



ESCUELA DE MÚSICA

UNUSUAL WECKL, ANÁLISIS DE TRES SOLOS DE BATERÍA DE DAVE
WECKL Y LA APLICACIÓN DE SUS RECURSOS EN LA COMPOSICIÓN
DE UN SOLO

AUTOR

JOHANN NÉSTOR CUMBAL GORDILLO

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

Unusual Weckl. Análisis de tres solos de batería de Dave Weckl y la aplicación de sus recursos en la composición de un solo.

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

Mario Fidel Vargas Villalba

Autor

Johann Néstor Cumbal Gordillo

Año

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **Unusual Weckl. Análisis de tres solos de batería de Dave Weckl y la aplicación de sus recursos en la composición de un solo**, a través de reuniones periódicas con el estudiante **Johann Néstor Cumbal Gordillo**, 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".



Firmado electrónicamente por:

**MARIO FIDEL
VARGAS
VILLALBA**

Mario Fidel Vargas Villalba

C.I. 1712170222

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **Unusual Weckl. Análisis de tres solos de batería de Dave Weckl y la aplicación de sus recursos en la composición de un solo**, del **Johann Néstor Cumbal Gordillo**, en el semestre 2021-20 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



André Sebastián Pazmiño Betancourt
C.I 1715111512

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 handwritten signature in black ink, appearing to read 'Johann Néstor Cumbal Gordillo', is centered on the page. The signature is stylized and somewhat cursive.

Johann Néstor Cumbal Gordillo

C.I. 1722866694

AGRADECIMIENTOS

Al finalizar un trabajo tan arduo como el desarrollo de una tesis, es casi imposible no expresar mi felicidad y agradecimiento a mi familia, amigos y profesores que estuvieron conmigo durante toda mi carrera. Por ello debo agradecer de manera especial a mi madre y padre por ser mi ejemplo y modelos a seguir, a Fidel Vargas quien fue mi maestro guía en el presente trabajo de titulación, a Kimberly Berrazueta por su apoyo constante, a mi querido sensei Willam Mantilla y por último a la Universidad de las Americas.

DEDICATORIA

El presente trabajo está dedicado con gran afecto a mi madre y padre, Néstor Cumbal y Yolanda Gordillo que me inculcaron desde mi infancia los mejores valores y llenaron mi vida de amor y apoyo; a mis hermanos por siempre acompañarme en las buenas y malas, a Willam Mantilla por ser un guía y padre putativo. Finalmente dedico a Kimberly Berrazueta por su gran apoyo al igual que a mis mejores amigos y familiares.

RESUMEN

“La música construye una revelación más allá que ninguna filosofía”.

-Ludwig van Beethoven

El presente trabajo de titulación plantea el estudio de los recursos rítmicos, frases y motivos para la improvisación del baterista de jazz fusión Dave Weckl. Se realizará una investigación documental sobre el origen del género fusión, artistas y bateristas que influenciaron a Weckl y su trayectoria, junto a su gran versatilidad para poder improvisar dentro de sus composiciones.

El objetivo del estudio es analizar y transcribir tres solos de batería de tres de las canciones más importantes de la carrera de Dave Weckl, y, a través de este análisis establecer los recursos rítmicos más representativos, cómo se desarrollaron los motivos, hacia dónde se proyectan y sus acentos, todo con el fin de lograr construir un solo propio de batería con los recursos analizados. Finalmente, el proceso práctico se realizará en un concierto final junto a alumnos y profesores de la Universidad de las Américas.

ABSTRACT

"Music builds a revelation beyond any philosophy."

-Ludwig van Beethoven

The present title work proposes the study of rhythmic resources, phrases and motives for improvisation of the jazz fusion drummer Dave Weckl. A documentary investigation will be carried out on the origin of the fusion genre, artists and drummers who influenced Weckl and his career, along with his great versatility to be able to improvise within his compositions.

The objective of the study is to analyze and transcribe three drum solos of three of the most important songs of Dave Weckl's career, and, through this, to establish analysis of the most representative rhythmic resources, how the motifs developed, where they are projected. And its accents, all in order to be able to build a single drum set with the resources analyzed. Finally, the practical process will be carried out in a final concert with students and professors from the University of the Americas.

ÍNDICE

Introducción	1
1 Marco Teórico.....	2
1.1 Jazz Fusión	2
1.2 El jazz fusión dentro de otras culturas.....	2
1.2.1 Latin Jazz.....	2
1.2.1.1 Songo.....	3
1.2.1.2 Samba	3
1.2.1.3 Bossa Nova	4
1.2.2 Jazz Rock	4
1.2.2.1 Rock.....	4
1.2.3 Jazz Funk.....	5
1.2.3.1 Funk	5
1.3 Características de Jazz Fusión.....	5
1.4 Principales exponentes de Jazz Fusión	6
1.4.1 Miles Davis.....	6
1.4.2 Julián Cannonball Adderley	6
1.4.3 Herbie Hancock.....	6
1.4.4 Chick Corea	7
1.4.5 Jaco Pastorious.....	7
1.4.6 Stanley Clarke.....	7
1.5 Bateristas de jazz fusión.....	7
1.5.1 Jack DeJohnette	7

1.5.2	Billy Cobham	8
1.5.3	Steve Gadd	8
1.5.4	Vinnie Colaiuta	8
1.5.5	Dave Weckl	9
1.6	Influencia de Dave Weckl a las nuevas generaciones.....	9
1.6.1	Discografía del artista	10
1.7	Temas de los solos transcritos	11
1.7.1	Island Magic.....	11
1.7.1.1	Métrica.....	11
1.7.2	Tiempo de Festival.....	11
1.7.3	What it is	11
1.8	Marco Conceptual	12
1.8.1	Rudimentos.....	12
1.8.2	Subdivisiones.....	12
1.8.3	Ritmo.....	12
1.8.4	Groove	12
1.8.5	Métrica	13
1.8.6	Compás.....	13
1.8.7	Traiding Fource	13
1.8.8	Síncopa.....	13
1.8.9	Ostinatos.....	13
2	Metodología.....	14
2.1	Objetivos	14

2.2	Enfoque.....	14
2.3	Metodología.....	15
2.4	Estrategias metodológicas	15
2.5	Plan de trabajo	16
3	Análisis	17
3.1	Análisis Uno. Tema “ <i>What it is</i> ”	17
3.2	Análisis Dos. Tema “ <i>Tiempo de Festival</i> ”	21
3.3	Análisis Tres. Tema “ <i>Island Magic</i> ”	25
4	Resultados.....	30
4.1	Frases y recursos a utilizar en la composición	30
4.2	Estructura	32
4.3	Composición de un solo de batería inédito.....	33
5	Conclusiones y Recomendaciones.....	38
	Referencias.....	39
	ANEXOS.....	41

Introducción

“Unusual Weckl” es un proyecto que busca analizar los recursos rítmicos de tres solos de batería de Dave Weckl, estos serán aplicados a un solo inédito. Por medio de este, se busca entender el lenguaje rítmico y estilo que el baterista ha desarrollado a través del tiempo, con el objetivo de aprender a profundidad sobre sus improvisaciones para que las nuevas generaciones puedan conocer más sobre este icónico baterista de jazz fusión. El presente trabajo se encuentra dividido en tres partes.

Primera parte, se recopiló información mediante investigación documental para la estructuración del marco teórico, este abarcará la información de Dave Weckl. Adicional, se investigará la historia del género jazz fusión, sus principales exponentes, bateristas del género y se conocerá más sobre los temas que poseen los tres solos transcritos.

La segunda parte del trabajo de titulación plantea el análisis de los solos de batería. Weckl, a lo largo del tiempo se hizo conocer por su gran capacidad de improvisación; cada fragmento importante de los solos transcritos cuenta con su análisis respectivo.

Finalmente se elaboró un solo inédito de batería aplicando los recursos rítmicos encontrados en tres solos para demostrar la utilidad y versatilidad de elementos que ejecuta Weckl, el solo inédito será introducido dentro del tema “Island Magic”. El producto final comprende la ejecución de los tres solos y serán presentados en un recital final al culminar el presente trabajo.

Palabras importantes: interpretación, Dave Weckl, lenguaje rítmico, batería, interpretación, solo.

1 Marco Teórico

1.1 Jazz Fusión

El género jazz fusión nació entre los años 1960 y 1970. En los años sesenta los artistas de jazz empiezan a incorporar nuevos instrumentos a sus composiciones como también distintos ritmos manteniendo la base del género, el cual toma fuerza en el año de 1970 cuando el rock empieza a usar su rítmica. Estados Unidos fue el país que contó con una mayor diversidad cultural donde el jazz tenía un auge superior en relación a otros países (Philippe Carles, 1988).

La combinación de jazz fusión con el *soul* fue el acontecimiento más importante para el género en dicha época, tuvo gran influencia en el desarrollo del funk y se aprecia un mismo vocabulario en el *groove* de batería, la base se mantiene constante. El género funk fue acogido por músicos de jazz como Herbie Hancock y se manifestó en su álbum "*Head Hunters*" (Scaruffi, 2007).

A finales de los años sesenta Miles Davis despertó su interés en música orientada al *groove* del reconocido cantante James Brown. Dicho interés se refleja en sus álbumes "*Files de Kilimanjaro*" e "*In a Silent Way*" y finalizó en el clásico "*Bitches Brew*" donde ofreció por vez primera una improvisación basada en *ostinatos* y *grooves* rítmicos. Estos álbumes se convirtieron de manera consecutiva en composiciones mucho más electrónicas y prominentes con la guitarra y el teclado eléctrico (Pease, 2004).

