



ESCUELA DE MUSICA

El Tony Williams del funk: Análisis de los elementos de interpretación de la batería de Mike Clark en las canciones “Actual proof”, “Spank-A-Lee” y “Palm Grease” del disco “Thrust” (1974) de Herbie Hancock aplicado a la interpretación de cuatro temas inéditos.

AUTOR

Alex Francisco Torres Vaca

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

El *Tony Williams* del *funk*: Análisis de los elementos de interpretación de la batería de *Mike Clark* en las canciones “*Actual proof*”, “*Spank-A-Lee*” y “*Palm Grease*” del disco “*Thrust*” (1974) de *Herbie Hancock* aplicado a la interpretación de cuatro temas inéditos.

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

Profesor guía

Roberto Santiago Morales Palacios

Autor

Alex Francisco Torres Vaca



2021

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, El *Tony Williams* del *funk*: Análisis de los elementos de interpretación de la batería de *Mike Clark* en las canciones "Actual proof", "Spank-A-Lee" y "Palm Grease" del disco "*Thrust*" (1974) de Herbie Hancock aplicado a la interpretación de cuatro temas inéditos, a través de reuniones periódicas con el estudiante Alex Francisco Torres Vaca, en el semestre 2021-20, 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".



---

Roberto Santiago Morales Palacios

1715922116

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, El *Tony Williams* del *funk*: Análisis de los elementos de interpretación de la batería de *Mike Clark* en las canciones "Actual proof", "Spank-A-Lee" y "Palm Grease" del disco "*Thrust*" (1974) de Herbie Hancock aplicado a la interpretación de cuatro temas inéditos del alumno Alex Francisco Torres Vaca, en el semestre 2021-20 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



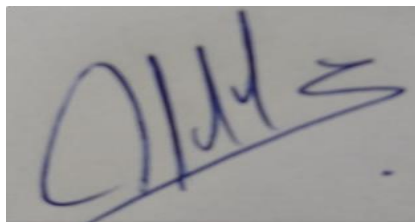
---

Mario Fidel Vargas Villalba

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.”.”

A square image showing a handwritten signature in blue ink on a light-colored background. The signature is stylized and appears to be 'Alex Torres Vaca'.

---

Alex Francisco Torres Vaca

1717996241

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios, a quien se lo debo todo lo que he logrado a lo largo de mi vida, toda la honra y gloria para él.

## **DEDICATORIA**

Francisco, Lolita y Sol, sin su apoyo no lo hubiera logrado, quisiera agradecerles por todo lo que me han dado, pero tuviera que escribir una tesis completa, por lo cual me limito a decirles ¡Gracias!, los amo desde lo más profundo de mi corazón

## RESUMEN

“*Thrust*”, álbum de 1974 de *Herbie Hancock* y la banda de *jazz funk* “*The headhunters*”, fue una catapulta a la fama no solo para la banda que ya venía gozando de reconocimiento debido al éxito de su disco antecesor “*The headhunters*”, sino también para *Mike Clark*, quien al haber sido un baterista de *jazz* y al haber sido su primera experiencia con el *funk* en la banda de *Herbie Hancock*, introdujo elementos de *jazz* en la interpretación de sus canciones *funk*, creando así *grooves* innovadores y muy famosos llevándolo así a ser un baterista muy reconocido, no solo en el ámbito de la fusión sino también en el *hip hop* en donde reconocidos artistas del género *samplearon* sus *grooves* para así crear nuevas pistas.

Es por ello que este proyecto de tesis tiene como finalidad analizar los elementos de interpretación de la batería de *Mike Clark* en las canciones “*Actual proof*”, “*Palm Grease*”, y “*Spank a Lee*” del disco “*Thrust*”, para posteriormente aplicarlos en la interpretación de cuatro composiciones inéditas. Dicho análisis se hará mediante la transcripción de cada uno de los temas ya mencionados.

Debido a la naturaleza del tema de tesis cuya investigación persigue obtener el sentido de una experiencia humana, se usarán los enfoques de la metodología cualitativa e investigación documental para la consecución de cada uno de los objetivos planteados.



## **ABSTRACT**

"Thrust", the 1974 album by Herbie Hancock and the funk jazz band "The Headhunters" was the catapult to fame not only for the band that had already gotten recognition due to the success of their predecessor album "The Headhunters" but also for Mike Clark, who, being a jazz drummer and having his first experience with funk in Herbie Hancock's band, introduced elements of jazz in the interpretation of his funk songs. Thus, the creation of innovative and very famous grooves made him a recognized drummer not only in the field of fusion but also in hip hop, where renowned artists of the genre sampled their grooves to create new tracks.

That is why this thesis project aims to analyze the elements of Mike Clark's drumming performance in the songs "Actual proof", "Palm Grease", and "Spank a Lee" from the album "Thrust" to later apply them in the interpretation of four unpublished compositions. This analysis will be done by means of the transcription of each one of the aforementioned topics.

Due to the nature of the thesis subject which research seeks to obtain the meaning of a human experience, the approaches of qualitative methodology and documentary research will be used to achieve each of the proposed objectives.

# ÍNDICE

Introducción.....	1
1 Marco teórico .....	5
2 Metodología .....	10
2.1 Objetivos.....	10
2.1.1 Objetivo General.....	10
2.1.2 Objetivos específicos.....	10
2.2 Enfoque .....	10
2.3 Metodología.....	11
2.4 Estrategias metodológicas .....	11
2.5 Plan de Trabajo .....	12
3 Resultados .....	13
3.1 Biografía de Mike Clark.....	13
3.2 Actual Proof .....	15
3.2.1 Tratamiento de la forma.....	15
3.2.2 Concepción del <i>groove</i> .....	16
3.2.2.1 Omisión del <i>downbeat</i> .....	16
3.2.2.2 Uso del <i>paradiddle</i> y sus variantes. ....	17
3.2.2.3 <i>Hi hats</i> abiertos. ....	18
3.2.2.4 Llamada y respuesta.....	18
3.2.2.5 Compases híbridos y concepción del <i>backbeat</i> . ....	19
3.2.2.6 Uso del <i>ride</i> .....	20

3.3	Spank A Lee .....	25
3.3.1	Tratamiento de la forma.....	25
3.3.2	Concepción del <i>groove</i> .....	25
3.3.2.1	Frases de dos compases. ....	26
3.3.2.2	Misma figura usada en <i>diferente beat</i> .....	26
3.3.2.3	<i>Hi hats</i> abiertos. ....	27
3.3.2.4	Fills.....	28
3.3.2.5	Concepción del <i>downbeat</i> .....	28
3.3.2.6	Densidad rítmica. ....	29
3.3.2.7	Uso del <i>ride</i> .....	30
3.4	Palm Grease.....	34
3.4.1	Tratamiento de la forma.....	34
3.4.2	Concepción del <i>groove</i> .....	34
3.4.2.1	Uso del paradiddle. ....	35
3.4.2.2	Fraseo lineal.....	35
3.4.2.3	Llamada y respuesta. ....	36
3.4.2.4	Omisión del <i>backbeat</i> .....	36
3.4.2.5	Patrones de <i>hi hat</i> más recurrentes. ....	37
3.4.2.6	<i>Hi hats</i> abiertos. ....	38
3.4.2.7	<i>Hi hats</i> abiertos. ....	38
3.4.2.8	Uso del <i>ride</i> .....	39
	.....	41

3.5	Composiciones inéditas .....	42
3.5.1	Actual Dream.....	42
3.5.1.1	Omisión del downbeat.....	42
3.5.1.2	Uso del paradiddle y sus variantes. ....	43
3.5.1.3	Hi hats abiertos .....	43
3.5.1.4	Llamada y respuesta.....	44
3.5.2	Groove for Him. ....	44
3.5.2.1	Frases de dos compases. ....	45
3.5.2.2	Hi hats abiertos .....	45
3.5.2.3	Fills.....	46
3.5.2.4	Densidad rítmica. ....	47
3.5.3	Cristobal Island.....	47
3.5.3.1	Uso del paradiddle. ....	48
3.5.3.2	Fraseo lineal.....	48
3.5.3.3	Hi hats abiertos. ....	49
3.5.4	Satélite.....	49
3.5.4.1	Apertura de hihats.....	50
3.5.4.2	Omisión del <i>downbeat</i> .....	50
3.5.4.3	Uso del paradiddle y sus variantes. ....	51
3.5.4.4	Fraseo Lineal. ....	52
4	Conclusiones y Recomendaciones .....	53
	Referencias .....	56

<b>ANEXOS .....</b>	<b>58</b>
---------------------	-----------

## Introducción

En su afán de realizar un proyecto que respondiera más a las demandas del público, y motivado por experimentar un poco más con la música, *Herbie Hancock* fundó en 1973 la banda “*The Headhunters*”, la cual se caracterizaría por fusionar el *jazz* con el *funk*. Este sería el inicio de un nuevo desafío para *Hancock*, quién habiendo sido un pianista icónico del *jazz* decidió alejarse un poco de dicho género gracias al cual había ganado fama y prestigio para experimentar con la fusión, teniendo como influencia a grandes músicos como *Sly Stone*, *Curtis Mayfield* y *James Brown*.

Cuando se habla del *jazz funk* es inevitable mencionar a *Herbie Hancock* y “*The Headhunters*”, es como si se tuviera que hacer una parada obligada en este punto de la historia, y es que no fue tan solo una banda de fusión que por cierto reunió a grandes músicos de aquella época, sino que aportó enormemente al desarrollo del género, reflejo de ello su disco “*The Headhunters*” de 1973 gozó de completo éxito en ventas colocándose en el puesto número trece en las listas de elepés más vendidos de *Billboard*, como resultado de ello la banda se hizo acreedora a un disco oro y uno de platino, al lograr un millón de copias vendidas. (Goialde, 2017). Este disco Fusionó *jazz* con *funk* y *rock*, y atrajo a muchos fanáticos del *R&B* y el *rock*. De hecho, “*The Head Hunters*” incluso vendió más que la popular “*Bitches Brew*” de *Miles Davis*. (Henderson, 2020).

En el año de 1974 la banda sacaría su segundo álbum “*Thrust*”, el cual tendría el mismo éxito que su antecesor, con la única diferencia de que el baterista *Harvey Mason* sería remplazado por *Mike Clark* quien trajo ritmos mucho más complejos, este es el punto de partida de la presente tesis donde se analizarán los elementos y recursos técnicos empleados por *Mike Clark* en este álbum.

Justo cuando crees que se ha explorado al máximo un género musical en particular, cuando crees que se han tocado todas las combinaciones semicorcheas, y cuando crees que se han logrado todos los ritmos posibles, aparece alguien que pone en marcha una nueva galaxia. En el mundo de la batería *funk*, ese alguien es *Mike Clark* (Payne, 2006).

*Mike Clark*, es un baterista al cual se lo vincula estrechamente con el *funk*, esto debido a su notable trabajo con la banda de *jazz funk* “*The Head hunters*”, en la cual estuvo desde principios de los 70, sin embargo, él reconoce que su pasión es el *jazz*, y en efecto, su forma de tocar se ha visto influenciada en su gran mayoría por bateristas representativos de dicho género. *Tony Williams*, *Gene Krupa* y *Elvin Jones* son solo unos pocos de la larga lista que él menciona, pero precisamente este aspecto es el que lo hace un baterista muy reconocido, ya que aplicó conceptos de *jazz en el funk*.

En un concepto de *jazz*, los músicos exponen una melodía generalmente sobre treinta y dos compases para luego improvisar sobre los cambios de acordes en los treinta y dos compases, todo esto sin alterar la forma de la canción, después de que cada uno de los músicos han improvisado vuelven a donde empezaron y exponen nuevamente la melodía.

*Mike* usó este concepto con sus ritmos *funk*. Usó frases de dos, tres y cuatro compases y las desplazó, altero su orden e improvisó sobre ellas, dentro de la forma de la canción y luego volvió al ritmo básico cuando todo terminó. Lo más importante es que pudo realizar todo sin perder el *groove*. (Payne, 2006).

*Herbie Hancock* dice sobre la forma de tocar de *Mike*: “Es un gran baterista de *jazz* y no ha perdido nada de su esencia original. Así que ahora es totalmente

libre de hacer ambas cosas, y lo hace. El solo que tocó en la canción "*Actual Proof*" es uno de los mejores solos de batería de cualquiera de mis álbumes" (Clark, 2020).

