



FACULTAD DE MÚSICA



AL RITMO DEL FUNK: ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA SEMICORCHEA EN LA BATERÍA DE REPRESENTANTES RELEVANTES DEL GÉNERO A TRAVÉS DE LAS DÉCADAS DE 1970 Y 1980 APLICADO EN ARREGLOS DE FUNK Y R&B CONTEMPORÁNEO EN UN CONCIERTO FINAL.



AUTOR

ROMMEL IVÁN CABEZAS GUEVARA

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

AL RITMO DEL FUNK: ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA SEMICORCHEA  
EN LA BATERÍA DE REPRESENTANTES RELEVANTES DEL GÉNERO A  
TRAVÉS DE LAS DÉCADAS DE 1970 Y 1980 APLICADO EN ARREGLOS DE  
FUNK Y R&B CONTEMPORÁNEO EN UN CONCIERTO FINAL.

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

Profesor guía

Fidel Vargas

Autor

Rommel Iván Cabezas Guevara

Año

2017

## **DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA**

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, 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”.

---

Fidel Vargas Villalba

C.I: 1712170222

## **DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL PROFESOR CORRECTOR**

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

Sergio Daniel Reggiani

C.I: 1753611910

## **DECLARACIÓN DE AUTORIA 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”.

---

Rommel Iván Cabezas Guevara

C.I: 1721349155

## **AGRADECIMIENTOS**

A toda mi familia por el apoyo en estos años, de igual manera a todos mis amigos y compañeros de carrera.

A todos mis profesores por el conocimiento transmitido durante mi carrera.

Finalmente a Barcelona Sporting Club por la inspiración y alegrías desde mis primeros años de vida.

## **DEDICATORIA**

A Esther, por ser mi apoyo e  
inspiración cada día de mi vida.

## RESUMEN

La semicorchea es una figura rítmica cuya función dentro de la música ha ayudado de gran manera a la creación y al desarrollo de varios géneros, dentro de los que destacan el *funk*, el *r&b*, el *rock*, entre otros.

A través del tiempo, se ha convertido en pieza clave y en un elemento fundamental cuando a *groove* se refiere. Su sonoridad y las distintas maneras de articulación que posee en la batería, hacen que la ejecución instrumental de distintos géneros adquiera un lenguaje más nutrido.

La presente investigación se centra en varios de los bateristas más representativos y destacados del género *funk* en las décadas de 1970 y 1980, y que sobre todo han hecho un importante uso de la semicorchea dentro de su estilo, como son David Garibaldi, Dennis Chambers, Bernard Purdie y John “Jabo” Starks.

Este análisis se realizó a partir de aspectos puntuales, tales como el lenguaje, la técnica, el estilo y función que cada uno hace en la batería a partir del uso de dicha figura mediante transcripciones y análisis de los músicos seleccionados con el fin de demostrar que dichas técnicas interpretativas pueden ser aplicadas en arreglos de música contemporánea y particularmente dentro de los géneros *funk* y *r&b* planteados.

El enfoque de esta investigación es la ejecución instrumental, por lo que producto final de este proyecto es un concierto en donde se evidencia el uso de la semicorchea y los resultados obtenidos de la misma dentro de este documento.

## **ABSTRACT**

The semiquaver (sixteenth note) belongs to the rhythmic notation system, and has taken a great part in the creation and development of various music genres such as funk, r&b, rock, and others.

Throughout time it has become a very important element, and the key to define groove; because of the manner it sounds and the different ways it is expressed, articulated and performed by drum sets. It causes the instrumental interpretation of different genres to acquire a more nourished language.

This investigation is focused on different drummers that are the most representative in the funk genre during the 70's and 80's, and that have overall, made an significant application of the sixteenth note in this style, such as: David Garibaldi, Dennis Chambers, Bernard Purdie, and John "Jabo" Starks.

The analysis starts from specific aspects such as language, technique, style, and the function that each and every one of them give to the semiquaver, through musical transcriptions, and several analysis that have been made upon them with the purpose of showing that these performance techniques can be applied in contemporary music arrangements, especially in funk, and r&b, that have been mentioned earlier.