1.2 El jazz fusión dentro de otras culturas

Por otra parte, muchos países empezaron a unir estilos con el jazz, donde también incluyeron otros ritmos de distintas culturas, formando así el *latin jazz*, jazz rock y jazz funk. El jazz fusión se define como aquel género que posee una base de jazz con una mezcla de distintos ritmos.

1.2.1 Latin Jazz

El denominado *latin jazz* es una fusión de ritmos latinos con el género jazz. La música cubana y brasileña fueron las principales influencias del *latin jazz*, donde también se lo denominó como jazz cubano ya que la música cubana tuvo gran protagonismo con ritmos como el guanaco, rumba y songo (Galindo, 2001).

El *latin jazz* se origina en los años cuarenta y emplea un ritmo fijo con la clave de songo. Instrumentos como la conga y el timbal contribuyen al ritmo latino mientras se mantiene la base de jazz, el estilo consigue consolidarse gracias a la relación que se establece entre Machito, Dizzy Gillespie y Charly Parker, así el 29 de Septiembre de 1947 nace el latin jazz con el histórico concierto de la orquesta Gillespie.

En el año de 1950 el jazz se fusionó con la cultura brasileña, en ese momento la samba tenía gran protagonismo dentro de la música y dicha fusión dio como resultado el bossa nova. El género empezó a tomar fuerza gracias a músicos como Chick Corea, Quincy Jones, Sarah Vaughan entre otros.

Finalmente cabe mencionar que, el afán de experimentar con ritmos, estilos y culturas originó nuevas formas de latin jazz.

1.2.1.1 Songo

El songo es un ritmo derivado del son cubano creado a partir de los años setenta por la orquesta “*Los Ban Ban*”. Su creación se atribuye principalmente al baterista y percusionista José Luis Quintana, alias “Changuito” (Galindo, 2001).

Se caracteriza por permitir la inclusión de otros estilos como el jazz y el funk. Se desarrolló principalmente por percusionistas, en el lenguaje de batería, consiste en mantener el tumbao marcado por el bombo y los acentos del redoblante que se encuentran en el segundo, tercer y séptimo golpe de semicorcheas en un compás de 4/4.



Figura 1. Patrón básico del songo

1.2.1.2 Samba

La música brasileña es influenciada por varias culturas, uno de los géneros que sobresalió fue la samba. “Se originó en las favelas de Río de Janeiro a inicios del siglo XX, popularizándose en la década de los veinte y luego en la década

de los treinta” (Guartán, 2018). La samba es considerada como música nacional en Brasil, también es el ritmo base del gran carnaval de Río de Janeiro. Además la instrumentación de la samba consiste en guitarra acústica, piano, bajo eléctrico, batería, pandero y tamborín entre otros.

1.2.1.3 Bossa Nova

Nació en el año de 1950, fusión entre la samba y el jazz, es de los estilos más representativos de Brasil. “El termino bossa nova, aunque literal significa voz nueva, es traducido comúnmente como ritmo nuevo” (Castro, 2013).

En 1958 el guitarrista Joao Gilberto grabó varios álbumes como el “*Cancao do Amor*” (Firenze, 2017). A partir de este instante el género empezó a ser reconocido mundialmente por ser uno de los movimientos más influyentes de la música popular brasileña.

1.2.2 Jazz Rock

El jazz rock es un subgénero desarrollado en los años setenta, conformó su propio lenguaje y desarrolló varias líneas de características bien definidas. En los años setenta durante el éxito de los Beatles, el jazz toma influencia del rock con Gary Burton, Miles Davis entre otros generando el jazz rock (Pease, 2004).

El género es influenciado gracias al be bop y el free jazz, esto fue más que evidente en las improvisaciones y arreglos colectivos.

1.2.2.1 Rock

Su origen inicia en los años cincuenta como “*Rock and Roll*” en U.S.A, y, durante los años sesenta en adelante tiene su evolución generando varios estilos (Millard, 2004). El rock evoluciona con los años y empieza a desarrollar subgéneros; en U.S.A suenan grupos de hard rock y heavy metal, los mismos que parten de una misma vertiente por su estructura musical y su forma de instrumentación (Galindo, 2001).

Usualmente el rock se centra en una métrica de 4/4 y una estructura de verso, pre coro y coro. A pesar del paso de los años se ha mantenido como un género importante dentro de la música.

1.2.3 Jazz Funk

Es un género que se desarrolló en U.S.A y se popularizó entre la década de los años setenta y ochenta. Es un subgénero del jazz el cual se caracterizó por tener la presencia de los primeros sintetizadores (Cotgrove, 2009). Por otra parte, fue desarrollado de forma paralela a la consolidación del funk, gracias a ciertas interacciones con artistas de jazz. El género fue incluyéndose en las *big bands* acompañando a grandes figuras como James Brown, quien gracias a su fama dio mayor relevancia al género.

1.2.3.1 Funk

Nació en los años cincuenta gracias al músico pianista Jimmy Smith. Fue influenciado por el jazz y el *soul*, géneros de donde se tomó *grooves* de batería dando el nacimiento de una base propia. A partir de la década de los años ochenta el funk se empezó a subdividir hacia el hip-hop, resurgiendo en la década de los años noventa (Galindo, 2001). Rítmicamente se caracteriza por el *groove* de la batería, por la guitarra junto al pedal *wah-wah* y el bajo eléctrico con la técnica de “*slap*” más la contribución de sintetizadores, además se puede encontrar generalmente una sección de vientos, los cuales enriquecen la armonía y el ritmo.

1.3 Características de Jazz Fusión

El género desafió los límites de la técnica e improvisación de instrumentos, la mayor explosión fue gracias a agrupaciones como la *Weather Report*, donde se destacaron varios compositores como Jaco Pastorius, Jack DeJohnette, Billy Cobham, John Abercrombie, Stanley Clarke y más (Scaruffi, 2007). Todos estos compositores mencionados fueron primordiales para el género fusión en sus primeros pasos. En una época mucho más actual, una de las agrupaciones que impulsaron el género fue la *Elektric Band*, fue formada por Chick Corea, la cual estuvo nominada dos veces a los premios Grammy y se conformó por los músicos modernos más destacados del género.

En lo referente a las composiciones de jazz fusión, la gran mayoría no utilizaba voz e intentaban buscar que las improvisaciones contaran con varios ritmos e instrumentos para innovación del género. Al músico de fusión se le conocía por

su gran habilidad para improvisar y hacer de las canciones un pasaje extenso y agradable (Pease, 2004).

1.4 Principales exponentes de Jazz Fusión

1.4.1 Miles Davis

Nació el 26 de Mayo de 1926, falleció el 28 de Septiembre de 1991, músico y compositor de jazz norteamericano, este músico se destacó gracias a su búsqueda de innovación constante dentro de sus composiciones, fue pionero del jazz fusión gracias a su álbum "*King of blue*" (Turner & Troupe, 2002), demostró que se podía romper el esquema clásico del Jazz consagrándose así como uno de los artistas más importantes del género.

1.4.2 Julián Cannonball Adderley

Nació el 15 de Septiembre de 1928 y falleció 8 de Agosto de 1975; bajista de Jazz estadounidense, se le conoce mayormente por sus composiciones extremadamente sólidas y fluidas, a fines de los años sesenta junto a Miles Davis fueron quienes buscaron una inclusión de la electrificación en jazz. Ambos artistas tuvieron mucho éxito y reconocimiento dentro de la rama del jazz fusión, su trabajo discográfico en esta rama fue "*King of Blue*" (Philippe Carles, 1988).

Julián Cannonball aportó extensamente dentro del género Fusión y su álbum "*King of Blue*" es considerado uno de los mejores trabajos discográficos ya que es el más vendido de la historia del jazz. Otro aporte destacado fue que durante la grabación del álbum Miles Davis líder de la banda pidió a sus músicos no ensayar para improvisar dentro de la grabación, el resultado fue un disco alucinante.

1.4.3 Herbie Hancock

Nació el 12 de Abril de 1940, pianista y tecladista estadounidense, fue quien innovó el género a un nuevo nivel ya que empezó a incorporar el uso de sintetizadores dentro del jazz, esto empieza a suceder a finales de los años sesenta con su trabajo discográfico "*Fat Albert Rotunda*" el cual causó un impacto en la industria incorporando elementos electrónicos (Philippe Carles, 1988).

1.4.4 Chick Corea

Nació el 12 de Junio de 1941 y falleció el 9 de Febrero del 2021. Pianista, tecladista y compositor estadounidense, su nombre real fue Armando Anthony Corea ganador de veinte premios Grammy, uno de los músicos que perteneció a la agrupación de Miles Davis y conocido por sus aportaciones en trabajos discográficos en los años setenta, también líder de la conocida agrupación la *Elektric Band*. El increíble alcance de la música de Chick se celebró en 2011; el músico estuvo como invitado a la Jazz at Lincoln Center Orchestra (Jorge Marredo Rosa, 2021).

1.4.5 Jaco Pastorious

Nació el 1 de Diciembre de 1951, falleció 21 de Septiembre de 1987, fue un bajista, compositor y arreglista de funk y jazz fusión, fue miembro de la *Weather Repord* (Scaruffi, 2007). Su técnica innovadora con solos líricos, es uno de los 7 bajistas más reconocidos de todos los tiempos, incluido en el “*Down Beat jazz Hall of Fame*” (Philippe Carles, 1988).