"*The Headhunters*" representó un punto de inflexión en la carrera del baterista *Mike Clark*, quién en 1973 llegó a la banda para remplazar a *Harvey Mason* quien hasta ese entonces había sido el baterista principal. La banda liderada por *Herbie Hancock* estaba formada por reconocidos músicos de aquella época como *Bennie Maupin* en el saxofón, *Paul Jackson* en el bajo y *Bill Summers* en la percusión.

La llegada de *Mike Clark* a "*The headhunters*" se dio en 1973, después de que *Herbie Hancock* en su afán de crear su nuevo proyecto se pusiera en contacto con el bajista *Paul Jackson*, con quien *Mike Clark* compartía un apartamento, cuando *Hancock* llamaba por teléfono para hablar con *Jackson* este casi nunca estaba razón por la cual con quien terminaba hablando por largo tiempo era con *Mike*.

*Hancock* había escuchado hablar muy bien de *Mike Clark*, pero lo conocía como baterista de *jazz*. En una de sus largas conversaciones telefónicas en las cuales hablaban de la vida y la música, *Hancock* le preguntó a *Mike* si podía tocar *funk*. En aquel entonces *Mike* era miembro de su propio trío "*The Mike Clark trio*" en California en donde estaba ya tres años, *Mike* le respondió a *Hancock* que sí, y fue entonces cuando lo invitó a formar parte de la banda. (Payne, 2006).

En la banda de *Herbie*, *Mike* experimentó mucho, por ejemplo, a parte de tocar jazz con escobillas también lo hacía con *mallets*, tocaba *funk* en métricas poco usuales como por ejemplo en siete, en cinco, también experimentó mucho con el *groove* ya que empezó a omitir el "uno" y el "tres", con la intención de crear



confusión al oyente y conjuntamente con la banda le dieron la vuelta y lo concibieron desde todos los niveles en los que pudieron pensar (Payne, 2006).

En la banda, la sección rítmica conformada por el bajo, la batería y los teclados cumplió un papel protagónico, en gran parte por la fuerte conexión que había entre *Mike Clark*, *Paul Jackson* y *Herbie Hancock*, y por otro lado porque supieron encontrar los recursos necesarios y adecuados para potenciar el *groove* de la banda.

*Mike Clark* dice: La primera vez que tocamos con *Herbie* fue en trío. Tan pronto como comenzamos a tocar, fue como si entráramos en "velocidad *warp*" y de inmediato percibió lo que Paul y yo estábamos haciendo, y lo llevó a otro nivel en los primeros ocho compases. Era como si todos estuviéramos solos simultáneamente. ¡Fue una verdadera improvisación!, tocamos así durante unos veinte minutos. Luego, *Herbie*, poniéndose de pie, se puso un abrigo largo negro, pasó a mi lado y simplemente dijo "Nos vamos a Chicago el lunes" luego salió por la puerta, en silencio, luciendo como *Darth Vader*. (Hancock, 2020).

Recuerdo que donde quiera que íbamos a tocar con *Herbie*, nadie había escuchado este estilo de tocar la batería antes, nosotros los confundíamos, sin hacerlos saber dónde estaba el "uno" o cómo iban los patrones. (Payne, 2006).

La falta de un análisis baterístico profundo y conciso de las canciones de este disco, hace posible este trabajo de tesis en el cual se podrá comprender la importancia del conocimiento de *Mike Clark* y su influencia que hasta el día de hoy sigue vigente en muchos bateristas de la actualidad, y es que *Mike Clark* ha aportado con un lenguaje innovador y revolucionario no solo al jazz funk sino también a otros géneros como el *hip hop* llevándolo así a ser uno de los mayores exponentes de la fusión

## 1 Marco teórico

Para *Mike Clark*, *Herbie Hancock* era un músico muy interactivo, razón por la cual al momento de crear sus *grooves* de batería para “*The headhunters*” trataba de darles mucho dinamismo, empleando varios recursos para la construcción de los mismos.

En el disco “*Thrust*”, se pueden evidenciar elementos recurrentes en la interpretación de cada una de las canciones, entre los que se encuentran el de desplazar el *backbeat*, concepto que tuvo sus orígenes con los bateristas de *funk* *Clayton Fillyau* y *Clyde Stubblefield*.

Una de las primeras evidencias sonoras en donde se aprecia el recurso de desplazar el *backbeat*, fue en el álbum de James Brown de 1963 “*Pure Dynamite/live at the royal*” con *Clayton Fillyau* en la batería. *Clyde Stubblefield*, otro baterista de *James Brown*, también uso este concepto en la famosa canción de 1967 “*Cold Sweat*”, la que llegó a ser de mucha influencia.

Estamos tan acostumbrados a escuchar y sentir el *backbeat* en 2 y 4 que desplazarlo a otra parte del beat cambia la manera de sentir el ritmo de una manera emocionante (Payne, 2009).

El acentuar el “y” del dos y el “y” del cuatro en el redoblante, fue una importante innovación de los bateristas de *James Brown*, debido a que demostraron que mientras el *groove* esté ahí el acento del redoblante puede ser desplazado a donde sea. Usando este recurso como modelo se puede analizar donde poner las notas con acento, notas fantasmas, etc. (Garibaldi, 1996).

Otro recurso y del cual *Mike Clark* es uno de los pioneros, es el del fraseo lineal, concepto con el cual empezó a tocar a principios de los setenta. Este término se refiere a la idea de tocar notas por separado, es decir sin que haya unísonos,

este fraseo es el resultado de qué voz se está reproduciendo, qué notas, así como dónde se están produciendo (Chaffee, 1994).

El concepto de fraseo lineal no significa que no se pueden añadir elementos con dos o más sonidos tocados al unísono, en efecto, la mayoría de los ritmos lineales combinan la coordinación de una parte (una parte tocada a la vez) con la coordinación de dos y tres partes (dos y tres partes tocadas a la vez). El *beat* completo no tiene que ser lineal. (Payne, 2009).

*Mike Clark* dice: Me cansé de estar encadenado a la independencia y la unión de manos y pies. Quería un sonido transparente, más suelto y una sensación más ligera al ritmo, no tan espeso como lo que la mayoría de bateristas estaban haciendo en ese momento. Para lograr esto, comencé a golpear los instrumentos uno a la vez con diferentes extremidades (Clark, 2005). Este concepto es evidenciable en todos los temas del disco.

Mike empezó a ejecutar sus *grooves* lineales con la técnica de las manos invertidas, la cual consiste en ejecutar con la mano izquierda el *hi hat* y con la mano derecha la caja; cuenta que, en su intención de adquirir un *backbeat* más fuerte, empezó a ejecutarlo con su mano derecha sin embargo descubrió que esto no era necesariamente cierto, pero a pesar de ello, continuó experimentando esta nueva forma de ejecución ya que lo encontraba como un desafío así que siguió desarrollando esta técnica al punto de perfeccionarla (Clark, 2005).

En el *funk*, la sección rítmica es la más sobresaliente, y hablando puntualmente de la batería hay recursos que no deben faltar al momento de interpretar cualquier tema de dicho género, y *Mike Clark* no omitió dichos recursos para la

construcción de sus *grooves*, como por ejemplo el de los *hi hats* abiertos, *rimshots*, notas fantasma y acentos.

Los *hi hats* abiertos son un distintivo característico del *funk*. Pueden ser usados para agregar otra textura y variación en el ritmo.

El *hi hat* abierto es indicado por el símbolo “o” sobre la nota del *hi hat*. La regla general es que el *hi hat* se mantiene abierto en base a la duración de la nota sobre la que se encuentra el símbolo. Es entendido que el pie izquierdo cerrará el *hi hat* al inicio de la siguiente nota (Payne, 2009).

A excepción del *jazz* en donde la base de llevar el tempo es generada en el *ride* y el pie izquierdo, los tres componentes más utilizados en un set de batería son el redoblante, el *hi hat* y el bombo. Estas voces son los componentes básicos de la batería (Garibaldi, 1996). Para el reconocido baterista de *funk* David Garibaldi, el redoblante es la voz más importante y más aún en el *funk*. Es por ello que, al momento de interpretar cualquier tema del género, en el redoblante se pueden obtener diferentes texturas de sonido empleando recursos como el *rimshot* o las notas fantasmas.

Los *rimshots*, se producen al golpear con la baqueta el parche del redoblante y el aro al mismo tiempo. Esto produce un sonido agudo. Como dijo Tito Puente una vez refiriéndose al *rimshot* de los timbales. ¿“Hermoso sonido verdad? Hermoso”.

Este sonido del *rimshot*, varía dependiendo en que tanto del cuerpo de la baqueta se use con el aro del redoblante. Más baqueta dará como resultado un sonido más grueso. Cuando la baqueta está cerca del anillo se obtendrá un sonido más agudo como de timbal. Los *rimshots* como las notas normales en el redoblante, pueden ser más fuertes o débiles dependiendo de la fuerza que se use (Payne, 2009).

Las notas fantasmas son aquellas notas que se tocan mucho más suave que los *backbeats* o las notas de caja acentuadas. *David Garibaldi* sugiere que la baqueta debe comenzar una pulgada o menos por encima de la caja para obtener buenas notas fantasma. (Payne, 2009).

*Mike Clark* jugó mucho con las dinámicas, y es que en la música las dinámicas son muy importantes. Casi todo lo que se toca en un contexto de tiempo es una combinación de ideas “*on the beat*” y “*off the beat*” y si todas están en un mismo nivel de dinámica, el sonido empieza a volverse monótono. Tanto el habla humana como el habla musical, se componen de fluctuaciones constantes en el tono, el timbre y la dinámica. Al usar estos elementos dinámicos tonales y de textura, combinados con infinitas opciones rítmicas, uno puede tocar un solo rítmico y melódico muy interesante (Erskine. 2004).

El control de los niveles de sonido es una parte crucial de la ejecución de la batería, y debe estar en la parte superior de la lista entre los conceptos a desarrollar que son fundamentales y esenciales, en la batería las dinámicas están ligadas al tipo de golpe que se ejecute ya sea con acento o sin acento (Garibaldi, 1996).

Los acentos, son marcas que se colocan por encima o por debajo de una nota para indicar que solo esta sonará un poco más fuerte que las demás. Una nota acentuada tiene un volumen mayor que cualquier dinámica en la que se encuentre (Mattingly, 2006).

Un elemento muy visible en la batería de *Clark* son los *drags*, que como él mismo menciona al considerarse un baterista de *jazz* y ser influenciado en gran mayoría por grandes bateristas de aquel género, implementó elementos del *jazz* en el

*funk*, es así que en la canción “*Actual proof*”, la cual por cierto es la más reconocida del álbum, se puede evidenciar constantemente el uso de *drags* en el redoblante, este elemento muy utilizado en el *bebop*.

“El *drag* es similar al “*flam*”, excepto por el hecho de que son dos las notas gráciles más suaves producidas antes de la principal” (Wilson, 1998).

*Mike Clark* ganó reconocimiento a nivel mundial como uno de los bateristas más importantes de jazz funk, esto gracias a su trabajo con “*The headhunters*” a principios de los setenta.

Su gran interpretación en el disco “*Thrust*” lo llevó a ser catalogado como un baterista innovador. A menudo conocido como uno de los bateristas más sampleados en el *hip hop*, los *beats* de *Mike* han sido usados en *tracks* por músicos tan diversos como *NWA*, *Grandmaster flash*, *Britney Spears*, *Janet Jackson*, *Cristina Aguilera*, *Prince* y muchos más es por ello que al ser un gran referente y ser reconocido por su trabajo con “*The headhunters*” se ha visto la importancia de estudiar y analizar sus canciones más reconocidas. (Clark, 2005)

## 2 Metodología

### 2.1 Objetivos

#### 2.1.1 Objetivo General

Analizar los elementos de interpretación de la batería de *Mike Clark* en las canciones “*Actual proof*”, “*Spank-A-Lee*” y “*Palm Grease*” del disco “*Thrust*” (1974) de *Herbie Hancock* aplicados a la interpretación de cuatro temas inéditos.

#### 2.1.2 Objetivos específicos

Seleccionar información de *Mike Clark* sobre sus influencias para el desarrollo de su estilo a través de la recopilación de fuentes bibliográficas.