The focus of this investigation is instrumental performance, which is why the final product of this project is a final concert where the use of the semiquaver, and the results obtained from this document will be applied and witnessed.

## ÍNDICE

Justificación .....	1
Objetivos de la investigación .....	1
DEFINICIÓN DE TÉRMINOS .....	2
CAPÍTULO 1 .....	3
1. Antecedentes históricos.....	3
1.1 El blues .....	3
1.2 El <i>jazz</i> .....	3
1.3 El <i>soul</i> .....	4
1.4 El <i>r&amp;b</i> .....	4
1.4.1 Concepto y generalidades .....	4
1.4.2 Características principales .....	5
1.4.3 El <i>r&amp;b</i> contemporáneo .....	5
1.5 El funk .....	5
1.5.1 Concepto y generalidades .....	5
1.5.2 La batería en el funk en sus inicios y en las décadas de 1970 y 1980 .....	6
1.6 La semicorchea .....	7
1.6.1 Concepto y generalidades .....	7
1.6.2 La semicorchea en el <i>funk</i> .....	8
1.7 La semicorchea dentro del <i>funk</i> en la batería .....	9
1.7.1 Ejecución del <i>Half Time Shuffle</i> a través del seisillo de semicorchea .....	9
1.7.2 Aplicación de la semicorchea en el fraseo lineal .....	10
1.7.3 El <i>laid back</i> o tocar hacia atrás .....	11
1.8 Selección de bateristas .....	12
1.8.1 Bernard Purdie.....	12
1.8.2 David Garibaldi .....	13
1.8.3 Dennis Chambers .....	14
1.8.4 John “Jabo” Starks.....	14
1.8.5 Clyde Stubblefield.....	15

CAPÍTULO II .....	16
2. Transcripción y análisis .....	16
2.1 Notación.....	16
2.2 Transcripciones de <i>grooves</i> .....	16
2.2.1 Bernard Purdie .....	17
2.2.2 John “Jabo” Starks.....	20
2.2.3 Clyde Stubblefield.....	23
2.2.4 Dennis Chambers .....	24
2.2.5 David Garibaldi .....	28
CAPÍTULO III .....	32
3. Recital final.....	32
3.1 Selección de temas.....	32
3.2 Recursos musicales aplicados en el repertorio .....	33
CAPÍTULO IV.....	35
4. Conclusiones y recomendaciones .....	35
4.1 Conclusiones .....	35
4.2 Recomendaciones.....	35
Referencias .....	37
ANEXOS .....	38

## **Justificación**

La presente investigación está dirigida a demostrar la importancia de la semicorchea dentro de la música, haciendo énfasis en los estilos de *funk* y *r&b* con la finalidad de generar un conocimiento de la importancia que ha venido cumpliendo dicha figura a través de los años hasta la actualidad.

De esta manera, se plantea el desarrollo del proyecto empezando por el análisis de transcripciones de bateristas importantes de dichos géneros, para luego ser aplicadas en arreglos y con esto crear una versión moderna del empleo de la semicorchea a raíz de su uso en las décadas de 1970 y 1980.

## **Objetivos de la investigación**

### **Principal**

Analizar las técnicas interpretativas de la semicorchea en el *funk* a lo largo de las décadas de 1970 y 1980 aplicado en arreglos de *funk* y *r&b* contemporáneo en un recital final.

### **Específicos**

- Establecer un marco teórico con información técnica y con características específicas del uso de la semicorchea en el *funk* en las décadas de entre las décadas de 1970 y 1980 mediante la recopilación de datos.
- Sistematizar en orden cronológico y estructural la información de técnicas y características de la semicorchea mediante el análisis de *grooves* y transcripciones.
- Aplicar dichas técnicas en 6 piezas musicales específicas interpretadas en un recital final.

## DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

**Groove.-** Conjunto de herramientas que crean un motivo característico de un tipo de música, que sea fácil de recordar, que tenga fluidez y que se pueda disfrutar.

**Texturas.-** Recursos y posibilidades sonoras que pueden ser obtenidas de un instrumento musical.

**Fill.-** Parte de un *groove* que generalmente se utiliza como variación o anticipación a una nueva sección, el mismo consta de coherencia y no resta continuidad al *groove*.

