarra: dos formas
Solo de piano: dos formas

Aplicación de los Gadd Grooves en Moanin':

A: Melodía con *stop time kicks*.

B: Primer *groove* de la figura 31.

Drum Set

A: Melodía con *stop time kicks*.

Solos:

1er solo: A A B A: shuffle normal.

A A B A: shuffle de la figura 31.

2do solo: A A B A: shuffles de la figura 29 y 30.

Drum Set



A A B: variantes de la figura 31.



Última A del segundo solo: primer groove de la figura 31.



Re exposición del tema:

A: Melodía con *stop time kicks*.

B: Primer *groove* de la figura 31.



A: Melodía con *stop time kicks*.

Score

Chega de Saudade

Samba

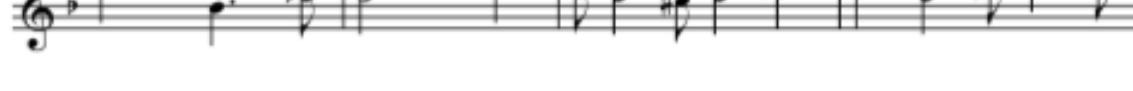
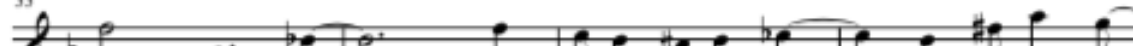
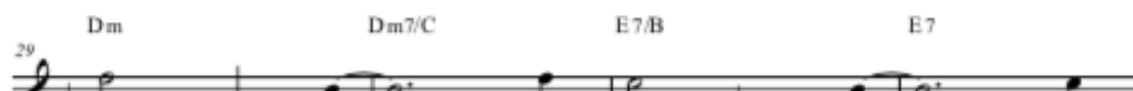
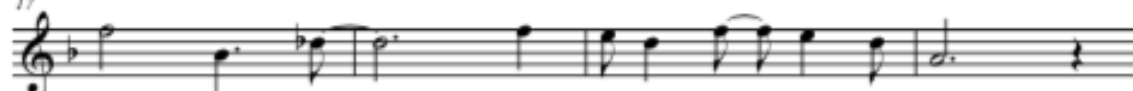
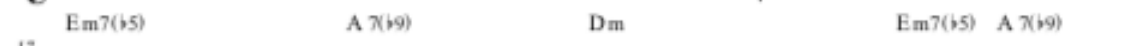
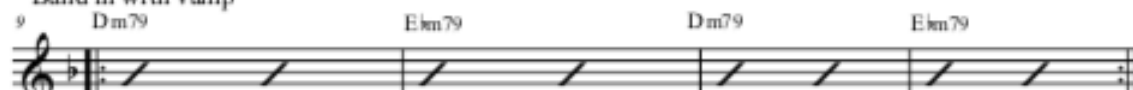
Jobim

Sebastián Marroquín

Intro Only Drums



Band in with vamp



Chega de Saudade

41 Bm 7(♯5) Em 7(♯5) A 7(♯9) Dm A 7

B D maj7 B7(♯13)/D♯ Em 7

49 Em 7 A 7 D dim D maj7

53 F♯m 7 F dim Em 7

57 E 7 Em 7(♯5) A 7(♯9)

61 D maj7 Dmaj7/C♯ B m 7 E 7

65 F♯7 Bm 7 B♭m 7 Am 7 D 7(♯9)

69 Gmaj 7 C 7 F♯m 7 B 7

73 E 7 Em 7 A 7/G F♯m 7 B 7 ()

Chega de Saudade 3



77 E7 Em7 A7 F#m7 B7

81 E7 Em7 A7 D Em7(b5) A7(b9)

Improvisación A y B.
Reexposición del tema.

Aplicación de los Gadd Grooves en Chega de Saudade:

Intro y Vamp: Samba de la figura 18.

Drum Set



A: Samba de la figura 18.

B: Samba de la figura 19.

Drum Set



Solo:

A: Samba de la figura 18.

B: Samba de la figura 21 y 22.

Drum Set

Drum Set

Re exposición del tema:

A: Samba de la figura 18.

Drum Set

B: Samba de la figura 19 y 22.

Drum Set

Drum Set

Score

Manteca

Dizzy Gillespie
Sebastián Marroquín

Latin

Only Bass



Band in B \flat 7



A

B \flat 7



B \flat 7 A \flat 7 D \flat 7 G \flat 7 F7(#9,#5)



B

A \flat m7

D \flat 7(+9)

B7(#1)



B \flat 7

E \flat 7

A \flat maj7



A \flat m7

D \flat 7

G \flat maj7

F#m7(+5)

B7



Fm7(b5)

B \flat 7(b9,#5)

Cm7(+5)

F7(b9,#5)



A

B \flat 7



2 Manteca **To Coda**

B \flat 7 A \flat 7 D \flat 7 G \flat 7 F7(#9,#5)

37

Solo on A A B A x2
Open drum solo
D.C. al Coda

41

Aplicación de los Gadd Grooves en Manteca

Intro (5to compás): Mozambique figura 23.

Drum Set

A: Mozambique figura 23.

B: Latin style.

A: Mozambique figura 23.

Solo (Dos vueltas en la forma):


A A: Latin style.


B: Swing


A: Latin Style.


Open drum solo: Variantes del Mozambique figura 23, 24 y 25.


Drum Set

Drum Set 

2 D. S. 

3 D. S. 

4 D. S. 

4 D. S. 

Re exposición del tema:

Intro (5to compás): Mozambique figura 23.

Drum Set 

A: Mozambique figura 23.

B: Latin style.

A: Mozambique figura 23.

Link del video

https://udlaec-my.sharepoint.com/:v:/g/personal/sebastian_marroquin_udla_edu_ec/Ef9cLp-z5KtPmrtdfdrILqQBAbDE5JjZO-gvp3CaQjdXEA