Identificar los elementos y recursos de interpretación en batería en las canciones “*Actual proof*”, “*Spank-A-Lee*” y “*Palm Grease*” del disco “*Thrust*” mediante la transcripción y análisis de los mismos.

Aplicar la información obtenida a cuatro composiciones inéditas e interpretarlas en un recital final.

### 2.2 Enfoque

Para el presente trabajo de tesis, se escogieron los siguientes enfoques: La investigación documental y el enfoque cualitativo los cuales permitieron llegar a la consecución exitosa de cada uno de los objetivos anteriormente planteados.

Por una parte, el enfoque de la investigación documental, que como Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo (2013) afirman: “Todo proyecto de investigación, cualquiera sea su ámbito, parte de o emplea una bibliografía especializada que incluye al menos libros o artículos de revistas” (p. 85), se refleja en el objetivo número uno, cuya finalidad es la de recopilar información sobre Mike Clark, para así conocer sus influencias y comprender su estilo de interpretación, y en el objetivo dos, en el cual con la transcripción de las tres canciones antes mencionadas se procedió a hacer un análisis de los recursos usados por Mike Clark en la batería.

El enfoque cualitativo que tiene por finalidad “indagar a profundidad una motivación y significado de las acciones de un actor individual” (López Cano y San Cristóbal 2013, p. 108), se evidencia en los objetivos dos (ya mencionado anteriormente), y en el objetivo tres, en el cual ya se aplicaron los resultados del análisis realizado a la interpretación de cuatro temas inéditos.

### **2.3 Metodología**

Para esta tesis, se escogió la metodología de investigación empírica. En la cual, al fenómeno objeto de estudio, se lo examina directamente en el ámbito natural en el cual se presenta, ayudándose desde un punto de vista científico para así poder analizar sus características, comportamiento y aspectos que inciden directamente en la problemática de investigación.

Por lo general, la información se obtiene directamente de los involucrados en el tema de estudio, para luego comparar los resultados con teorías, leyes, conceptos y conocimientos para así poder establecer las conclusiones. (Muñoz, 2011).

### **2.4 Estrategias metodológicas**

Para el primer objetivo específico el instrumento metodológico usado fue el de la investigación en documentos multimedia, siendo las fuentes principales libros, revistas, artículos web y entrevistas, con las cuales se obtuvo información importante acerca de las influencias de *Mike Clark* para el desarrollo de su estilo de ejecución.

Ya en el segundo objetivo los instrumentos usados fueron la observación externa indirecta ya que lo que se iba a estudiar no se observó presencialmente sino a través del relato verbal, escrito y mediatizado. De la investigación documental, se recolectaron partituras de los temas sujetos a estudio, permitiendo así un análisis profundo sobre los recursos y elementos de interpretación en la batería de Mike Clark.



Finalmente, se utilizó la conceptualización y experimentación para el cumplimiento del tercer objetivo, usando los elementos analizados anteriormente para aplicarlos en nuevas canciones.

## **2.5 Plan de Trabajo**

En el siguiente plan de trabajo se detallan las etapas de la presente tesis, en el cual se puede observar los actores, roles, recursos y distribución de las estrategias metodológicas usadas. Cada etapa se desprende de los objetivos específicos.

En la primera fase, se dio como resultado el cumplimiento del primer objetivo específico, el cual, consistió en seleccionar información de *Mike Clark* sobre sus influencias para el desarrollo de su estilo a través de la recopilación de fuentes bibliográficas, esto mediante el instrumento de la investigación en documentos multimedia, siendo el actor principal el investigador, cuya labor fue la de recopilar y conceptualizar toda la información obtenida. Esta fase se cumplió en un periodo de dos semanas.

En la segunda fase se resolvió el segundo objetivo específico el cual tuvo como finalidad identificar los elementos y recursos de interpretación en batería en las canciones "*Actual proof*", "*Spank-A-Lee*" y "*Palm Grease*" del disco "*Thrust*" mediante la transcripción y análisis de los mismos.

En esta fase la labor del investigador fue la de transcribir las tres canciones en mención para posteriormente realizar un análisis de los elementos y recursos más relevantes de cada tema, con la ayuda del instrumento de la observación externa indirecta. Esta etapa tuvo una duración de cinco semanas.

En la tercera y última fase, se resolvió el tercer objetivo específico el cual, consistió en aplicar la información obtenida a cuatro composiciones inéditas e interpretarlas en un recital final. El rol del investigador en este punto, fue el de una vez obtenidos los resultados del análisis, aplicar los mismos conceptos a

cuatro canciones inéditas, empleando los instrumentos de la conceptualización y experimentación, esta etapa tuvo una duración de cinco semanas.

### 3 Resultados

#### 3.1 Biografía de Mike Clark

*Mike Jeffrey Clark* nació en Sacramento California el 3 de octubre de 1946, su padre, un sindicalista del ferrocarril y baterista retirado de *jazz*, fue un vínculo directo entre *Mike* y la batería.

En su casa su padre y su madre eran apasionados por el *jazz*, razón por la cual nunca faltaron discos y música del género. *Louis Armstrong*, *Benny Goodman*, *Nat King Cole*, *Dixieland jazz* y nociones de *bebop* como *Charlie Parker* y *Art Blakey*, fueron nutriendo de a poco el conocimiento musical de *Mike*, quien a sus cuatro años de edad empezó a demostrar su talento y a tocar la batería que su padre guardaba en el ático, razón por la cual al ver esto, lo empezó a llevar a las *jam sessions* que sus amigos organizaban las noches en un club de la ciudad donde vivían.

A los siete años de edad, *Mike* ya había grabado algunos programas de televisión como baterista infantil y poco después, aprendió la técnica *moeller* en su mano izquierda y la técnica de muñeca y dedos para aumentar la velocidad teniendo como referencia a *Buddy Rich*. (Payne, 2006).

A la edad de nueve años tomó clases con algunos profesores de batería, pero no para aprender técnica sino únicamente para aprender a leer partituras ya que, gracias a su habilidad innata en el instrumento, su técnica para ese entonces ya era muy avanzada, aún con nueve años de edad, su padre lo llevó a *Nueva Orleans* en donde tuvo la oportunidad de tocar con grandes músicos y bandas de la ciudad a parte de conocer a grandes bateristas como *Dick Johnson* y *Paul Ferrara*, poco después a sus trece años, producto del divorcio de sus padres, *Mike* dividía su tiempo entre Dallas y California.

En Dallas en donde empezó a tocar con bandas de blues y reconocidos exponentes del género como como *Jimmy Reed* y *Jimmy Hughes*, en ese entonces *Mike* escuchaba a músicos como *Little Richard* con *Earl Palmer* en la batería, *Marvin Gayne*, *James Brown*, *Little Milton Campbell*, *BB King* entre otros.

En 1964, cuando estaba terminando la secundaria, *Mike* empezó a estudiar a grandes bateristas de jazz como, *Philly Joe Jones*, *Art Blakey*, *Max Roach*, *Roy Haynes*, *Tony Williams* y *Elvin Jones*, siendo estos últimos dos, quienes marcarían en gran parte su estilo de ejecución, de *Jimmy Cobb* aprendió cómo usar la negra en el ride escuchando todo lo que grabó con *Wynton Kelly*, *Wes Montgomery* y *Miles Davies*.

*Mike* también fue parte de las bandas sonoras de los especiales de televisión de navidad de la serie "*Charlie Brown*" junto con el reconocido pianista de jazz *Vince Guaraldi*. En aquella época también compartió varias veces escenario con músicos de jazz que solían llegar a su ciudad como *Bobby Hutchenson*, *Woody Shaw* y *Joe Henderson*.

A principios de los setenta, *Mike Clark* compartía bandas con el bajista *Paul Jackson* y el trompetista *Jack Walrath*, este último fue una pieza fundamental para ayudarlos a desarrollar su estilo *funk*, entre los tres cubrían todos los estilos de música incluido el jazz de vanguardia. Según cuenta *Mike Clark*, *Jack* escribía melodías que sugerían varios sentimientos a la vez que hacía sugerencias, esto ayudó a formar el tipo de interpretación que se escucha entre *Paul* y *Mike* en la banda de *Herbie Hancock*.

Ya en la escena del *funk*, la manera de tocar de *Mike* se ha visto influenciada por bateristas como *Clyde Stubblefield* y *Bernard Purdie*, sin embargo, *Mike* reconoce que sus mayores mentores en el *funk* son *David Garibaldi* y *Ray Torres*, quien se destaca por ser uno de los primeros en tocar sobre la barra del compás,

y es que tanta fue su admiración por Torres, que *Mike* siempre llegaba media hora antes a sus conciertos para verlo como se preparaba para tocar y cuando lo hacía, ponía atención a cada nota que ejecutaba

*Mike* desarrolló gran parte de su estilo en *Oakland* California, ciudad de la cual también es originario el reconocido baterista *David Garibaldi*, *Mike* cuenta que la primera vez que lo escuchó fue en 1971, cuando David tocaba con la reconocida banda de *funk* “*Tower of power*”, su forma de tocar lo sorprendió tanto que según cuenta *Clark*, casi se desmaya. *Garibaldi* al igual que *Mike*, es uno de los pioneros del concepto del fraseo lineal (Payne, 2006).

A parte de ser un reconocido baterista, *Mike* ha dado muchas clínicas de batería en prestigiosas universidades alrededor del mundo, además, es el autor de dos libros. “*Post - Bop drumming*” publicado en el año 2020 por *Hudson Music*, y “*Funk Drumming: Innovative Grooves & Advanced Concepts*” publicado por *Hal Leonard* en el año 2005. (Clark, 2020).

### **3.2 Actual Proof**

Compuesta por *Herbie Hancock* en 1973, es la más reconocida del álbum, es un himno del *jazz funk*, se hizo muy famosa y como resultado de ello se le atribuyó a *Mike Clark* gran reconocimiento por la innovación en la manera de interpretarla. En esta canción, *Mike Clark* incorporó uno de sus ritmos *funk* originales y tomó prestado en gran medida el vocabulario del *jazz* como trasfondo. Como *Mike* menciona: Creé un comentario continuo tejiendo a lo largo de la narrativa de la canción, haciendo observaciones, declaraciones y comentarios sobre lo que estaba tocando *Herbie* durante su solo. (Clark, 2005).

#### **3.2.1 Tratamiento de la forma.**

Este tema está compuesto de la siguiente forma: Un *vamp* de dieciséis compases, una A de trece compases donde en los últimos tres ocurre una sucesión de 5/4; 4/4 y 3/4 respectivamente, a continuación, se expone el mismo *vamp* del inicio pero esta vez durante cuatro compases, toda esta estructura se repite por segunda vez desde la sección A, para luego dar paso a la sección del

solo de sintetizador la cual se desarrolla sobre la sección A y dos compases del *vamp*, repitiéndose todo esto por quince veces, regresando al *vamp* del inicio durante ocho compases, seguido de la sección A y dos compases del *vamp* y finalizar con un solo de clarinete, el cual se desarrolla sobre el *vamp* del inicio durante treinta y cuatro compases.

Durante todo el tema, *Mike Clark* no marca el inicio de la forma sino solamente los obligados de la melodía, razón por la cual, al momento de escucharla es difícil percibir con claridad la estructura de la canción. Si bien todo el tema lo ejecuta bajo el mismo concepto, siendo en el *vamp* donde se encuentra toda la esencia y los aspectos más relevantes de este análisis, en la sección de la melodía y los solos ocurren ligeras variaciones, dejando así más libertad y espacio para poder interactuar con los músicos y reaccionar paralelamente a lo que el instrumento solista propone, llevando este concepto de ejecución hasta el final del tema.

### **3.2.2 Concepción del groove**

Para entender la concepción del *groove* de *Mike Clark*, en este tema se han transcrito los primeros dieciséis compases del *vamp*, en donde se puede apreciar claramente su intención de ir construyendo sus *grooves* en base a recursos y elementos recurrentes los cuales, se van repitiendo y distribuyendo a lo largo de todo el tema, su vocabulario y fraseo como él mismo menciona, facilita un diálogo abierto, interactivo y conversacional entre los músicos.

Los elementos encontrados en este análisis son los siguientes: Omisión del *downbeat*, uso del *paradiddle* y sus variantes, *hi hats* abiertos, llamada y respuesta, compases híbridos y concepción del *backbeat*. Todos estos elementos se desarrollarán detalladamente a continuación.