1.4.6 Stanley Clarke

Nació el 30 de Junio de 1952, bajista y contrabajista estadounidense, sus composiciones casi siempre eran relacionadas al Jazz, músico que abarcaba varios estilos como el Funk y el Jazz Fusión. Miembro de la agrupación *Weather Repord* (Scaruffi, 2007). Clarke le dio al bajo una prominencia que faltaba en la música en ese momento. Es el primer bajista de jazz fusión en encabezar giras y vender shows en todo el mundo.

1.5 Bateristas de jazz fusión

1.5.1 Jack DeJohnette

Baterista, cantante y compositor de jazz estadounidense, nació el 9 de Agosto de 1942, miembro de la agrupación *Weather Repord* (Scaruffi, 2007). Jack fue vinculado desde sus primeros años con la música gracias a su familia, sus primeros pasos como profesional fue de la mano de Bone Walker.

La originalidad y técnica del baterista no pasó por alto a uno de los mayores cazatalentos de la época como Miles Davis, al paso de los años fue parte de

agrupaciones importantes en el género. Conforma una de las propuestas más originales y vigorosas de la batería moderna. Su estilo, como el mismo lo dice es “multidireccional” en el sentido que tenía varias influencias y, eso aplicaba al momento de ejecutar el instrumento dentro del género (Virtanen, 2011).

1.5.2 Billy Cobham

Nació el 16 de Mayo de 1944, baterista y compositor estadounidense, se aficionó a la música por la influencia de su padre, músico y pianista también estadounidense. Cobham fue parte de la agrupación *Weather Repord* (Scaruffi, 2007). Introdujo a lo que se conoció como género fusión un modelo de batería virtuoso, técnico y desarrollado, todo a partir de 1970. En este sentido se convirtió en el baterista más innovador de la época.

Gracias a su extraordinaria técnica fue uno de los primeros bateristas en utilizar doble bombo en la rama del jazz. Fue pionero en aplicar al jazz música electrónica (Virtanen, 2011).

1.5.3 Steve Gadd

Baterista estadounidense, nació el 9 de Abril de 1945. Empezó con el instrumento por influencia de su tío que ejecutaba batería en el ejército de U.S.A. Steve llegó a ser un gran talento siendo uno de los mejores bateristas modernos de fusión, también siendo uno de los instrumentistas más cotizados por su estilo inconfundible e influencia para nuevas generaciones. De sus grandes aportaciones fue el solo de batería más laureado grabado en estudio. Steve Gadd ejecutó jazz rock progresivo junto a Chick Corea y acompañando a Erick Clapton en giras mundiales durante muchos años.

1.5.4 Vinnie Colaiuta

Nació el 5 de Febrero de 1956, baterista estadounidense, una de la grandes figuras modernas del género fusión. Vinnie consiguió la oportunidad de probarse de manera impecable para el legendario compositor Frank Zappa, ganándose así, el puesto en su agrupación; esto fue determinante para la vida profesional de Colaiuta. Su interpretación fue reconocida como una de las 25 mejores de batería de todos los tiempos en la revista *Modern Drummer*.

Vinnie se involucró en varios proyectos y grabaciones con importantes artistas del género como Quincy Jones, Herbie Hancock, Gino Vannelli, entre otros, se convirtió en uno de los bateristas más cotizados dentro del género fusión.

1.5.5 Dave Weckl

Nació el 8 de Enero de 1960. Comenzó a tocar batería a los 8 años de edad. Estudió en la Universidad Bridgeport en Nueva York donde conoció a Peter Erskine, quien lo recomendó para su primer gran proyecto la *Michel Camilo Band*, con la cual grabaría 5 discos (Galindo, 2001). Esto fue el primer paso para su inicio como músico de sesión. Destacó con el proyecto de Chick Corea, la tan aclamada *Electric Band* durante más de 35 años, luego como solista y más tarde con el proyecto *Dave Weckl Band*. El músico ha desarrollado y mantenido una reputación de respeto entre los fanáticos y la comunidad musical internacional como uno de los más grandes bateristas aún en actividad. Sus contribuciones a la música fueron importantes gracias a su estilo particular de ejecución.

La revista *Modern Drummer* ha incluido a Weckl en su *Hall of fame* del año 2000 y lo ha nombrado como uno de los 25 mejores bateristas de todos los tiempos (Galindo, 2001). Estos honores a lo largo de su carrera son producto del su disciplina y compromiso con la excelencia. Weckl inspiró a muchos músicos bateristas de todo el mundo, pues siempre se basó en el estudio, conocimiento y pasión por el instrumento.

1.6 Influencia de Dave Weckl a las nuevas generaciones

Este baterista de fusión influyó por su particular manera de fluir con distintos ritmos como el funk, jazz y latin. Su técnica y estilo realza sus trabajos discográficos. Weckl, utiliza una técnica innovadora donde mezcla elementos de percusión como por ejemplo, desarrollar con la mano izquierda distintos golpes y subdivisiones en el redoblante, mientras mantiene la base rítmica.

Weckl también se destaca como profesor y escritor de varios libros. Dentro de su enseñanza ha demostrado lo imprescindible del baterista en la música, donde busca ser un complemento. Es por esto que recalca que el baterista debe aportar dentro de una sección rítmica con ideas que complementen al arreglo musical.

“Muchos baterías modernos tocan licks, pero no tocan a la par con el grupo, tocan muy rápido, aunque todo eso es parte del espectáculo. Voy más allá cuando hablo de tocar batería o tocar jazz, no lo veo como un purista, soy más amplio, soy libre de crear música” (Weckl, 2008).

La influencia de Weckl no es solo en su técnica y lenguaje, refuerza el ser más musical al momento de ejecutar el instrumento, tratar de compartir con la mayor cantidad de músicos para un mejor crecimiento musical ya que lo importante es innovar a cada instante.

1.6.1 Discografía del artista

A continuación, se presenta la discografía del artista como solista y banda:

Tabla 1. Discografía de Dave Weckl

Obra	Género	Año
Master Plan	Jazz Fusión	1990
J.K Special	Jazz Funk	1992
Heands Up	Latin Jazz	1992
Hard Wired	Jazz Fusión	1994

Tabla 2 Discografía Dave Weckl Band

Obra	Género	Año
Rhythm Of The Soul	Jazz Fusión	1998
Synergy	Jazz Fusión	1999
The Zone	Jazz Rock - Fusión	2001
Perpetual Motion	Fusión	2002

Live And Very Plugged In	Fusión, Jazz Rock	2003
-----------------------------	-------------------	------

1.7 Temas de los solos transcritos

1.7.1 Island Magic

Esta composición pertenece al álbum “*Master Plan*”, fue lanzado en el año de 1990. Es uno de los temas que Weckl usa como demostración en uno de sus videos educativos como es *Next Step*. Esta composición tiene una mezcla de rock, funk y *latin jazz*, donde en su base rítmica usa clave, con la cual lleva el ritmo del tema e improvisa un solo de batería con un lenguaje rítmico y técnico muy estilizado.

1.7.1.1 Métrica

Su métrica está en 7/8 donde la unidad de pulso se siente en tres y medio, esta métrica se conoce como métrica amalgamada. Las métricas de amalgama son la unión entre una métrica binaria y una ternaria. Un compás de cuatro más un compás de dos nos da un compás de siete, tiene una acentuación de uno en cada compás (Candé, 2002)

1.7.2 Tiempo de Festival

Esta composición pertenece al álbum “*Perpetual Motion*” y fue lanzado en el 2002, el trabajo discográfico se grabó con la *Dave Weckl Band*. Esta composición posee un lenguaje rítmico complejo y variado, su género es *latin jazz*, tiene una base de songo constante y su métrica es en 4/4 donde improvisa con diferentes subdivisiones y patrones rítmicos un solo de batería dentro del tema.

1.7.3 What it is

Es uno de los temas que conforma el disco “*Multiplicity*” que fue lanzado en el año 2005. Se grabó con la *Dave Weckl Band*, lo característico de este álbum es que todas sus composiciones fueron fusionadas al funk. Es una composición que contiene pasajes complejos desde el patrón que utiliza para acompañamiento de solos y melodías. La improvisación de batería se ejecuta dentro de *traiding fource*

con la banda, aplicando diferentes motivos rítmicos, recursos sincopados y subdivisiones.

1.8 Marco Conceptual

1.8.1 Rudimentos

“Los rudimentos son un conjunto de ejercicios de ritmo que sirven para desarrollar técnica manual. Son los elementos básicos del control de baquetas” (Starr, 2005, pag.73). Es un patrón básico usando el estudio de instrumentos de percusión.

1.8.2 Subdivisiones

Las subdivisiones generalmente se conforman por dos, binarias y ternarias. Las subdivisiones binarias están formadas en compases simples, la unidad de tiempo de estos compases se representan con una figura como la blanca, negra, corchea y semicorchea, entre otros.

Las subdivisiones ternarias se forman dentro de un compás compuesto, cada pulso del compás se puede dividir en tres, por ejemplo, 6/8 que está formando por tres corcheas en cada pulso.

“Tenemos figuras donde la valoración especial como son los tresillos de corchea donde entran tres notas en el valor de dos corcheas” (Vargas, 2019).

1.8.3 Ritmo

El ritmo es el elemento primordial de la música, este se puede percibir a través de los sentidos y los movimientos, involucrar varios aspectos como técnica y control del tiempo. Siendo uno de los elementos más fundamentales para cualquier músico (Díaz, 2012).

1.8.4 Groove

Es la sensación del ritmo, un sentimiento y surge a través de patrones rítmicos que dan como resultado movimiento al oyente (Di Cione, 2015). Generalmente se representa en instrumentos como la batería y el bajo eléctrico, es un factor importante dentro de diferentes géneros.