**Seisillo.-** Figura rítmica que consta de seis notas, las mismas entran en cada tiempo del compás.

**Pulso.-** Componente orgánico del *tempo*, relacionado directamente con el *timefeel*.

**Tempo.-** Término que hace referencia a la velocidad con la que se interpreta una obra musical.

**Beat.-** Cada uno de los tiempos que conforman un compás y que está directamente relacionado con el pulso.

**Ostinato.-** Motivo musical que se repite de manera constante en una pieza musical (Real Academia Española, 2014).

## CAPÍTULO 1

### 1. Antecedentes históricos

#### 1.1 El *blues*

El *blues* es un género que nació al sur del territorio de Estados Unidos a inicios del siglo XX después de la esclavitud, siendo el impacto social que produjo la segregación racial el principal factor para la creación de un tipo de música que se utilizó a manera de protesta y sobre todo como expresión del dolor y la tristeza que sentían las personas de raza negra (Herzhaft, 2003, p.13).

Se derivó de algunos tipos de cantos como es el caso de los espirituales (adaptaciones de himnos religiosos, realizadas comúnmente por esclavos). Es por esto que la herencia afroamericana en cuanto a lo musical es muy marcada dentro del género, este es el caso del llamado *call and response*.

Característica importante y muy marcada dentro del *blues* también es el dilatado uso de técnicas expresivas en la guitarra. Posee una forma musical muy marcada, comprendida de 12 compases que se repiten a lo largo de la canción y sobre la cual los músicos hacen solos (Palmer, 1981, p.18).

#### 1.2 El *jazz*

El *jazz* se originó a finales del siglo XIX y sin duda está directamente relacionado con la música de los afroamericanos en el sur de los Estados Unidos.

El *ragtime*, el *blues* y los *spiritual hollers*, fueron los detonantes para el nacimiento y desarrollo de dicho género (Tirro, 1993, p. 10).

Existen recursos musicales que caracterizan al género, y pese a que no es un componente exclusivo del *jazz*, la improvisación definitivamente se ha encargado de otorgar identidad debido a su particular forma de ejecutarla.

### 1.3 El *soul*

El *soul* es un género que nace a finales de la década de 1950, a raíz de la combinación de recursos musicales del *rhythm and blues* y el *gospel*. Su nacimiento va de la mano con la aceptación de los afroamericanos en la sociedad norteamericana, es por esto que musicalmente se diferencia de géneros anteriores como el *blues* que expresaban tristeza y se convierte en música esperanzadora e idealista (Poy, 2015, p. 8).

Se conoce que como punto de partida, la creación del género es consecuencia de la transformación de la canción de *gospel* "My Jesus Means The World To Me" en una nueva versión escrita por Ray Charles llamada "I Got A Woman". A pesar de las pocas diferencias musicales, la segunda se estableció como un nuevo tipo de género (Gillet, 2008, p.75).

En cuanto a sus características musicales, el *soul* utiliza la fuerza vocal y el conocido "*call and response*" así como el uso de palmas utilizado en el *gospel* y la sólida sección rítmica del *rhythm and blues* aplicando por lo general un formato en el que destacan el piano, la guitarra, el bajo, la batería y en donde los arreglos para metales son predominantes (Southern, 2001, p. 37).

### 1.4 El *r&b*

#### 1.4.1 Concepto y generalidades

Es un estilo afroamericano cuyos inicios se dieron en Estados Unidos en la década de 1940 a raíz de otros importantes géneros de la época como son el *gospel*, el *blues* y el *jazz*. Así mismo, ha sido un importante precedente y base fundamental para la aparición y desarrollo de populares ritmos (Kelley, 2002, p. 7)

El término musical que se utilizaba para referirse al estilo en un inicio era el de "*race records*" traducido como "discos de raza" y que hacía referencia a la cultura negra pero por motivos de ser considerado inapropiado para la época debido al reciente final de la segunda guerra mundial, la palabra fue reemplazada.

Es así que la expresión fue sustituida por *r&b* (abreviatura de *rhythm and blues*), vocablo que introdujo Jerry Wexler, miembro de la revista Billboard (Southern, 2001, p. 91).