#### **3.2.2.1 Omisión del downbeat.**

Generalmente los *downbeats* uno y tres de un compás regular son marcados con el bombo en el caso de la batería, esto con la intención de delinear y reafirmar el pulso rítmico sobre el cual toda la banda está interactuando, *Mike Clark* en este

tema omitió muchas veces la ejecución del bombo en el *beat* uno. En los ejemplos que se muestran a continuación se puede apreciar como en el primer ejemplo el bombo es ejecutado en el *beat* uno, mientras que, en el segundo ejemplo, no lo hace y lo reemplaza con una apertura en el *hi hat*.

Figura 1. Transcripción de batería de *Actual proof*

### 3.2.2.2 Uso del *paradiddle* y sus variantes.

En la manera de ejecución de *Mike*, se evidencia el uso recurrente del *paradiddle*, el cual es el rudimento más básico y flexible, ya que, con el simple hecho de distribuir cada golpe en una superficie distinta del set de batería, se puede obtener un concepto de ejecución lineal, concepto que también es muy visible a lo largo de todo el tema.

En los ejemplos mostrados a continuación, se puede observar el recurrente uso del *paradiddle* y sus variantes, tanto en el ejemplo uno (primer y segundo *beat*), así como, en el ejemplo dos en el segundo y tercer *beat* siendo en este último donde ocurre una variante del *paradiddle*.

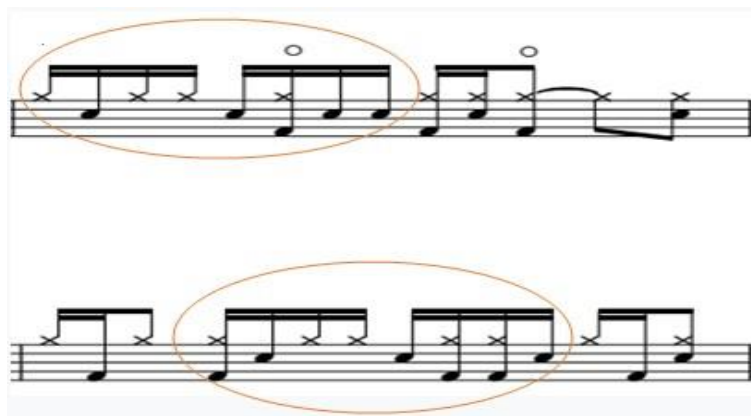


Figura 2. Transcripción de batería de *Actual proof*.

### 3.2.2.3 *Hi hats* abiertos.

Uno de los elementos característicos en los *grooves* de *Clark* es el de, los *hi hats* abiertos. En los compases cinco y siete tomados del *vamp*, se puede ver que comúnmente el *hi hat* se abre en el *up beat* del *beat* cuatro, siempre acompañado de una galopa invertida orquestada entre caja y bombo, creando así un unísono en las últimas notas de estos dos.



Figura 3. Transcripción de batería de *Actual proof*.

### 3.2.2.4 Llamada y respuesta.

Este concepto de “Llamada y respuesta”, se refiere a una sucesión de dos frases distintas, en donde la primera frase es la “llamada” y la segunda es la “respuesta” a dicha llamada, por lo general cada frase empieza en el tiempo uno de un compás y su duración puede extenderse al número de compases que cada frase

requiera.

*Mike Clark* usó este concepto, es así que, en los siguientes ejemplos, tanto en el uno y dos se puede ver que la “llamada” ocurre en el primer compás, y la “respuesta” en el siguiente

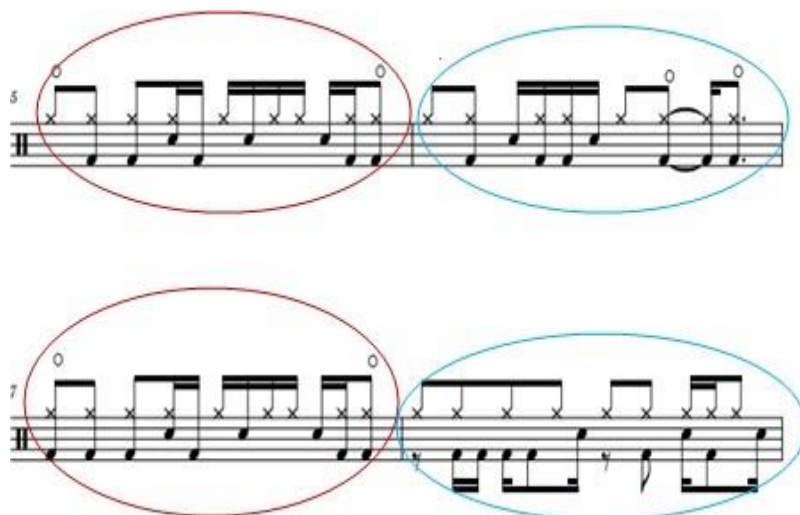


Figura 4. Transcripción de batería de *Actual proof*

### 3.2.2.5 Compases híbridos y concepción del *backbeat*.

En los siguientes ejemplos se puede observar como *Mike Clark* ejecuta compases híbridos, en donde en el *beat* uno y dos el *groove* es normal, mientras que en los *beats* tres y cuatro el *groove* es ejecutado de una manera lineal, producto de ello, concibe de distintas formas el uso y ejecución del *backbeat* en donde en algunos casos es tocado en *down beats*, en otros es desplazado y en algunos es omitido.

En el ejemplo uno, el *backbeat* se desplaza una corchea en el *beat* dos, mientras que en el ejemplo dos, el *backbeat* es ejecutado normalmente en el *beat* dos. En el ejemplo tres y cuatro el *backbeat* es omitido en el tiempo dos.



Medium Funk  
♩ = 120  
Vamp #1

Figura 5. Transcripción de batería de *Actual proof*.

En los ejemplos uno y dos el *backbeat* se mantiene en el beat cuatro, mientras que en los ejemplos tres y cuatro el *backbeat* se omite por completo producto del fraseo lineal que está sucediendo.

Medium Funk  
♩ = 120  
Vamp #1

Figura 6. Transcripción de batería de *Actual proof*.

### 3.2.2.6 Uso del ride

En la primera repetición de la sección A, y en secciones del solo de sintetizador, *Mike* cambia de orquestación al ejecutar el *ride* en vez del *hi hat* obteniendo así un distinto color y timbre, jugando mucho con figuras sincopadas, y el fraseo

lineal, conceptos con los que se viene manteniendo el tema, sin embargo, el uso del *ride* también le da mayor fuerza a la interpretación, creando un clímax en la melodía como se muestra en el ejemplo anexado a continuación.

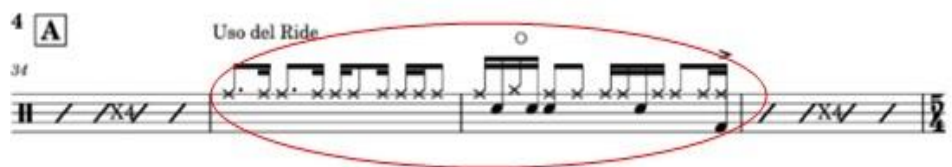


Figura 7. Transcripción de batería en *Actual proof*.

En la siguiente partitura se pueden apreciar los elementos ya mencionados: Omisión del *downbeat* (encerrado en círculos negros), uso del *paradiddle* y sus variantes (señalados con flechas moradas), *hi hats* abiertos (señalados con flechas anaranjadas), llamada y respuesta (señalados con corchetes verdes y amarillos respectivamente), compases híbridos (señalados con corchetes celestes y morados) y concepción del *backbeat* (encerrado en círculos anaranjados).

**Actual Proof**  
Transcripcion

Herbie Hancock/Mike Clark

**Medium Funk**  
♩ = 120  
Vamp #1

The transcription shows a complex drum pattern with various accents and dynamics. The notation is detailed, including note heads, stems, and beams, with specific symbols for different drum parts. The use of colored brackets and annotations (red circles, blue arrows, orange arrow) highlights specific rhythmic features and accents throughout the piece.

Figura 8. Transcripción de batería en *Actual proof*.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different measure of a drum set transcription. The staves are labeled with measure numbers: 2, 9, 11, 13, and 15. The notation is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning of each measure. The notes are represented by stems with flags, indicating eighth or sixteenth notes. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes. There are also dynamic markings, including accents (circles) and downbeats (arrows). The first staff (measure 2) has two red circles around the first and fifth notes. The second staff (measure 9) has a red circle around the first note and a purple arrow pointing down to the second note. The third staff (measure 11) has a red circle around the first note and a purple arrow pointing down to the second note. The fourth staff (measure 13) has a red circle around the first note and a purple arrow pointing down to the second note. The fifth staff (measure 15) has a red circle around the first note and a purple arrow pointing down to the second note. The notation is consistent across all staves, showing a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

Figura 9. Transcripción de batería en *Actual proof*.

### 3.3 Spank A Lee

#### 3.3.1 Tratamiento de la forma

La estructura de esta canción está compuesta por un *vamp* abierto, sección A de ocho compases, *vamp* intermedio de dieciséis compases, B de dieciséis compases, B1 de ocho compases, C de doce compases, solo de saxofón de sesenta y cuatro compases y un *vamp* final.

En este tema, *Mike Clark* delinea la forma del tema anticipando el cambio de secciones con un *fill* que por lo general siempre está compuesto a base del tresillo de semicorcheas. En cuanto a la manera general de ejecución, siempre es bajo los recursos y conceptos antes ya analizados, habiendo un pequeño cambio en cuanto a la intensidad después del solo de saxofón, es decir en el *vamp* final, en donde el ritmo ya se ve mucho más pausado con la clara intención de bajar las revoluciones con las que se viene desarrollando el tema, para así después ir creciendo de a poco y finalizar de nuevo con una intensidad rítmica importante.

#### 3.3.2 Concepción del groove.

En este tema la interpretación de *Mike* ya no es muy libre e improvisada como en “*Actual proof*”, dado que la batería cumple la función principal de ser una base rítmica sólida sobre la cual todos los instrumentistas están improvisando.

Para “*Spank a Lee*”, ya se evidencia un *groove* en base a patrones rítmicos repetitivos, los cuales se van distribuyendo a lo largo de toda la canción haciendo ligeras variaciones para darle un toque más orgánico. Si bien este es un tema mucho más conceptual, *Mike* no se desliga de algunos recursos de interpretación ya analizados anteriormente.

Para este tema se han transcrito diferentes secciones como el primer y último *vamp*, la melodía principal, y el acompañamiento durante el solo de saxofón, secciones en donde se encuentra la información más relevante para así realizar

un análisis profundo.

Los puntos más importantes y los cuales se desarrollarán a continuación son: Frases de dos compases, misma figura usada en diferente *beat*, *hi hats abiertos*, *fills*, concepción del *downbeat*, y densidad rítmica.

### 3.3.2.1 Frases de dos compases.

Como se mencionó anteriormente, para este tema, el *groove* de batería se construye a base de patrones rítmicos repetitivos, en el caso del *vamp* uno, se puede evidenciar la intención del baterista de construir frases de dos compases, las cuales van teniendo ligeras variaciones durante toda esta sección, es así que en el siguiente ejemplo se puede apreciar lo anteriormente expuesto.

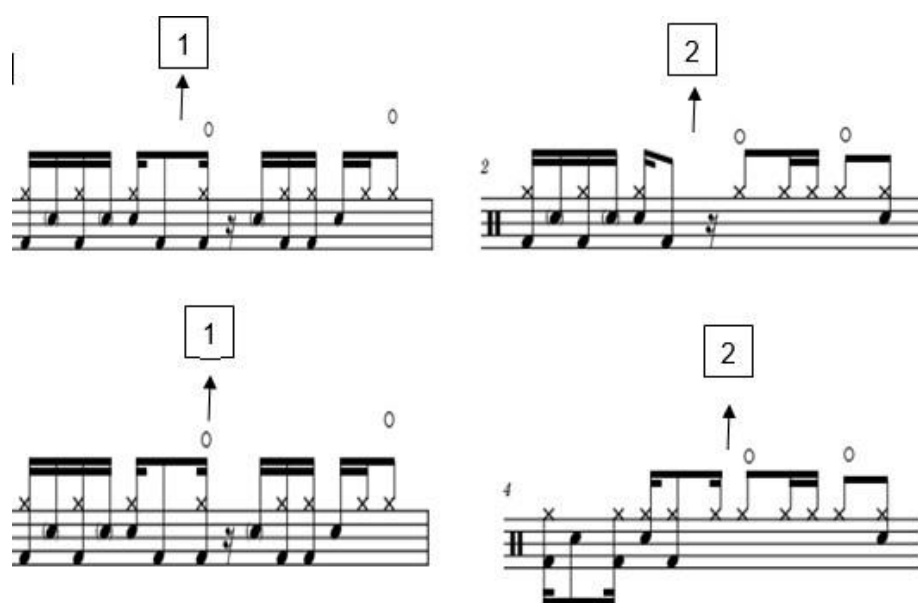


Figura 10. Transcripción de batería de *Spank a Lee*.