1.8.5 Métrica

“Se denomina métrica a los patrones de pulsos y acentos naturales” (Vargas, 2019). Estas regularidades se representan en los compases de una partitura, la métrica se puede estudiar como números fraccionarios, el numerador que indica cuantos tiempos hay en un compás y el denominador nos indica la figura.

1.8.6 Compás

Es la forma que tenemos para dividir en el pentagrama, está compuesta por varias unidades de tiempo y se organiza en grupos mediante una barra a la que denominamos barra de compás, esta divide en partes iguales o a la vez en partes de diferente duración (Borrero, 2008).

1.8.7 Traiding Fource

“Son pequeñas improvisaciones de cuatro compases que se realiza dentro de un tema” (Vargas, 2019). Generalmente es ejecutado por todos los instrumentistas, este recurso se empezó a emplear por bandas de jazz.

1.8.8 Síncopa

“Es una estructura rítmica que evita el flujo natural del pulso” (Cordantonopulos, 2002). Es un desplazamiento del acento normal de un tiempo fuerte a uno débil, generalmente solo ocurre en una de las voces o en una sección, mientras las otras secciones continúan la pieza normalmente.

1.8.9 Ostinatos

Se realiza un ritmo durante un periodo largo de tiempo que siempre se repite igual, se conoce como la duración del ritmo sobre una melodía (Logan, 1984).

2 Metodología

Para alcanzar el propósito planteado en este proyecto, es necesario establecer el método de investigación referente al análisis de los solos de Dave Weckl. En consecuencia, el estudio de recursos se realizará mediante dos enfoques, permitiendo desglosar la forma de análisis de las frases transcritas y la información, con el propósito de cumplir los objetivos trazados en el presente trabajo de titulación.

2.1 Objetivos

Objetivo general: Análisis de tres solos de batería de Dave Weckl y la aplicación de sus recursos en la composición de un solo inédito.

Primer objetivo específico: Se recopilará información referente a Dave Weckl, el género jazz fusión, principales exponentes, bateristas e influencias abarcando información sobre los temas con las secciones a transcribir.

Segundo objetivo específico: Analizar tres solos de Dave Weckl de los temas “*What it is*”, “*Tiempo de festival*” e “*Island Magic*” mediante transcripciones.

Tercer objetivo específico: Aplicar los recursos analizados en la construcción de un solo inédito para presentarlo en un recital final.

2.2 Enfoque

Para el presente trabajo de titulación, se ha escogido dos enfoques metodológicos: Investigación documental y enfoque cualitativo, los cuales permitieron llegar al resultado de los objetivos.

La investigación documental “Se define como un servicio para adquirir información desde el punto de vista de la evolución histórica de cualquier tema a investigar” (Sánchez, 2011). El proyecto se desarrolló mediante, recopilación de fuentes documentales, por ejemplo, (libros, recursos audiovisuales y artículos) con la finalidad de obtener información sobre el baterista mencionado, conociendo sus influencias, el estilo que ejecuta y su lenguaje.

Por otro lado, el enfoque cualitativo busca entender la intención de un individuo, proporciona un sustento teórico sólido, no busca la amplitud si no la profundidad

del tema investigado. “Es una poderosa herramienta que actúa en procesos concretos de investigación” (Sánchez, 2011). Este enfoque se ejecuta en los objetivos, dos y tres desglosando al análisis de las transcripciones.

2.3 Metodología

Para el proyecto se ejecutó la metodología de investigación empírica. El conocimiento empírico es aquel que fue extraído de la práctica, sistematizado y analizado por vía experimental a través de la observación repetida y la experimentación (Alzina, 2009). En términos generales, se obtuvo la información mediante audios y videos del baterista involucrado, para establecer las conclusiones comparando resultados, conceptos, conocimientos y teorías del presente trabajo de titulación, con el propósito de llegar al análisis cumpliendo los objetivos planteados.

2.4 Estrategias metodológicas

Con el propósito de organizar las ideas para la estructuración del primer objetivo específico, se hace uso de la investigación de los medios multimedia, los cuales son la fuente principal de libros, artículos, revistas y entrevistas. Por medio de estos recursos se recopiló la información acerca de las influencias, historia y estudios de Dave Weckl para el desarrollo de su lenguaje de improvisación.

La observación externa indirecta, es el recurso utilizado para el segundo objetivo específico. Consiste en recopilar información desde una posición completamente apartada, sin involucramiento alguno por parte del investigador (Díaz, 2012), se realizó de esta manera debido a que no se obtuvo la información de manera presencial.

Finalmente, para el tercer objetivo específico fueron utilizados los recursos de experimentación y conceptualización.

El recurso de experimentación “Observa el desarrollo de un fenómeno en un contexto controlado” (López-Cano & Cristóbal, 2014), el cual se reproduce en condiciones particulares, en este caso dentro de la batería.

El recurso de conceptualización “Es una manera de dirigir la práctica y experiencia artística hacia la construcción de un conocimiento efectivo y compatible” (López-Cano & Cristóbal, 2014); esta forma parte de una idea central y crea ramificaciones a partir de conceptos para concretar el proyecto. Con estos recursos se puede recopilar los elementos analizados para la construcción del solo inédito.

2.5 Plan de trabajo

Es necesario establecer el contexto del trabajo de titulación ya que se detalló cada una de sus etapas. Partiendo desde la obtención de información sobre Dave Weckl, se puede examinar los recursos, roles y estructura de las estrategias metodológicas empleadas.

El primer objetivo se cumplió por medio de fuentes documentales, donde se recopiló información de Dave Weckl, sus influencias, estilo y el género que ejecuta como músico baterista. Esta fase del trabajo se completó en el lapso de 20 días.

El segundo objetivo, tuvo como finalidad transcribir y analizar los recursos de los solos de batería de los temas “*What it is*”, “*Tiempo de festival*” y “*Island Magic*”. Se analizó cada uno de sus fragmentos más representativos, este punto se completó en un lapso de 30 días.

Finalmente, en el tercer objetivo, los elementos analizados se interconectan con elementos creados y adaptados a un solo inédito dentro del tema “*Island Magic*”; el cual, será presentado en un recital final junto a las canciones y solos transcritos de “*What it is*” y “*Tiempo de festival*”.

3 Análisis

3.1 Análisis Uno. Tema “What it is”

En esta composición predominan los elementos de funk con el sello personal de Dave Weckl. Estos elementos están reflejados tanto en el acompañamiento como en el solo, este solo se desarrolla mediante *tradings force* y propone una ejecución diferente de la improvisación en batería, posee un rango amplio de posibilidades con respecto a lenguaje rítmico. Weckl, siempre innova sus improvisaciones.

Este solo abarca 32 compases y se ejecuta en la métrica de 4/4. El solo desde su primera instancia ejecuta el uso de patrones alternando manos y bombo en diferentes subdivisiones y acentuaciones, esto es marcado ya que da un crecimiento rítmico al solo y se repite durante varios compases, Weckl también maneja figuras sincopadas dentro del mismo, con menor densidad rítmica generando una sensación de descanso dentro de la improvisación. Finalmente el solo ejecuta una digitación correspondiente a la lógica de lo más cercano del instrumento a cada mano.

Figure 2 shows the first two measures of the solo. The notation is in 4/4 time with a tempo marking of 170. Below the staff, rhythmic patterns are indicated with letters: R (Right Hand) and L (Left Hand). The first measure contains the sequence: R L R L R L L R L R L R L L R L. The second measure contains: R L R L R L R L R L R L R L R L R L.

Figura 2. Patrones en semicorcheas compás 1 y 2.

Figure 3 shows measures 3, 4, and 5. Measure 3: R L R L R L L. Measure 4: R L R L R L R L. Measure 5: R L R L R L R L.

Figura 3. Compás 3.

Figure 4 shows measures 18 and 19. Measure 18: R L R L R L R L. Measure 19: R L R L R L R L.

Figura 4. Compás 18.

Los primeros compases se mantienen en el redoblante alternando pocos golpes con el bombo. En el tiempo dos del compás uno, se realiza una combinación de *stickings* RLLR para resolver con mano izquierda al *down beat* del tercer tiempo, este proviene de un desplazamiento del *paradiddle* el cual es RLLR LLRL.

En el cuarto tiempo del mismo compás ejecuta LLRL, resolviendo con derecha al *down beat* del primer tiempo del compás dos, esta combinación proviene del mismo desplazamiento de *paradiddle* RRLR LLRL. En el compás tres predominan los golpes simples RLRL al igual que en el compás 18.

Estas frases proponen la ejecución de semicorcheas con acentuaciones y motivos reiterados. Por ejemplo: en el compás dos, tiempo tres y cuatro se ejecuta cuatro semicorcheas en el redoblante con acentuaciones en las semicorcheas dos y tres, al igual que en el compás tres tiempo cuatro.



Figura 5. Subdivisión sobre semicorcheas en seisillos, tresillos y quintillos. Compases 23 y 24.

Esta frase ejecuta motivos con seisillos, quintillos y tresillos los cuales tienen un efecto de crecimiento rítmico dentro del solo y, la mayoría de estos recursos se encuentran a partir del compás 23.

Weckl, en esta frase hace énfasis en la subdivisión, la idea de estos ejercicios es comenzar a aplicar golpes en el bombo alternando con manos en un mismo *fill*, pensar que el bombo es otra extensión, otra mano que puede moverse con fluides entre golpes dobles, simples y alternados, también ejecutando figuras de tresillos de corcheas y semicorcheas. Predominan los golpes simples,

exceptuando el tiempo dos del compás dos que realiza un desplazamiento de *paradiddle* RRLR LLRL y resuelve al *down beat* del tiempo cuatro.