### 3.3.2.2 Misma figura usada en *diferente beat*.

En los siguientes ejemplos tomados del *vamp* uno (compás uno y once) y del solo de saxofón (compás veintiséis) se puede ver el uso recurrente de la misma figura en distintos *beats*, en el primer ejemplo es ejecutada en el *beat* número dos, mientras que en los ejemplos tres y cuatro se puede ver la misma figura en el *beat* número cuatro.



Figura 11. Transcripción de batería de *Spank a Lee*.

### 3.3.2.3 *Hi hats abiertos*.

En esta canción se puede apreciar que generalmente hay un balance entre *down beats* y *up beats*, y hablando específicamente de los *hi hats*, es evidente como se va alternando la apertura de los mismos. En los siguientes ejemplos tomados del *vamp* uno se evidencia como en el primer ejemplo la apertura del *hi hat* ocurre únicamente en *up beats*, mientras que en el segundo solo ocurre en *down beats*.

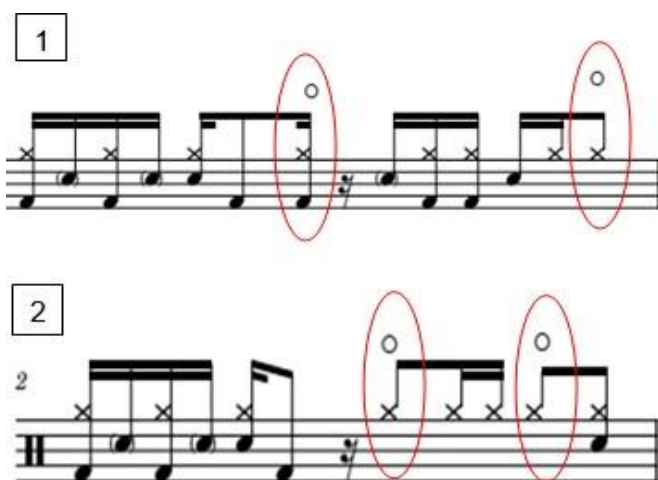


Figura 12. Transcripción de batería de *Spank a Lee*

### 3.3.2.4 Fills.

Otro elemento muy recurrente en la manera de ejecución de la batería de este tema, es el uso de tresillo de semicorcheas, el cual se ve inmerso en todos los *fills*, los cuales anuncian un cambio de sección a lo largo de toda la canción, en los compases trece, veinte, veintitrés y veinticinco se evidencia dicho recurso.

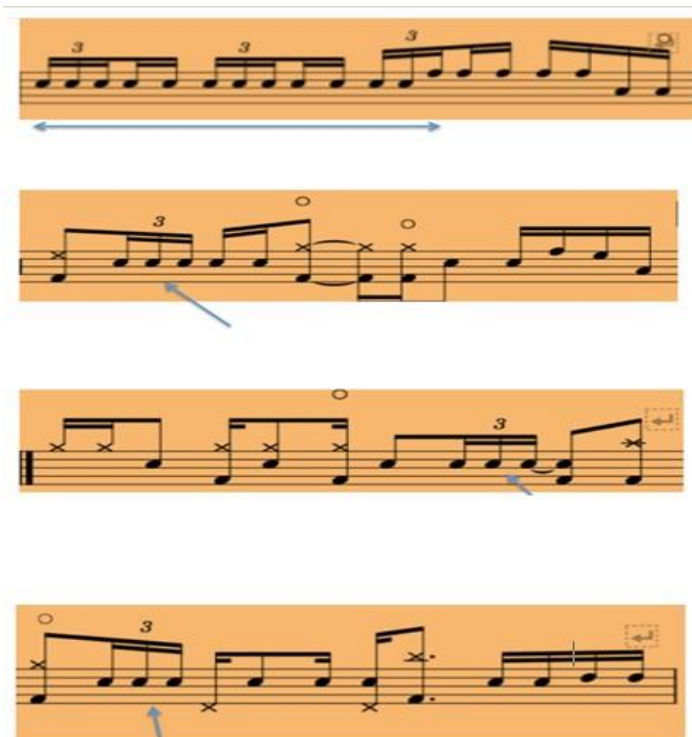


Figura 13. Transcripción de batería de *Spank a Lee*.

### 3.3.2.5 Concepción del *downbeat*.

Si bien en este tema la batería ya cumple la función de dar un piso rítmico estable sobre el cual los demás instrumentistas interactúan, valiéndose de la ejecución de los *downbeats* en los *beats* uno y tres con el bombo, hay momentos en donde el *downbeat* es ejecutado únicamente al inicio de cada frase de dos compases sin perjudicar la intención de delinear una base rítmica sólida. En los compases seis, siete, ocho y nueve tomados del *vamp* se puede apreciar lo ya mencionado





Figura 14. Transcripción de batería de *Spank a Lee*.

### 3.3.2.6 Densidad rítmica.

La densidad rítmica hablando específicamente en la batería se refiere a la cantidad de golpes que se están ejecutando y que son percibidos en el marco de un compás, es así que, a mayor densidad rítmica se ejecutarán más golpes y a menor densidad rítmica se ejecutarán menos, este recurso es muy usado en diferentes contextos musicales.

En el caso de este tema, *Mike Clark* hace uso de dicho recurso en el *beat* uno de algunas secciones, completando así las cuatro semicorcheas con diferente orquestación, esto con el fin de delinear una base rítmica sólida para luego en los *beats* dos, tres y cuatro, hacer que la melodía respire un poco valiéndose de menor densidad rítmica al no completar las cuatro semicorcheas y en vez de ello tocar galopas tal cual se muestra en los siguientes ejemplos tomados de los compases seis y ocho (ejemplos uno y dos) del *vamp* uno y treinta y uno y treinta y tres (ejemplos tres y cuatro) del solo de saxofón.



Figura 15. Transcripción de batería de *Spank a Lee*

### 3.3.2.7 Uso del *ride*.

El uso del *ride* se evidencia en la sección del solo de saxofón, esto con la intención de darle otro color y timbre a la melodía y también para llegar al clímax conjuntamente con toda la banda, si bien sucede este cambio del *hi hat* al *ride*, el concepto de ejecución sigue teniendo los mismos elementos manteniendo así la intención del tema de ser sincopado.

**Uso del Ride**

Figura 16. Transcripción de batería de *Spank a Lee*.

En la partitura anexada a continuación, se encontrarán todos los recursos analizados anteriormente: Frases de dos compases (señaladas con corchetes de color verde y amarillo), misma figura usada en diferente *beat* (encerradas en círculos azules), *hi hats* abiertos (encerrados en rectángulos rojos), *fills* (señalados con corchetes de color morado), concepción del *downbeat* (encerrado en triángulos negros) y densidad rítmica (señalado con corchetes de color celeste).

**Spank-A-Lee**  
Transcripción

Herbie Hancock

*J* = 111 Vamp 1

14 SIMILE GROOVE

Figura 17. Transcripción de batería en *Spank a Lee*.

The image displays a musical score for the song "Spank a Lee", specifically focusing on the drum part. The score is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Key features include:

- Section A:** Marked with a circled 'A' at the beginning (measure 14). It contains a series of eighth-note patterns. A blue circle highlights a specific eighth-note pattern in measure 17, and a red box highlights another in measure 18.
- Vamp 2:** A section labeled "Vamp 2" starting at measure 18 and ending at measure 15. It is marked "SIMILE GROOVE" and consists of a repeating eighth-note pattern. The number "x4" is written above the staff, and "x15" is written below the staff.
- Section B:** Marked with a circled 'B' at the beginning (measure 20). It features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and a half note. A blue circle highlights a specific eighth-note pattern in measure 21, and a red box highlights another in measure 22. The section ends with a double bar line and a repeat sign with "x16" below it.
- Section B1:** Marked with a circled 'B1' at the beginning (measure 22). It starts with a double bar line and a repeat sign with "x7" below it, followed by a series of eighth-note patterns. A red box highlights a specific eighth-note pattern in measure 23, and a blue circle highlights another in measure 24.

Figura 18. Transcripción de batería en *Spank a Lee*.

The image displays a musical score for the song "Spank a Lee". It consists of five staves of music. The first staff is a drum transcription, starting with a measure of rests marked "X11" and followed by a melodic line with a circled "C" above it. The second staff is labeled "Sax Solo" and features a melodic line with a circled "C" above it. The third staff continues the melodic line with circled "C"s above it. The fourth and fifth staves show the melodic line with a bracket above it, indicating a specific phrase or measure.

Figura 19. Transcripción de batería en *Spank a Lee*.

### 3.4 Palm Grease.

#### 3.4.1 Tratamiento de la forma.

La estructura de este tema está compuesto por un *vamp* de ocho compases, una sección A de veinticuatro compases, una sección A1 de nueve compases, una sección B de diecisiete compases haciendo sucesiones de 6/4 y 4/4 respectivamente, siendo el compás número diecisiete el único de 2/4 antes de pasar a la sección C, compuesta de dieciséis compases, una sección D sobre la cual solea el saxofón hasta dar un *cue*, para luego repetir de nuevo la forma desde la sección A, con la diferencia de que en la segunda vuelta no se toca la sección C saltándose directamente a la sección D sobre la cual solea el sintetizador hasta la parte final del tema en donde, todos los instrumentos terminan haciendo un *fade out*.

En "*Palm Grease*", Mike delinea la forma anticipando el cambio de cada sección con un remate, el *groove* es mucho más estático, sin embargo, desde la sección de los solos en adelante, empieza a haber mayor densidad rítmica para luego de a poco ir haciendo un *fade out*, siendo el sintetizador el único instrumento que se queda tocando hasta el final.

#### 3.4.2 Concepción del groove.

A diferencia de los temas analizados anteriormente, este es el menos improvisado en cuanto al *groove* se refiere. Para "*Palm Grease*", ya se puede ver el mismo patrón rítmico que, si bien va teniendo algunas variaciones en secciones puntuales como la A1 y B, se repite hasta la sección de los solos, en donde *Mike* ya varía notablemente la ejecución del *groove*, y es que según cuenta *Mike*, *Herbie* le pidió que para esta canción, el ritmo de batería sea mucho más estático y menos complejo en comparación a lo que había hecho en "*Actual proof*", por lo cual decidió construir un *groove* de dos compases, que si bien es mucho más simple no deja de ser interesante ya que se sigue manteniendo bajo los mismos conceptos que se han venido analizando con anterioridad como: Uso del *paradiddle*, fraseo lineal, llamada y respuesta, omisión del *backbeat*,

patrones de *hi hat* más recurrentes y *hi hats* abiertos, tópicos que se desarrollarán a continuación con más detenimiento.

Cabe mencionar que, para este tema, se han transcrito las siguientes secciones: *Vamp*, sección A, A1, B y C, y una parte del solo de sintetizador, secciones de las cuales se pudo obtener la información necesaria para poder hacer un análisis profundo.

### 3.4.2.1 Uso del paradiddle.

En esta canción, *Mike* se vale de este recurso con la intención de darle más densidad rítmica a una sección en específico, es así que en la sección B (ejemplo uno) y en el solo de sintetizador (ejemplos dos y tres) se puede ver el uso del *paradiddle* con distintas orquestaciones.

The figure displays three musical staves illustrating drum notation. Each staff is labeled with a number in a box: '1', '2', and '3'. The first staff (labeled '1') is in 9/4 time and shows a paradiddle pattern circled in yellow. The second staff (labeled '2') is in 9/4 time and shows a paradiddle pattern circled in yellow. The third staff (labeled '3') is in 9/4 time and shows a paradiddle pattern circled in yellow.

Figura 20. Transcripción de batería de *Palm Grease*.

### 3.4.2.2 Fraseo lineal.

Este recurso, del cual Mike es uno de los pioneros, se lo ha visto en casi todas las canciones que se han analizado, y "*Palm Grease*" no es la excepción, en donde en los siguientes ejemplos tomados del solo de sintetizador, se puede evidenciar el fraseo lineal, esto con la intención de crear mayor densidad y rítmica y darle otra textura tímbrica a esta sección.



Figura 21. Transcripción de batería de *Palm Grease*.

### 3.4.2.3 Llamada y respuesta.

En los ejemplos mostrados a continuación, se puede ver el uso de este recurso el cual ha sido constante en la manera de ejecutar de *Mike*, es así que en los ejemplos uno y dos tomados del solo de sintetizador se puede observar como en los compases de 6/4 se desarrolla el concepto de la “llamada” y en el siguiente compás se desarrolla la “respuesta”.

Figura 22. Transcripción de batería de *Palm Grease*.

### 3.4.2.4 Omisión del *backbeat*.

En los siguientes ejemplos tomados de los compases diez y once de la sección A1 del tema, se puede ver como el *backbeat* es omitido en el beat número dos (ejemplo uno) y en el beat número cuatro (ejemplo dos), recurso con el cual *Mike*



deja respirar un poco más la melodía y le da otra textura al *groove*.

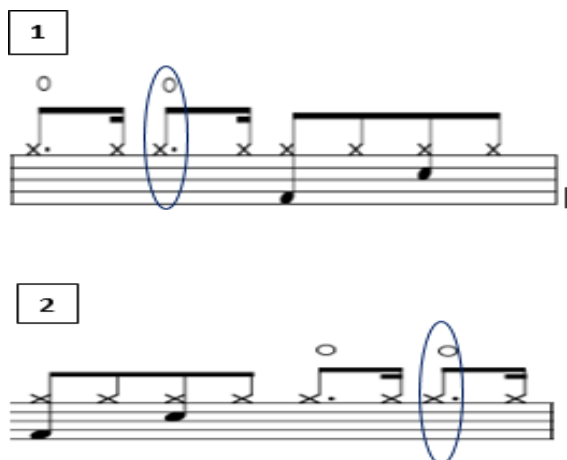


Figura 23. Transcripción de batería de *Palm Grease*

### 3.4.2.5 Patrones de *hi hat* más recurrentes.

Entre los patrones más recurrentes de *hi hat*, se destacan el uso de corcheas, las cuales ayudan a mantener un ritmo mucho más estable a delinear y a crear una base rítmica sólida sobre la cual interactúa el resto de la banda y el uso de galopas las cuales le dan la intención de ser un tema sincopado.

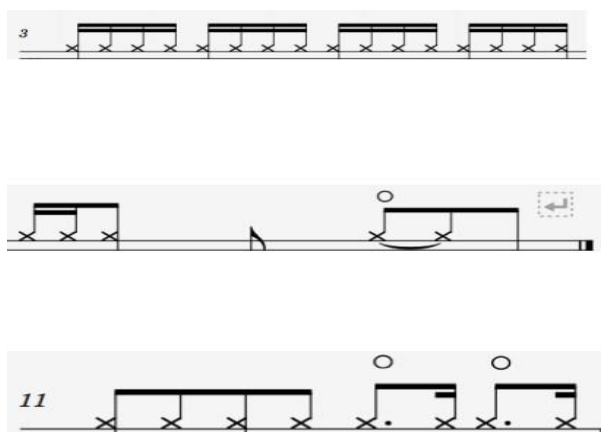


Figura 24. Transcripción de batería de *Palm Grease*.

### 3.4.2.6 *Hi hats abiertos.*

Al igual que en la canción “*Spank a Lee*”, hay un balance entre *down beats* y *up beats* en cuanto a la apertura de *hi hat* se refiere, esto con la intención de darle un toque más orgánico al tema y versatilidad al *groove*.

En el ejemplo uno tomado de la sección A1 (compas diez), se puede apreciar la apertura del *hi hat* en los *beats* uno y dos, mientras que en el ejemplo dos ocurre en la última semicorchea del *beat* cuatro.



Figura 25. Transcripción de batería de *Palm Grease*.

### 3.4.2.7 *Hi hats abiertos.*

Al igual que en la canción “*Spank a Lee*”, hay un balance entre *down beats* y *up beats* en cuanto a la apertura de *hi hat* se refiere, esto con la intención de darle un toque más orgánico al tema y versatilidad al *groove*.

En el ejemplo uno tomado de la sección A1 (compas diez) se puede apreciar la apertura del *hi hat* en los *beats* uno y dos, mientras que en el ejemplo dos ocurre en la última semicorchea del *beat* cuatro.

1

2

Figura 26. Transcripción de batería de *Palm Grease*.

### 3.4.2.8 Uso del *ride*.

El cambio del *hi hat* al *ride* se evidencia desde la sección del solo de sintetizador, hasta el final del tema, como se puede apreciar en el ejemplo a continuación, esto con la intención de darle otro color y textura manteniendo el mismo concepto de ejecución que se viene manejando, sin embargo, el concepto del fraseo lineal es mucho más evidente y recurrente.

Por otro lado, también va creando de a poco una especie de clímax ayudándose de mayor densidad rítmica conjuntamente con toda la banda.

Synth Solo

Uso del ride

24

26

28

Simile

Figura 27. Transcripción de batería en *Palm Grease*.

En la partitura anexada a continuación, se pueden apreciar los elementos ya expuestos anteriormente como: Uso de *paradiddles* (encerrados en cuadrados rojos), fraseo lineal (encerrado en cuadrados amarillos), llamada y respuesta (señalados con corchetes de color azul y verde respectivamente), omisión del *backbeat* (encerrado con círculos morados) y *hi hats* abiertos (encerrados en rectángulos anaranjados).

**Palm Grease**  
Transcripción

Herbie Hancock/Mike Clark

♩ = 104  
Medium  
Funk

**Vamp**

The transcription consists of five staves of music for a drum set, all in 4/4 time. The first staff is labeled 'Vamp' and shows a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The second staff is a repeat of the first, labeled 'Repetir x2'. The third staff is labeled 'A' and 'Simile groove', showing a simple groove with eighth notes and rests. The fourth staff is a repeat of the third, labeled 'Repetir x6'. The fifth staff is labeled 'A1' and 'Cowbells', showing a pattern with eighth notes and rests. The sixth staff is a repeat of the fifth, labeled 'Repetir x2'. Annotations include red squares around some notes, yellow squares around others, blue and green brackets around groups of notes, purple circles around notes, and orange rectangles around notes.

Figura 28. Transcripción de batería en *Palm Grease*.

The image displays a musical score for a drum part, likely for a song from *Palm Grease*. The score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests and accents. The score is divided into several sections, each marked with a letter in a box:

- Section 1 (Measures 14-16):** The first section of the score, starting at measure 14. It features a rhythmic pattern of eighth notes. Two measures are circled in red, and one measure is circled in purple.
- Section B (Measures 17-18):** The second section, starting at measure 17. It continues the rhythmic pattern. One measure is circled in red.
- Section C (Measures 19-21):** The third section, starting at measure 19. It features a more complex rhythmic pattern. One measure is circled in red, and another is circled in yellow.
- Section D (Measures 22-23):** The fourth section, starting at measure 22. It consists of a single measure with a rest, indicated by a diagonal slash. The text "Solo" is written above the measure.
- Synth Solo (Measures 24-26):** A section labeled "Synth Solo" starting at measure 24. It features a rhythmic pattern of eighth notes. One measure is circled in red, and two are circled in yellow.
- Section 25 (Measures 25-26):** The fifth section, starting at measure 25. It continues the rhythmic pattern. One measure is circled in red, and two are circled in yellow.
- Section 27 (Measures 27-28):** The sixth section, starting at measure 27. It features a rhythmic pattern of eighth notes. The word "Simile" is written above the section.
- Section 29 (Measures 29-30):** The seventh section, starting at measure 29. It consists of two measures with rests, indicated by diagonal slashes. The text "On Cue para finalizar" is written above the first measure, and "Fade Out (se queda Synth)" is written above the second measure.

Additional annotations include "To Coda segunda vuelta" above measure 19, "Repeat Till Cue" and "On cue D.S. al Coda" above measure 22, and "Solo" above measure 24. The score ends with a double bar line at measure 30.

Figura 28. Transcripción de batería en *Palm Grease*.

### 3.5 Composiciones inéditas

#### 3.5.1 Actual Dream.

Esta primera composición se deriva del primer tema analizado “*Actual proof*”. Su estructura está compuesta por un vamp de ocho compases, seguido de una sección A, B y C, cada una de ocho compases, un solo de batería de treinta compases y una exposición final de la sección C de ocho compases. El formato de ensamble está compuesto de: saxofón, piano, bajo y batería.

Para la creación del groove de batería de este tema, se tomaron varios elementos ya analizados en “*Actual proof*” como son: Omisión del downbeat, uso del paradiddle y sus variantes, hi hats abiertos y llamada y respuesta

##### 3.5.1.1 Omisión del downbeat.

Este concepto se lo puede apreciar a lo largo de todo el tema, en donde en algunos casos el downbeat es omitido (figura uno y dos) y en otros es remplazado con una apertura de hi hat (figura tres y cuatro), permitiendo así obtener otra textura y darle más libertad al groove.

The image displays three musical staves, each representing a different variation of a drum groove. Each staff is labeled with a number in a box: 1, 2, and 3. Staff 1 shows a measure starting with a hi-hat (x) on the first beat, with a red circle around it. Staff 2 shows a measure starting with a hi-hat (x) on the first beat, with a red circle around it. Staff 3 shows a measure starting with a hi-hat (x) on the first beat, with a red circle around it. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and 'x' marks for hi-hats.

4

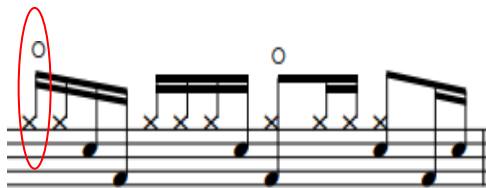


Figura 29 de batería. *Actual Dream*.

### 3.5.1.2 Uso del paradiddle y sus variantes.

En la figura treinta y uno, dos y tres tomados del vamp uno se evidencia el uso de este recurso el cual, al igual que en *Actual Proof*, es muy usado para la aplicación de frases lineales como se ve a continuación.

1



2



3



Figura 30 de batería. *Actual Dream*.

### 3.5.1.3 Hi hats abiertos

En “Actual Proof”, los hi hats se abren generalmente en up beats, con la intención de crear un ambiente sincopado a lo largo del tema, lo mismo ocurre en “Actual dream” en donde la mayoría de veces los hi hats se abren en up beats buscando la misma intención. Este recurso se puede evidenciar en los ejemplos mostrados a continuación.

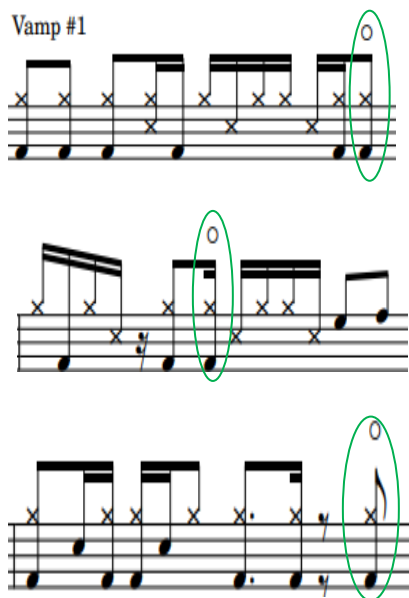


Figura 31 de batería. *Actual Dream*.

#### 3.5.1.4 Llamada y respuesta

Este concepto usado principalmente en el jazz es muy característico en la manera de ejecución de Mike Clark, razón por la cual en el siguiente ejemplo tomado de la sección A se puede observar su aplicación.



Figura 32 de batería. *Actual Dream*.

#### 3.5.2 Groove for Him.

Esta segunda composición se deriva del segundo tema analizado “Spank a Lee”, su estructura está compuesta por un vamp de once compases, una sección A de catorce compases, un solo de saxofón de veinte compases, un solo de piano de doce compases, y finalmente una sección B de veinte compases.



Para la creación del groove de batería se tomaron algunos elementos analizados en “*Spank a Lee*”, por ejemplo: frases de dos compases, hi hats abiertos en up beats y downbeats, fills y densidad rítmica.