Weckl ejecuta esta frase de una forma fluida y precisa logrando eliminar la sensación de ejercicio, podría catalogarse como un *lick* de Weckl.

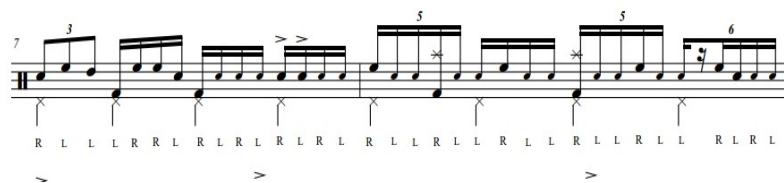


Figura 6. Compases 7 y 8.

Esta frase da inicio con un tresillo de corcheas ejecutando RLL alternando entre redoblante y *toms*, en el tiempo dos del mismo compás se ejecuta LRRL con una subdivisión de semicorcheas, el tiempo tres y cuatro ejecuta golpes simples con la misma subdivisión.

A partir del tiempo uno al tiempo tres del compás ocho, se observa una agrupación de tres figuras. El motivo se ejecuta con RLL, las agrupaciones se extienden hasta el tiempo cuatro del mismo compás jugando con la orquestación, el motivo del tiempo cuatro se estructura con un seisillo en el redoblante alternando un golpe al *tom* en la segunda semicorchea.



Figura 7. Recursos sincopados, compás 5.



Figura 8. Compás 13.

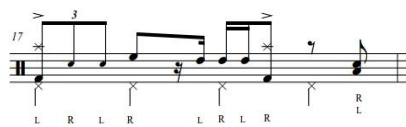


Figura 9. Compás 17.



Figura 10. Compás 29.



Figura 11. Recurso Sincopado métrica 3/4, compás 31.

Recursos sincopados, en estas secciones se ejecutan en su mayoría los mismos motivos por ejemplo, los compases 5, 13 y 29 son frases reiteradas y están estructuradas por una negra seguida de dos galopas, un silencio de corchea y finalmente una corchea ejecutando RRL en el tiempo dos.

En el compás 17 inicia con un tresillo de corchea, ejecuta de igual manera dos galopas pero, la galopa del tiempo dos está estructurada con una sola semicorchea a diferencia de los compases ya mencionados.

Weckl en el compás 31, sigue la línea de los compases anteriores adaptando los motivos a la métrica de 3/4, esta se estructura con una negra, un silencio de corchea, *flam* de corchea, silencio de corchea y finalmente una corchea.

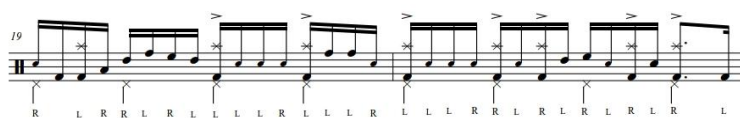


Figura 12. Fill típico de Dave Weckl, compases 19 y 20.

Esta frase desde su primera instancia ejecuta semicorcheas alternando redoblante, bombo y *toms*. A partir del tiempo tres del compás 19 Weckl realiza un fill típico de su autoría; este consiste en un golpe unísono entre bombo y platillo seguido de dos golpes con mano izquierda y uno con derecha, vuelve a ejecutar el mismo patrón en el tiempo cuatro del mismo compás pero alternando la mano izquierda en un *tom* y en el redoblante, este motivo se extiende hasta el tiempo uno del compás 20.

La particularidad de esta frase recae en la modulación de tres sobre cuatro que se genera del tiempo uno al tiempo cuatro del compás 20.

De este solo, se pueden destacar varios elementos importantes. El primero el uso de motivos constantes de corcheas, semicorcheas y síncopas, y el segundo el constante juego de subdivisión binaria y ternaria, también contrastes extremos de dinámicas, golpes alternados, ejecución rudimental y el uso de un pedal constante en el redoblante con el objetivo de rellenar espacios.

3.2 Análisis Dos. Tema “*Tiempo de Festival*”

En esta composición el solo se desarrolla durante un ritmo songo, el espacio para ejecutar la improvisación es más limitado ya que se desarrolla durante una base constante armónica, este solo se divide en dos partes: la primera parte da inicio a partir del compás uno culminando en el tiempo tres del compás ocho con *kicks over times* característicos de la composición, marcando el final tanto de la primera parte como de la segunda del solo.

La segunda parte de la improvisación inicia a partir del tiempo cuatro del compás ocho y culmina en el compás 24. Esta, da prioridad a la improvisación y al desarrollo ya que acentúa un lenguaje más libre.

Figura 13. Subdivisión ternaria y síncopas, compás 1 y 2.

En el inicio de este solo se ejecutan galopas en los dos primeros tiempos, seguido de dos tresillos de corchea con golpes simples. En el compás dos también inicia con una galopa ejecutando RRL seguido de otra galopa con diferente subdivisión, en el tiempo tres y cuatro se ejecuta una galopa de semicorchea y corchea, en el segundo golpe de la figura, Weckl realiza un golpe unísono entre bombo y *crash*. Weckl repite constantemente estas subdivisiones en muchos de sus solos, es muy característico en él aumentar y disminuir densidad rítmica en sus improvisaciones.



Figura 14. Compases 5 y 6.

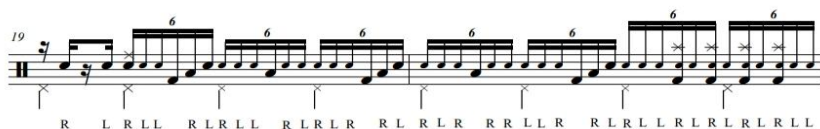


Figura 15. Compases 19 y 20.

En la primera frase el compás cinco da inicio con una galopa, la primera corchea del mismo motivo ejecuta un golpe unísono seguido de dos semicorcheas en el redoblante, en el tiempo dos; Weckl realiza un ruff más dos semicorcheas jugando con la orquestación, en el tiempo cuatro del mismo compás se realiza seisillos sobre el redoblante ejecutando LLRR. A partir del compás seis Weckl efectúa agrupaciones con seisillos orquestando dichos motivos en el instrumento y finalizando la frase con dos galopas.

Estas agrupaciones con seisillos vuelven a ejecutarse en el compás 19. Este compás inicia con un silencio de semicorchea más una galopa. A partir del tiempo dos del mismo se extienden agrupaciones de seisillos hasta el tiempo cuatro del siguiente compás. En el tiempo tres y cuatro del compás 20 se ejecuta RLLR seguido de golpes simples con golpes unísonos en las semicorcheas 4 y

6. Las agrupaciones de seisillos son motivos que Weckl efectúa en la mayoría de sus solos.



Figura 16. Frase final de la primera parte del solo.

Esta frase da la pauta para culminar la primera sección del solo, en el tiempo uno y dos del compás siete se ejecutan galopas seguido de semicorcheas en el redoblante, el motivo del tiempo tres del mismo compás da inicio a *kicks over times* que se extienden hasta el tercer tiempo del compás ocho.

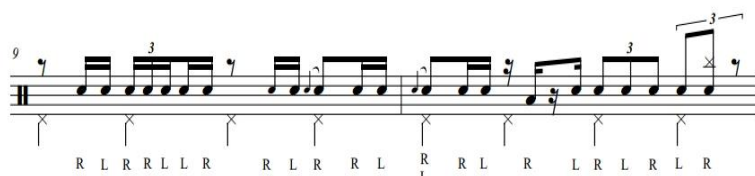


Figura 17. Sincopas, compases 9 y 10.



Figura 18. Compases 13 y 14.



Figura 19. Compás 21 hasta el segundo tiempo del compás 22.

La frase a partir del compás nueve da inicio a la segunda sección de la improvisación, en el compás nueve y diez se ejecutan golpes simples, exceptuando el tiempo dos del compás nueve que realiza RRLL y el tiempo uno del compás diez con RRL. Esta frase en su mayoría se estructura por galopas y existe un motivo que se repite dentro de la misma frase, en el tiempo cuatro del compás 9 y en el tiempo uno del compás 10 se repite el motivo ejecutando RLL.

En estas tres frases se reitera un motivo, compás 9 tiempo uno, compás 14 tiempo dos y compases 21 y 22 tiempo uno, consiste en un tresillo de semicorcheas más dos corcheas.

Los compases 13 y 14 se forma de síncopas al igual que los compases 9 y 10, ejecutando golpes simples, con excepción del final del tiempo uno del compás 14 realizando LLRL.

En el compás 21 se vuelven a repetir motivos sincopados. En los tiempos dos y tres se realizan galopas, en la primera corchea de cada galopa se ejecuta un *flam*, la mayoría de estos motivos son realizados con golpes simples exceptuando el tiempo uno y cuatro del compás 21 ejecutando RLLR.



Figura 20. Compás 22 tiempo cuatro.



Figura 21. Compás 23 y 24 final.

Estas frases marcan el final del solo. Weckl enfatiza mayor densidad rítmica a partir del compás 22 para culminar la improvisación, todo se ejecuta en corcheas y semicorcheas con golpes simples, en el tiempo tres del compás 23 existe una

figura con tresillos de corchea que se interconecta con un seisillo en el mismo compás, para finalizar se ejecuta un *kick over time* en el tiempo cuatro del compás 24.