### 3.5.2.1 Frases de dos compases.

Al igual que en “*Spank a Lee*”, este tema se compone por un groove más repetitivo y menos libre, razón por la cual también se aplicaron frases de dos compases las cuales se repiten a lo largo de toda la canción y van teniendo ligeras variaciones tal como se muestra en los siguientes ejemplos tomados de la sección B.

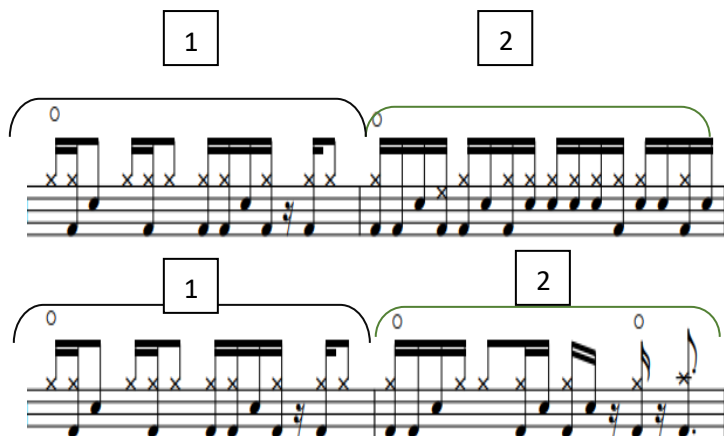


Figura 33 de batería. *Groove for him*.

### 3.5.2.2 Hi hats abiertos

Este concepto se ve a lo largo de todo el tema, en donde al igual que en “*Spank a Lee*” los hi hats a veces se abren en up beats (ejemplos uno y dos) y a veces en downbeats (ejemplos tres y cuatro) como se muestra a continuación.

Figure 34 consists of four staves of drum notation. Each staff is numbered in a box at the top left. Staff 1 (numbered 1) shows a circled eighth note. Staff 2 (numbered 2) shows a circled eighth note. Staff 3 (numbered 3) shows a circled eighth note and a triplet of eighth notes. Staff 4 (numbered 4) shows a circled eighth note.

Figura 34 de batería. *Groove for him*.

### 3.5.2.3 Fills

Los *fills* en este tema siempre están compuestos por tresillos de semicorcheas, tal como se muestra en los siguientes ejemplos de la misma forma que en “*Spank a Lee*”.

Figure 35 consists of three staves of drum notation. Each staff shows triplet fills. Red arrows point to the triplet markings (the number 3) above the notes.

Figura 35 de batería. *Groove for him*.

### 3.5.2.4 Densidad rítmica.

En los ejemplos mostrados a continuación se ve la aplicación de este concepto, en donde únicamente en el primer beat se completan todas las semicorcheas, dejando los *beats* dos, tres y cuatro, con menor densidad rítmica al ejecutar galopas.



Figura 36 de batería. *Groove for him*

### 3.5.3 Cristobal Island.

Esta composición se deriva del tercer tema analizado “*Palm Grease*”, su estructura está compuesta por un *vamp* de ocho compases, una sección A de dieciséis compases, una sección B y C de ocho compases, un solo de saxofón de cuarenta y ocho compases, una exposición final de las secciones B y C siendo esta última el final del tema.

En esta canción el *groove* es mucho más repetitivo; sin embargo, se mantienen varios elementos característicos del estilo de Mike Clark, es así que, para la creación de la línea de batería de este tema, se aplicaron algunos conceptos analizados en “*Palm grease*” como, por ejemplo: Uso del *paradiddle*, fraseo lineal y *hi hats* abiertos.

### 3.5.3.1 Uso del paradiddle.

Este recurso se puede ver en varias partes de la canción como se puede evidenciar en los ejemplos anexados a continuación.



Figura 37 de batería. *Cristobal Island*.

### 3.5.3.2 Fraseo lineal.

Este concepto muy usado por Mike Clark es aplicado en esta canción con el propósito de darle un toque más orgánico al groove, que es más repetitivo que los anteriores al igual que en *"Palm Grease"*. En los siguientes ejemplos se puede ver el uso del fraseo lineal.





Figura 38 de batería. *Cristobal Island*.

### 3.5.3.3 Hi hats abiertos.

Al igual que en los temas anteriores, este recurso es constantemente usado para darle más movilidad y otra textura al groove, es por ello que en los ejemplos a continuación se puede ver la apertura del hi hat en downbeats y up beats.

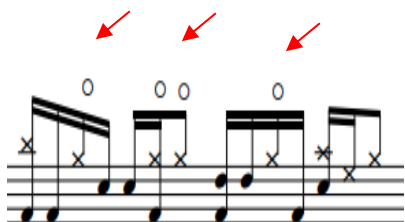


Figura 39 de batería. *Cristobal Island*.

### 3.5.4 Satélite

Esta es la cuarta y última composición, en este tema ya se ven conceptos analizados en las tres canciones como lo son: Apertura de hi hats, omisión del downbeat, uso del paradiddle y sus variantes y fraseo lineal.

Su estructura consta de: una intro de 3 compases, un vamp de ocho compases, una sección A de ocho compases, un solo de piano de dieciséis compases, una nueva exposición de la sección A, un solo de guitarra de veinticinco compases, un solo de batería de veintisiete compases, una nueva exposición del vamp por

ocho compases, una última exposición de la sección A por dieciocho compases, y finalmente un outro de tres compases.

### 3.5.4.1 Apertura de hihats.

Tal como se ha venido viendo en casi todas las canciones, la apertura del hi hat ocurre en downbeats y up beats como se muestran en los ejemplos anexados a continuación.

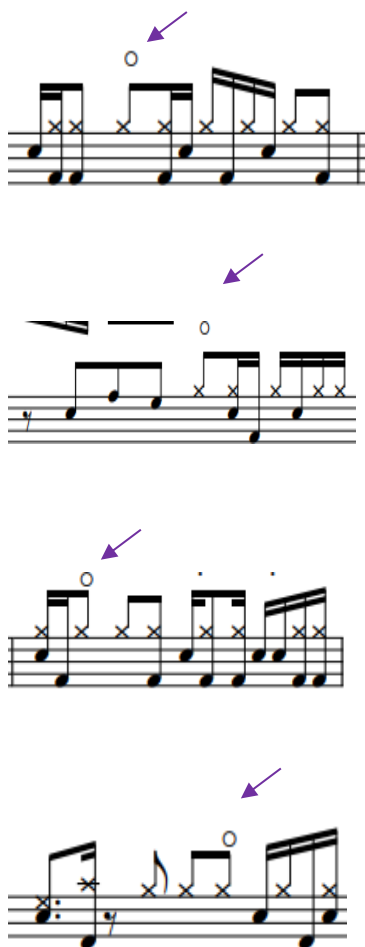


Figura 40 de batería. *Satélite*.

### 3.5.4.2 Omisión del *downbeat*.

En los siguientes ejemplos se puede ver este concepto muy usado por Mike Clark en donde el *downbeat* no es ejecutado.

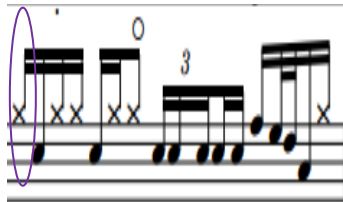
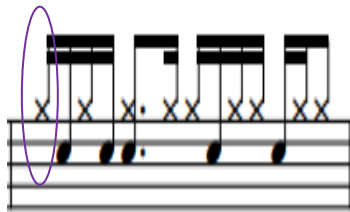
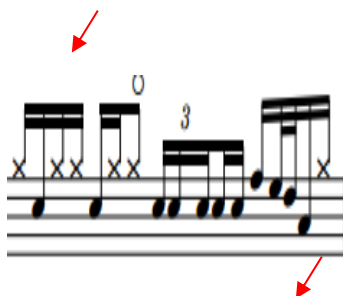


Figura 41 de batería. *Satélite*.

### 3.5.4.3 Uso del paradiddle y sus variantes.

En los ejemplos tomados de los compases nueve, veinticinco y veintinueve, se puede evidenciar el uso del paradiddle y sus variantes.



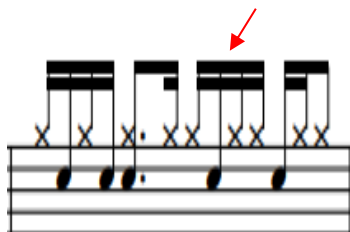


Figura 42 de batería. *Satélite*.

### 3.5.4.4 Fraseo Lineal.

En los siguientes ejemplos se puede ver la aplicación de este concepto.

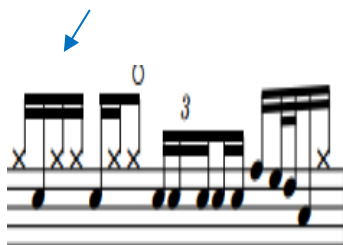


Figura 43 de batería. *Satélite*.



## 4 Conclusiones y Recomendaciones

Partiendo de los análisis de las transcripciones de los tres temas anteriormente expuestos, se puede llegar a la conclusión de varios puntos con respecto a la forma de ejecución de *Mike Clark*, y es que independientemente del enfoque de interpretación que use, ya sea un enfoque más libre o más estructurado como se ha podido analizar, los conceptos que emplea se repiten en todas las canciones.

El concepto de “pregunta y respuesta”, el cual es muy usado en el ámbito del *jazz*, género que precisamente ha sido uno de los más influyentes en la vida musical de *Mike*, lo ayuda a construir ideas, así como también un acompañamiento no repetitivo e interesante, manteniendo así un concepto de improvisación constante.

El fraseo lineal, del cual *Mike* es uno de los precursores, lo ayuda en su intención de enriquecer el *groove*, ofreciéndole distintas posibilidades tímbricas, así como también en cuanto a textura

El uso del *paradiddle*, que, si bien es uno de los rudimentos más básicos, es muy usado por *Mike*, ya que es ideal en la ejecución de sus *grooves* lineales, esto debido a que, con el simple hecho de llevar cada golpe a una superficie distinta del *set* de batería, se cumple con el principio del enfoque lineal.

El balance entre *up beats* y *down beats* permite dar movilidad al *groove* así como también un sentido mucho más orgánico, para desarrollar este concepto, *Mike* se vale de la apertura de los *hi hats*, en donde a lo largo de cada tema se puede apreciar cómo en algunas secciones los va abriendo en *up beats*, mientras que en otras los abre en *downbeats*, permitiendo así que el *groove* no sea estático.

El *backbeat* es concebido de distintas formas en la interpretación de *Mike*, ya que en algunos casos es desplazado y en otros es omitido por completo, este recurso ayuda a que el *groove* de una sensación de no saber en dónde está el uno o no saber en qué métrica se encuentra la canción aún cuando estuviese en un compás regular de 4/4.

El tratamiento de la forma en la ejecución de *Mike Clark*, es muy variable ya que en algunos temas no marca los cambios de secciones sino solamente los obligados, razón por la cual no se puede apreciar con exactitud la estructura, como es el caso de "*Actual proof*", en donde el *groove* de la canción va improvisando constantemente, evitando así la repetitividad dándole mucha más fluidez al tema.

Para "*Spank a Lee*" y "*Palm Grease*", ya se puede notar un *groove* mucho más repetitivo y menos improvisado, valiéndose de la construcción de frases de dos compases las cuales van creando una base rítmica mucho más firme para que así el resto de la banda pueda interactuar sobre la misma, de igual manera en estos temas ya se puede escuchar cómo va marcando la forma anticipando cada cambio de sección con un *fill*.

El aporte de *Mike Clark* al mundo de la batería, es muy importante por el hecho de que su manera de ejecución es una mezcla entre un estilo muy libre y mucho más suelto, característico de la corriente del *jazz* en donde la improvisación es el concepto principal, y por otro lado un estilo mucho más estructurado, de la parte del *funk* lineal matemático, creando así su estilo único e innovador el cual se pone en evidencia en este trabajo de tesis.

Es así que, para todos aquellos bateristas que estén interesados en tener la

misma concepción de ejecución, se sugiere que su forma de estudio contenga los dos enfoques ya antes mencionados, por un lado, el de tener dominio y destreza en la ejecución de *grooves* lineales estudiándolos desde una perspectiva mucho más estructurada, y una vez ya interiorizados dichos conocimientos dejar fluir el lado improvisativo tratando de que las ideas ejecutadas suenen completamente orgánicas.