La ejecución de Dave Weckl es impecable, la particularidad de este solo es la referencia armónica que marca constantemente el tiempo del solo.

3.3 Análisis Tres. Tema “*Island Magic*”

Este solo es el más complejo de las transcripciones, concreta una propuesta más libre al momento de improvisar y, es ejecutado sobre una clave de songo en 7/8. La improvisación enfatiza el uso de patrones lineales y diferentes subdivisiones planteado desde el mismo ritmo que acompaña el tema.

2:44 $\text{♩} = 128$

R L R R L R R L L R R L R R L L L R L R

5

R R R L L R R R L L L R R R L R L R R L R L L R

Figura 22. Groove y variaciones compases del 1 al 8.

Esta sección está estructurada por una variación del *groove* principal del tema. Del compás uno al cuarto tiene menor complejidad, a partir del compás cinco la sección tiene mayor densidad rítmica utilizando diferentes subdivisiones.

Weckl enfatiza en desarmar el *groove* principal, jugando con la orquestación y generando el rompimiento del patrón constante que se ejecuta, moviéndose libremente e intercalando tiempos fuertes y débiles, presentando un nivel muy alto de independencia. Otro factor importante en la sección es la improvisación acentuando notas del *tumbao*, ya que se percibe un *groove* de percusión y batería.

Figura 23. Compases del 9 al 12

En esta otra sección predominan las variaciones rítmicas y la orquestación. A partir del compás nueve, se ejecutan motivos en semicorcheas entre *hi-hat* y redoblante. El *sticking* en estos motivos son golpes con la mano derecha en el *hi-hat* y golpes con la mano izquierda en el redoblante, con excepción del tercer tiempo del compás 10 que ejecuta LLR para resolver el compás y el motivo con una mano izquierda en el redoblante.

En los siguientes compases Weckl ejecuta la misma logística de motivos con mayor densidad rítmica. En el tiempo uno del compás 12 se ejecuta una galopa jugando con la orquestación al igual que en el tiempo dos del mismo compás y el siguiente motivo, para culminar el compás recae en subdivisión semicorcheas con acentuaciones y golpes unísonos en las notas 1 y 4.

Figura 24. Compases 13 y 14.

A partir del compás 13 la improvisación empieza a estructurarse con más densidad rítmica. Weckl ejecuta motivos con diferentes subdivisiones. El tiempo uno del compás 13 posee un golpe unísono estructurado por dos semicorcheas y un tresillo de semicorchea, este motivo en particular ya ha sido ejecutado en las anteriores transcripciones, el motivo dos se forma por semicorcheas y fusas, ambos motivos se ejecutan con un desplazamiento de *paradiddle* LLR partiendo del tresillo de semicorchea del motivo uno.

El motivo tres del mismo compás, se estructura de la misma manera que el motivo dos pero ejecutando RLL. Finalmente el compás 14 se estructura de dos tresillos que juegan con la orquestación seguidos de un motivo estructurado de corcheas y semicorcheas.



Figura 25. Patrones lineales, Compases 15 y 16.



Figura 26. Compases 17 y 18.

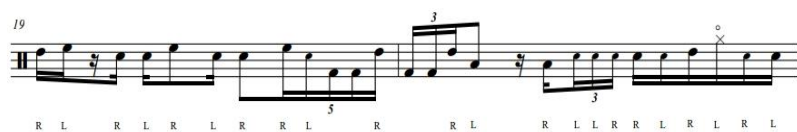


Figura 27. Compases 19 y 20.

En esta sección se imponen los patrones lineales y rudimentales, en el compás 15 los primeros dos motivos recaen en galopas ejecutadas con golpes simples y dobles jugando con la orquestación, el tercer motivo del mismo compás recae en fraseo lineal estructurado por semicorcheas y fusas. La combinación entre semicorcheas y fusas se vuelve a utilizar en el tiempo dos del compás 16.

En el compás 17 se ejecutan galopas en los dos primeros motivos, en el tercer motivo Weckl, juega con la orquestación ejecutando RLL, con este motivo se culmina el compás. En el compás 18 sus golpes son alternados y se mantienen los motivos lineales.

En los compases 19 y 20 se ejecutan motivos similares a los compases 17 y 18, se podría argumentar que casi podrían ser los mismos motivos con una mínima

variación en la orquestación. La mayor parte de esta sección es ejecutada por golpes simples, excepto el penúltimo tiempo del compás 19, el cual ejecuta dobles en el redoblante.

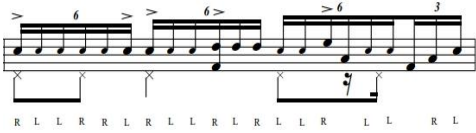


Figura 28. Motivos reiterados y agrupaciones, compás 22.

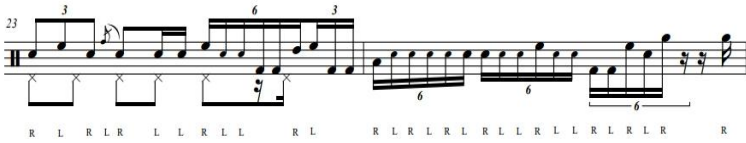


Figura 29. Compases 23 y 24.



Figura 30. Compás 26.

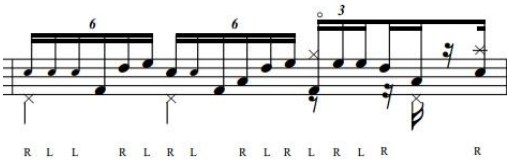


Figura 31. Compás 28.

La idea de estas frases es alternar bombo y manos, este recurso ya fue utilizado en las dos transcripciones anteriores, al igual que la ejecución de seisillos, esto es muy característico de Dave Weckl. En el compás 22 se ejecutan seisillos en el redoblante con golpes simples, exceptuando el tiempo tres y cuatro que ejecuta LLRL.

El compás 23 inicia con un tresillo de corchea y una galopa, a partir del tiempo tres se ejecutan agrupaciones de seisillos que se extienden hasta el penúltimo movimiento del compás 24, el cual culmina con una semicorchea.

4 Resultados

En el presente capítulo ha puesto en práctica los recursos transcritos de las tres improvisaciones de Dave Weckl, creando un solo inédito aplicado al tema “*Island Magic*” del video educativo *Next Step*. Se tomaron recursos como figuraciones, *stickings* y motivos muy característicos del baterista manejando la técnica y la subdivisión que plantea en las transcripciones. Finalmente se trabajó en la creación de un solo inédito usando los recursos analizados en el capítulo dos.

4.1 Frases y recursos a utilizar en la composición

Para la elaboración de la improvisación fueron escogidas frases específicas de ciertas secciones de los solos transcritos, también se rellenó con ideas propias basadas en el lenguaje de Dave Weckl.

5:10 $\text{♩} = 170$

R L R L R L L R L R L R L R L L L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Figura 33. Frase 1

19

R L R R L R L L L L L R L L L L R L L L L R R L R L R L R L R L R L

Figura 34. Frase 2

23

R R L R L R R L L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

Figura 35. Frase 3

11

R L L R L R L L L R

Figura 36. Frase 4

23 3 6 3

R L RLR L L RLL RL RLRRLRLLRLLRLLRLLR R

Figura 43. Frase 12

29 3 3 3 3

R L R L R R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

Figura 44. Frase 13

6 6 6 3

R L L R R L R L L R L R L L R L L R L

Figura 45. Frase 14

6 6 3

R L L R L R L R L R L R L R

Figura 46. Frase 15

4.2 Estructura

Para la composición del solo inédito se usó la forma de la sección del solo del tema “Island Magic”, la cual tiene una forma de 40 compases desde su inicio hasta su final. Se tomó 15 frases de todos los recursos analizados del capítulo dos, los cuales han sido distribuidos dentro de 33 compases acorde al desarrollo del solo y, los compases restantes son de creación propia.

Todas las frases inéditas y analizadas fueron puestas en el solo con la intención de buscar una interconexión para lograr un desarrollo coherente.

Tabla 3. Distribución de frases en los compases

Frases Transcritas		
Compás 1	Compás 2	Compás 3
Compás 4	Compás 5	Compás 6
Compás 7	Compás 8	Compás 9
Compás 15	Compás 18	Compás 19
Compás 20	Compás 21	Compás 22
Compás 23	Compás 24	Compás 25
Compás 26	Compás 27	Compás 28
Compás 29	Compás 30	Compás 31
Compás 32	Compás 33	Compás 34
Compás 35	Compás 36	Compás 37
Compás 38	Compás 39	Compás 40

Frases Inéditas		
Compás 10	Compás 11	Compás 12
Compás 13	Compás 14	Compás 16
	Compás 17	

4.3 Composición de un solo de batería inédito

Lo más importante de esta improvisación fue la adaptación de las frases transcritas que se desarrollaron en 4/4 a la métrica de 7/8, esto se realiza generalmente eliminando notas del tiempo cuatro. Las frases no pierden sentido al quitarles una nota.

Drum Set

D. S.

Figura 47. Métricas adaptadas.

En esta sección por ejemplo, el primer compás suprime las semicorcheas 13 y 14 y posteriormente en el siguiente compás las semicorcheas 13 y 16, sin perder el sentido de la frase.

Para armar este solo se tomó como ejemplo los solos de Dave Weckl, quien ejecuta un lenguaje que se va desarrollando hasta lograr un clímax dentro de la improvisación, utilizando densidad rítmica, recursos y *chops*. En este solo se interconectan las frases inéditas con las frases analizadas para que tengan un sentido rítmico escogiendo frases que ayudan al desarrollo de la improvisación.

R L R R L R R L L

R R L R R L R L L R L R

R R R R L L R R R L R L L R R

R R L R R L R L L R

Figura 48. Compases del 1 al 8.

El inicio del solo se desarrolla con la figura 22 del tercer solo analizado, el cual mantiene el ritmo principal del tema *“Island Magic”* ejecutando variaciones y jugando con la orquestación.

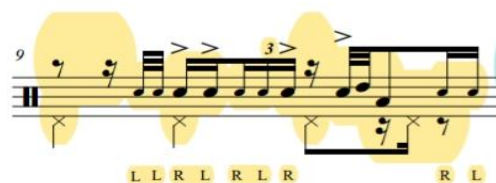


Figura 49. Frase transcrita, compás 9

Esta frase fue adaptada de la figura 19 del tema *“Tiempo de festival”* la cual empieza a desarrollarse con mayor densidad rítmica dentro del solo y, cumple una función de interconexión con la frase inédita del compás 10.



Figura 50. Compás 10.

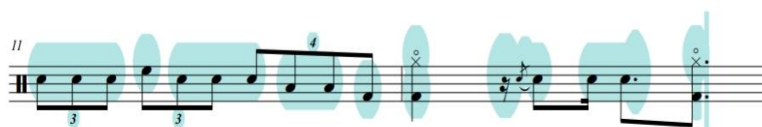


Figura 51. Compases 11 y 12.



Figura 52. Compás 13

Esta sección del solo contiene frases propias basadas en el lenguaje de Weckl. El compás 10 inicia con la ejecución de agrupaciones de seisillos orquestados, el compás 11 ejecuta una subdivisión de corcheas agrupadas en tresillos.

El compás 12 inicia con un golpe unísono imitando a frases sincopadas de Weckl ejecutando galopas al igual que el compás 13 que ejecuta más variaciones jugando con la orquestación.

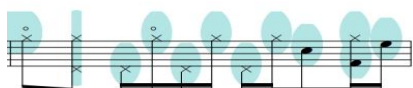


Figura 53. Compás 14.

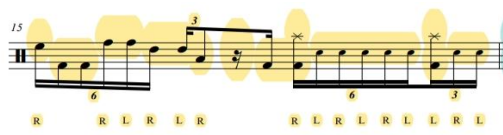


Figura 54. Compás 15.



Figura 55. Compás 16.

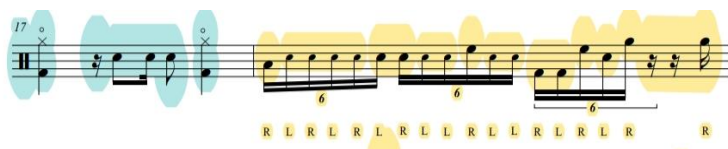


Figura 56. Compases 17 y 18.

En estas frases tenemos la combinación de: frases inéditas y frases transcritas. La frase del compás 14 recae en síncopas atenuando la densidad rítmica del solo, el motivo se interconecta con la siguiente frase tomada de la figura 6 del tema *“What it is”*.

La frase del compás 16 y 17 son dos motivos reiterados con galopas, el motivo consiste en un golpe unísono seguido de un silencio de corchea, una galopa más otra corchea y una negra.

La frase del compás 18 recae en agrupaciones de seisillos, la frase se tomó de la figura 33 del tercer tema analizado.

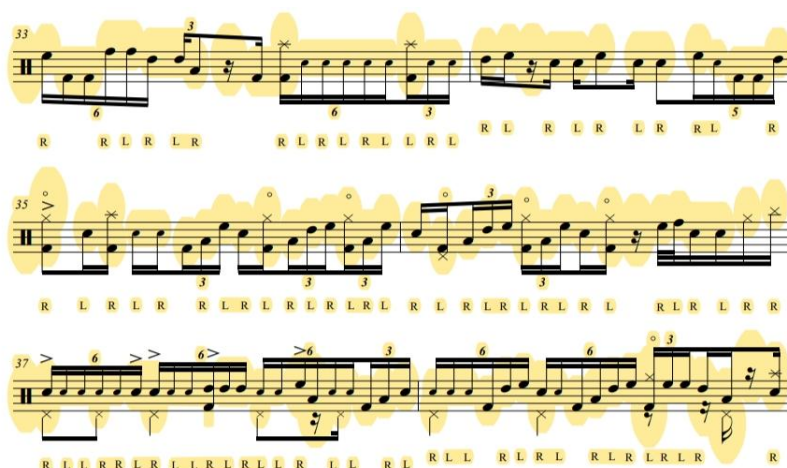


Figura 57. Clímax del solo a partir del compás 21 al 26.

Toda esta sección se puede resumir como el clímax del solo donde se encuentra mayor densidad rítmica, estas frases son tomadas de las figuras 5. 27, 28, 31 y 32.



Figura 58. Final, Compases 39 y 40.

Esta frase marca el final de la improvisación, culminando también con el clímax del solo utilizando la figura 14 del segundo tema analizado.

5 Conclusiones y Recomendaciones

Se puede concluir que Dave Weckl, nos ha dejado un legado en cuanto a la ejecución de improvisación dentro del jazz fusión. Weckl, buscaba que la batería sea un instrumento que aporte a las composiciones indagando nuevas formas de innovación dentro del instrumento.

Las improvisaciones de estos temas representan el lenguaje y la manera en la que el baterista llega al clímax, es por ello que dentro de las transcripciones y los análisis se observa su capacidad de creatividad y conocimiento al momento de ejecutar solos, siendo una gran fuente de inspiración para la creación de un solo inédito, logrando comprender el uso de distintos recursos para realizar diferentes aportes al estudio de batería a nivel académico.

Como recomendación del texto escrito: Primero es necesario trabajar en técnica propia para llegar a ejecutar dichas frases; es importante transcribir los recursos, *licks*, motivos de Dave Weckl, lo cual conlleva a generar un lenguaje mucho más preciso con el fin de enriquecer nuestras propias improvisaciones y nuestro conocimiento sobre el instrumento. Segundo, se aconseja revisar las transcripciones sección por sección antes de interpretarlas, ya que se puede cometer errores por la dificultad de las mismas. También pueden existir dificultades al momento de adaptarse a la velocidad con la que dichos solos deben ser ejecutados.

El objetivo general planteado en el presente trabajo de titulación, se ha cumplido con éxito. Gracias al análisis minucioso de los elementos y, con mi experiencia ejecutándolos. Con esa base realice la construcción del solo.

Referencias

- Alzina, R. B. (2009). *Metodología de la investigación educativa* Rafael Bisquerra Alzina. Barcelona: La muralla.
- Borrero, F. (2008). Los elementos de la música. *Innovacion y experiencia educativa*, 1-10.
- Candé, R. d. (2002). *Nuevo diccionario de la musica*. España: Ediciones Robinbook.
- Castro, S. (2013). El Bossa Nova y el cifrado de la armonía popular : aportes para la práctica del análisis armónico. *El Bossa Nova y el cifrado de la armonía popular : aportes para la práctica del análisis armónico*. Santiago de Chile, Chile: Facultad de artes.
- Cordantonopulos, V. (2002). Curso completo de la teoria de música. *Hector Fernandez*.
- Cotgrove, M. (2009). From Jazz Funk & Fusion to Acid Jazz: The History of the UK Jazz Dance Scene. UK: Authorhouse UK .
- Di Cione, L. (2015). Del vinilo al amor: algunos usos locales, musicales y estéticos del concepto de Groove. *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*. argentina.
- Díaz, R. (2012). *La musica originaria: Lecturas de Etnomusicología*. Santiago de Chile: Universidad Catolica de Chile.
- Galindo, A. (2001). Historia de la música: el mundo contemporaneo . Madrid: Espasa.
- Guartán, G. (2018). Composición de tres obras del género Jazz Fusión para el quinteto de jazz: guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, trompeta en Bb y batería. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Logan, W. (1984). The Ostinato idea in black improvised Music: a preliminary investigation. *The Black Perspective in Music*, 193-215.

- López-Cano, R., & Cristóbal, Ú. S. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Grupo Recerca.
- Millard, A. (2004). *The Electric Guitar: a History of an american icon*. Baltimore: MD JHU Press.
- Pease, T. (2004). *Jazz Composition (Theory and practice)*. EEUU: Berklee Press.
- Philippe Carles, J.-L. C. (1988). *Dictionnaire du jazz*. Robert Laffont.
- Sánchez, J. C. (2011). *Metodología de la investigación científica y tecnológica*. Madrid: Diaz Santos.
- Scaruffi, P. (2007). *Scaruffi*. Obtenido de Scaruffi: <https://www.scaruffi.com/ratings/2007.html>
- Turner, D., & Troupe, Q. (Octubre de 2002). Miles and Me: and interview wit6h Quincy Troupe. *African American Review*.
- Vargas, R. (2019). *Necesidad de música: Artículos, reseñas, conferencias*. Mexico: Granodesal.
- Virtanen, R. (2011). *MCN Biografías*. Obtenido de MCN Biografías: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=williams-tony>
- Weckl, D. (2008). *Dave Weckl - How To Develop Technique*. EEUU.

ANEXOS

Anexo 1- Transcripción del solo “What it is” por Johann Cumbal

Batería

What It Is

Dave Weckl

5:10

$\text{♩} = 170$

Staff 1: Measures 1-2. The notation shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The drum notation below the staff consists of 'x' marks for cymbals and 'R' and 'L' for snare and bass drum.