## Referencias

Cano, R. L. (2013). *Investigación Artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. . México: Programa de fomento a proyectos y conversiones culturales del fondo nacional para la cultura y artes de México.

Chaffee G. (1994). *Sticking patterns*. USA: Alfred music publishing.

Clark M. (2005). *Funk drumming innovative grooves and advanced concepts*. Australia: Hal Leonard corporation.

Clark M. (2020). DRUMMERMIKECLARK. Recuperado de: <https://www.drummermikeclark.info>

Erskine P. (2004). *The Erskine method for drumset*. USA: Alfred music publishing.

Garibaldi D. (1996). *The funky beat*. Manhattan: Manhattan music publications.

Goialde Palacios P. (2017). *Historia de la música de Jazz III: del free jazz a las músicas de fusión*. Bubok Publishing S.L.

Hancock H. (2020). *head hunters. The story of Herbie Hancock*. Recuperado de: <https://www.herbiehancock.com/album/head-hunters/>

Henderson A. (2020). *The Headhunters*. All music. Recuperado de: <https://www.allmusic.com/album/thrust-mw0000311449>  
<https://play.google.com/books/reader?id=bkmx5GIKf8IC&pg=GBS.PA2>

Mattingly R. (2006). *All about drums*. USA, Hal Leonard corporation.

Muñoz, C. (2011). *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*. México: Pearson educación.

Payne J. (2006). *The great drummers of R&B funk and soul*. (2.<sup>a</sup> ed.). [versión electrónica Recuperado de:  
<https://play.google.com/books/reader?id=bkmx5GIKf8IC&pg=GBS.PA2>

Payne J. (2009). *Advanced funk drumming*. New Jersey: New Jersey Modern drummer publications.

## **ANEXOS**



2

9

11

13

15



# Spank-A-Lee

The musical score for "Spank-A-Lee" consists of seven staves of music. The first six staves are numbered 1 through 6, and the seventh staff is numbered 12. The music is written in a 3/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The seventh staff includes the instruction "SIMILE GROOVE" and a slash with "X12" below it, indicating a specific performance technique or a reference to a previous section.

1

2

4

6

6

10

12 SIMILE GROOVE

X12

2 **A**

14

16

18 **Vamp 2** x4 SIMILE GROOVE x15

20 **B**

**B1** 22

**C**

24

X11

**Sax Solo**

25

26

27

28

**Uso del Ride**

29

x32

4  
35

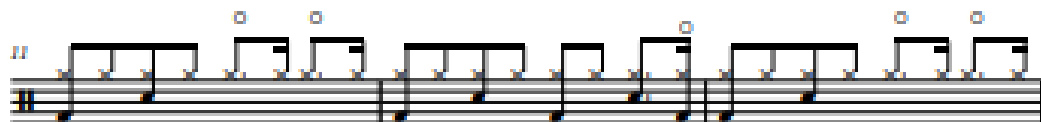
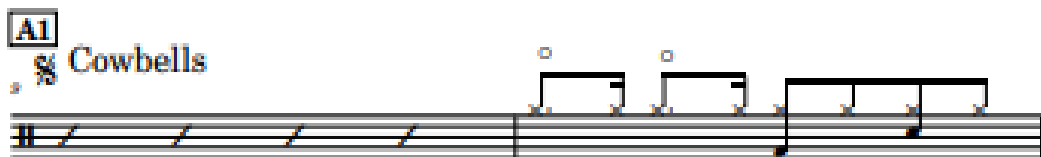
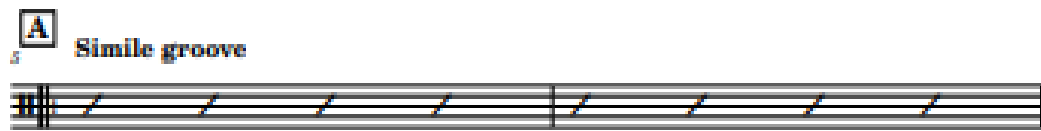
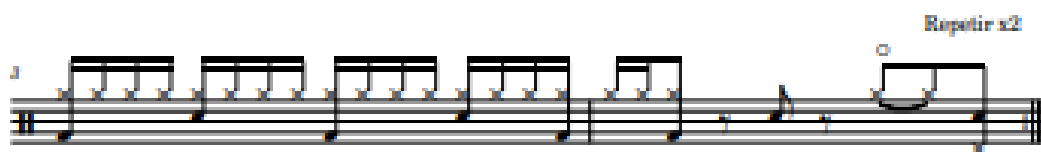
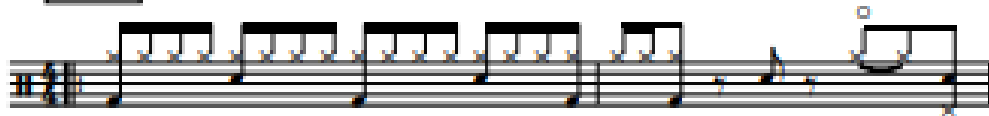
# Palm Grease

## Transcription

Herbie Hancock/Mike Clark

$\text{♩} = 104$   
Medium  
Funk

Vamp



2  
14

Musical staff 14-16: A single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes. There are three circled 'O' marks above the staff at measures 14, 15, and 16.

**B**  
17

Musical staff 17-18: A single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes. There are two circled 'O' marks above the staff at measures 17 and 18. The number 'x8' is written at the end of the staff.

To Coda  
segunda vuelta

**C**

19

Musical staff 19-21: A single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes. There are two circled 'O' marks above the staff at measures 19 and 20. The number 'x8' is written at the end of the staff.

**D** Solo

22

Musical staff 22-23: A single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The staff is mostly empty with diagonal lines indicating rests. There are two circled 'O' marks above the staff at measures 22 and 23.

Repeat Till Cue  
On cue D.S. al Coda

### Synth Solo

24

Musical staff 24-25: A single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes. There are two circled 'O' marks above the staff at measures 24 and 25.

26

Musical staff 26-27: A single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes. There are two circled 'O' marks above the staff at measures 26 and 27.

28

Musical staff 28-29: A single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes. There are two circled 'O' marks above the staff at measures 28 and 29. The word 'Simile' is written above the staff at measure 28.

32

Musical staff 32-33: A single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The staff is mostly empty with diagonal lines indicating rests. There are two circled 'O' marks above the staff at measures 32 and 33.

On Cue  
para finalizar

Fade Out  
(se queda Synth)







17 Dmaj7/9

Pno.

Musical notation for measures 17-18. Measure 17: Treble clef, D major 7/9 chord (D, F#, A, C). Bass clef, whole rest. Measure 18: Treble clef, quarter note D5, half note G5. Bass clef, whole rest.

19 Respuesta melódica libre

Pno.

Musical notation for measures 19-20. Measure 19: Treble clef, melodic line: quarter note D5, eighth note E5, quarter note F#5, eighth note G5, quarter note A5, eighth note B5, quarter note C6. Bass clef, whole rest. Measure 20: Treble clef, whole note D5. Bass clef, whole rest.

21

Pno.

Musical notation for measures 21-22. Both measures: Treble clef, whole rest. Bass clef, whole rest.

23

Pno.

Musical notation for measures 23-24. Both measures: Treble clef, whole rest. Bass clef, whole rest.

**Solo #1****Solo #2**

24 **Dmaj7/9** x10 X12

Pno.

Feel Drums

**B**

28 **A7**

Pno.

29 **Gmaj7/9**

Pno.

31

Pno.

33

Pno.

34 Gmaj7/9

Pno.

37 Dmaj7/9

Pno.

39

Pno.

41

Pno.

43

Pno.

**Fine**

45 Dmaj7/9

Pno.



2

13

Piano score for measures 13-14. The key signature is two sharps (F# and C#). The music consists of eighth notes in both hands. Measure 13: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4. Measure 14: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4.

**C**

14

Bmin7 G#min7/dim

Piano score for measures 14-15. The key signature is two sharps. Measure 14: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4. Measure 15: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4.

**Fine**

16

Bmin7 G#min7/dim F#min7

X2

Piano score for measures 16-17. The key signature is two sharps. Measure 16: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4. Measure 17: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4.

**Solo**

18

Bmin7/9 G#min/dim E9 x16

x4

Simile Groove

Piano score for measures 18-21. The key signature is two sharps. Measure 18: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4. Measure 19: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4. Measure 20: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4. Measure 21: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4.

**TO B**

22

Piano score for measures 22-23. The key signature is two sharps. Measure 22: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4. Measure 23: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has notes G3, A3, B3, C4.

# Satelite

Alex Torres

**Intro**  
Strings

$\text{♩} = 103$

**Vamp #1**

$\times 3$  F# F#sus4/B

Amaj7 F#

7 F#sus4/B Amaj7

A

F#

F#sus4/B

En la Quinta vuelta saltar al Outro

Musical notation for measures 10-11. Treble clef with F# key signature. Bass clef with F# key signature. Drum part with eighth notes and accents.

12

Amaj 7

1.

Repetir x5 esta casilla después de drums solo

Musical notation for measures 12-13. Treble clef with F# key signature. Bass clef with F# key signature. Drum part with eighth notes and accents.

14

Dmaj7

Musical notation for measures 14-15. Treble clef with F# key signature. Bass clef with F# key signature. Drum part with eighth notes and accents.

16

Bm

Eadd9

On Cue  
ir a compás #20 (piano s  
#21 (Guitar solo)

Musical notation for measures 16-17. Treble clef with F# key signature. Bass clef with F# key signature. Drum part with eighth notes and accents.

18 C# 7 To A 3

Musical score for measures 18-19. Measure 18 has a treble clef with a slash and a bass clef with a rhythmic pattern. Measure 19 has a treble clef with a slash and a bass clef with a rhythmic pattern and a triplet of eighth notes marked with a '3' and a circled 'o' above it.

20 Vamp #2

Musical score for measures 20-21. Measure 20 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic pattern. Measure 21 has a treble clef with a slash and a bass clef with a rhythmic pattern.

23

Musical score for measures 23-24. Measure 23 has a treble clef with a slash and a bass clef with a rhythmic pattern. Measure 24 has a treble clef with a slash and a bass clef with a rhythmic pattern.

25

Musical score for measures 25-26. Measure 25 has a treble clef with a slash and a bass clef with a rhythmic pattern. Measure 26 has a treble clef with a slash and a bass clef with a rhythmic pattern.



4

28

Musical score for measures 28-30. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble clef staff containing slurs and a bass clef staff with a melodic line. A third staff below shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The piano part has a fermata over the final measure of the system.

31

Musical score for measures 31-32. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble clef staff containing slurs and a bass clef staff with a melodic line. A third staff below shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The piano part has a fermata over the final measure of the system.

33

Musical score for measures 33-34. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble clef staff containing slurs and a bass clef staff with a melodic line. A third staff below shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The piano part has a fermata over the final measure of the system.

35

Musical score for measures 35-36. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The grand staff contains two measures of music with slanted lines indicating that the notes are not to be played. The bass staff contains two measures of music, featuring a sequence of eighth notes with accents and some notes marked with a circled 'o'.

37

Musical score for measures 37-39. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The key signature is two sharps. The grand staff contains three measures of music with slanted lines. The bass staff contains three measures of music, featuring a sequence of eighth notes with accents and some notes marked with a circled 'o'.

40

Musical score for measures 40-42. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The key signature is two sharps. The grand staff contains three measures of music with slanted lines. The bass staff contains three measures of music, featuring a sequence of eighth notes with accents and some notes marked with a circled 'o'.

43

Musical score for measures 43-45. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The key signature is two sharps. The grand staff contains three measures of music with slanted lines. The bass staff contains three measures of music, featuring a sequence of eighth notes with accents and some notes marked with a circled 'o'.

6

Ir a Vamp #1

46

Musical score for 'Ir a Vamp #1' starting at measure 46. The score is written for piano and includes a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line consists of eighth notes. The right hand has a complex rhythmic pattern with chords and a triplet in the final measure.

**OUTRO**

49 Amaj 7

Musical score for the 'OUTRO' section starting at measure 49. The score is written for piano and includes a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line consists of eighth notes. The right hand has a complex rhythmic pattern with chords and a triplet in the final measure. The section ends with a 'FINE' box.

<https://youtu.be/kqmSsl7zbEg>