R L R L R L L R L R L R L L R L R L R L R L R L R L R L R L

Staff 2: Measures 3-4. Continuation of the rhythmic pattern with a triplet in measure 3 and a dotted quarter note in measure 4.

R L R L R L L R L R L R L R L R L L R L L R L R L R L

Staff 3: Measures 5-6. Includes a triplet in measure 5 and a triplet of eighth notes in measure 6.

R R R L R L R R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Staff 4: Measures 7-8. Features triplets in measures 7 and 8, and a sixteenth note triplet in measure 8.

R L L L R R L R L R L R L R L R L L R L L R L L R L L R L L R L L R L R L

Staff 5: Measures 9-10. Measure 9 includes a triplet and a quarter note. Measure 10 includes a quarter note and a triplet of eighth notes.

R Simplex R L R L L R L

Staff 6: Measures 11-12. Continuation of the rhythmic pattern with various note values and accents.

R L R L R L R L L R L L R L L R L L R L R L

Staff 7: Measures 13-14. Includes a quarter note triplet in measure 13 and a quarter note triplet in measure 14.

R L L R R L R L R L L R

15 $\overset{3}{L R L}$ $\overset{3}{L R L L R L L R}$ $\overset{3}{L R L R}$ $L R L R L L R L$

17 $\overset{3}{L R L R}$ $L R L R$ $R L$ $R L R L R L R L R L R L R L R L$

19 $R L R R L R L L L L R L L L R L L L R R L R L R L R L R L$

21 $R L L R R L R L L L R R L R L R L L R L R L R L R L R L R L R L R L$

23 $R R L R L R$ $R L R L R L R L R L R L$ $R L R L$ $R R L R L L R L R L L R L R$

25 $R R L L R L R$ R $L R R L R R$

27 $R L R L R L R L R L$

What It Is

The image displays two staves of musical notation for the piece "What It Is".

The first staff, starting at measure 29, is in 3/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The guitar accompaniment consists of a steady eighth-note bass line with chords indicated by 'x' marks on the strings. A dynamic marking 'v' is placed above the first measure.

The second staff, starting at measure 31, is in 4/4 time. It continues the melodic and harmonic patterns. The guitar accompaniment includes a mix of eighth and quarter notes. A dynamic marking 'v' is placed above the first measure of this staff. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

Anexo 2- Transcripción del solo “Tiempo de Festival” por Johann Cumbal

Batería

Tiempo de Festival

Dave Weckl

3:42

R L R R L R L R L R R L R L R L

3 R L R L L R L R L R L L L R R L R L R R L R L

5 R L R R L R L R L L L R R L L R R L R L L R L R L R

7 L R R L R L L R L R L R L R R R R R

9 R L R R L L R R L R R L R L R L R L R

11 R L R L L R L R L L R L R L R R L

13 R L R R L R L R L L R L L L R L R L R L R L

15

R R L R L R L R R L R L L L R L L R L R L R

17

R R L L R L L R L R L R L R L R L R L L R

19

R L R L L R L R L L R L R L R R L L R R L R L L R L R L L

21

R L R L L R L R L R R L L R R L R L R L R L

23

R L R L R L R R L R L R L R L R R L R R L R L

Anexo 3- Transcripción del solo "Island Magic" por Johann Cumbal

Batería

Island Magic

Dave Weckl

2:44 $\text{♩} = 128$

R L RR L RR L L RR L RRRL L L RL R

R R RRL L R RRRL LR R R R LRL RRL RL LR

L R RL RR L RR L RR L RR L LR L LR RR L RR L LR LR L

R RL RL LRL LR RL RL RL LR L LR L RL RL LR LL

R LR LLR LL RL RL LR LL RR LR LR LR LR LR LR L

R LR RRLLR LR LLRLR LR LR LL LR LR LR LR

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

19

R L R L R L R R L 5 R R L R L L R R L R L R L

21

R L R R R L R L L R R L R L L R L R L L R L L R L

23

R L R L R L L R L L R L R L R L R L L R L L R L R L R R

25

L R L R L R L R L L L R L R L R L R L R L R L R L R L

27

R L R R L R L R L R L R R L L R L R L R L R L R L R R

29

R L R L R R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R R

31

R R R L R L R L R L R L R L R L L R L L R

Island Magic

Musical notation for measures 33 and 34. Measure 33 contains a triplet of eighth notes, a sixteenth-note pair, and a triplet of eighth notes. Measure 34 contains a sixteenth-note pair, a sixteenth-note pair, and a triplet of eighth notes. Rhythmic patterns are indicated by 'x' marks above notes and 'R' and 'L' below the staff.

R L R L R R L R R L L R L R L R R L R L R L R L R L R L

Musical notation for measures 35 and 36. Measure 35 contains a triplet of eighth notes, a sixteenth-note pair, and a sixteenth-note pair. Measure 36 contains a sixteenth-note pair, a sixteenth-note pair, and a sixteenth-note pair. Rhythmic patterns are indicated by 'x' marks above notes and 'R' and 'L' below the staff.

R R R R L R R L R L R R L R L R L R L R L R L R L R L R

Anexo 4 – Solo inédito para “Island Magic” por Johann Cumbal

Score

The score consists of six staves of music in 7/8 time. Each staff includes rhythmic notation with various note values, rests, and articulation marks (accents, slurs). Below the notation are footwork indicators (R for right foot, L for left foot) corresponding to the notes. The first five staves are marked with measure numbers 1, 3, 5, 7, and 9. The sixth staff is marked with measure number 11. The piece concludes with a final cadence.

1
R L R R L R R L L

3
R R L R R L R L L R L L R

5
R R R R L L R R R L R L L R R

7
R R L R L R R L R L L R

9
L L R L R L R L R L

11
3 3 4

2

Musical staff 13: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes with various articulations, including accents and slurs. There are several 'x' marks above the notes, indicating specific techniques or fingerings.

Musical staff 15: A single staff with a treble clef and a common time signature. It features a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. There are 'x' marks above the notes and a circled 'o' above the final note.

R R L R L R R L R L R L L R L

Musical staff 17: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a sextuplet of eighth notes and another sextuplet of eighth notes. There are 'x' marks above the notes and a circled 'o' above the first note.

R L R L R L R L L R L L R L R L R R

Musical staff 19: A single staff with a treble clef and a common time signature. It features two triplets of eighth notes and several groups of eighth notes with 'x' marks above them.

R L R L R L R L R L R R L R R L R L

Musical staff 21: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a triplet of eighth notes, a sextuplet of eighth notes, and another triplet of eighth notes. There are 'x' marks above the notes.


L R L R R L R L R L L R L L R L

Musical staff 23: A single staff with a treble clef and a common time signature. It features several groups of eighth notes with accents and 'x' marks above them.

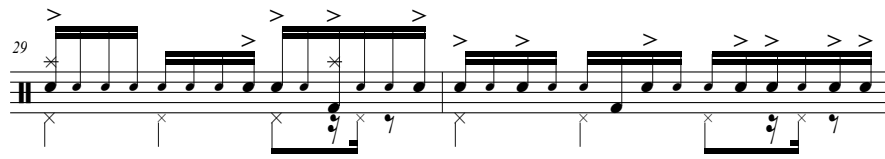
R L L R R L L R

Musical staff 25: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a quintuplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. There are 'x' marks above the notes and a circled 'o' above the first note.

R L R R L R L R L L R L L R L R L

27 

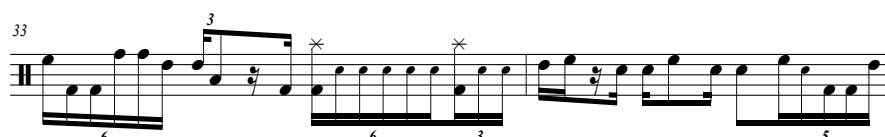
R L R L L R L L R L R L L R L L R R L R L R R L R L L R L R L

29 

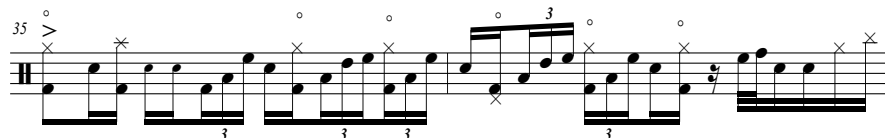
R L R L R L L R L R L R R L R L R L R L R L R L R L R L R L

31 


R L R R R L L R L R L L R L R L R L R L L R L R L L R L R L

33 

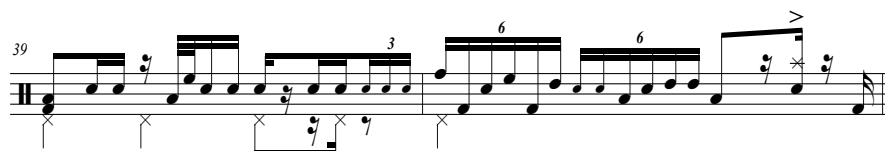
R R L R L R R L R L L R L R L L R L R L R L R L R L R L R L

35 

R L R L R R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

37 

R L L R R L R L L R L R L L R L L R L R L L R L R L R L R L R L R

39 

L L R R L R L R R L L R R R L R L L R L R L R L R L R L R L

VIDEO DEL CONCIERTO DE GRADO EN EL SIGUIENTE ENLACE:
[https://drive.google.com/drive/folders/1uZaO09YC0_sUehl2kdLddKiTVQe1qQ
?usp=sharin](https://drive.google.com/drive/folders/1uZaO09YC0_sUehl2kdLddKiTVQe1qQ?usp=sharin)