En la década de 1970, de este estilo empiezan a derivarse nuevas corrientes musicales que marcarían un antes y un después en la historia de la música, siendo éstas el *funk*, el *soul* y la música disco. Debido a esto, el término *rhythm and blues* se transforma en una definición genérica que abarca a todos estos géneros (Kelley, 2002, p.19).

#### **1.4.2 Características principales**

Las características que definieron al estilo en un inicio, por accidentado que pueda sonar, fueron transmitidas por el poco conocimiento que existía entre dicho estilo y el *jazz*. Siendo esta carencia de entendimiento lo que hacía a músicos interpretar ambos estilos casi de la misma forma viéndose así influenciado directamente por el *jazz* al hacer un uso constante de recursos técnicos y sonoros del mismo (Rolf, 2008, p. 444).

#### **1.4.3 El *r&b* contemporáneo**

A pesar de que el *r&b* contemporáneo tiende a ser relacionado directamente con estilos callejeros como el *hip hop*, es necesario aclarar que su desarrollo y actual sonido, es el *pop*. Es así que el nuevo estilo se creó a raíz de la combinación de la fórmula original, es decir con una influencia muy marcada del *jazz* y el *blues* y un productor musical con un alto nivel de innovación y dispuesto a experimentar y tomar riesgos.

En 1984, el *r&b* tomó un nuevo rumbo hacia una mezcla de *dance* y baladas con una connotación más agresiva, es a partir de esto que se puso en marcha. Finalizaba ya la década de 1980 y Bobby Brown se convertía en la primera súper estrella del saliente género con el álbum *Don't Be Cruel* (Heatley, 2006, p. 280).

### **1.5 El *funk***

#### **1.5.1 Concepto y generalidades**

El *funk* es un estilo popular que aparece a finales de la década de 1960. El *soul*, el *r&b* y el *jazz* serían sus antecesores y este vendría a tomar varios elementos de los mismos.

El término *funk*, proviene de *funky* que tiene su raíz en la palabra “*lu-fuki*” de la lengua *kikongo*, que hace referencia al mal olor corporal, estas expresiones se usaban comúnmente para alabar a personas que se entregaban por completo a su arte hasta lograr sus objetivos (Vincent, 1995, p.3).

Los orígenes del *funk* datan de 1965 con la aparición de los primeros exponentes del estilo. Fueron James Brown, y Sly And The Family Stone quienes rompieron con el esquema formal de música con el que se había trabajado hasta el momento en géneros como el *jazz* y lograrían una primera consolidación del *funk* (Thompson, 2001, p.51).

Sus características sonoras se derivan del hecho de enfocar su desarrollo en una sólida sección rítmica, más allá de una estructura armónica compleja.

Llegados los años 1970, y con el desarrollo social y musical de la época, agrupaciones de hombres y mujeres, blancos y negros, comenzaron a aparecer y a entregar un *funk* más “fuerte”. Consiguiente a esto, llegó la “*golden age of dance music*”, período de músicaailable o mejor conocida como música disco. Para 1980, el *funk*, como una fuerza, estaba casi perdida, una hirviente escena “*underground*” de *funk* comenzaba a florecer y finalmente emergería en el *hip hop* (Vincent, 1995, p. 10).

### **1.5.2 La batería en el *funk* en sus inicios y en las décadas de 1970 y 1980**

Según Garibaldi, en su libro *The Funky Beat*, menciona a los bateristas Zig Modelist, John Starks, Melvin Parker, Bernard Purdie, Gregg Errico, entre otros, como los principales autores de los inicios y posterior desarrollo del género, estos se encargaron de inyectarle la potencia y el particular sonido que hacen del *funk* uno de los géneros más influyentes de la música contemporánea moderna (Garibaldi, 1997, p. 11).

El *jazz* y el *soul* fueron ejes fundamentales para creación del *funk*. Gran parte del vocabulario y del *feeling* se pueden apreciar constantemente en los *grooves* de batería.

Al provenir de dichos géneros, el *funk* empezó a tomar varios elementos rítmicos de los mismos. Es por esto que en un inicio la manera de interpretarlo era más “simple”, ya que la subdivisión principal era la corchea.

Bandas como la de James Brown evidencian en su música gran parte del lenguaje tomado de sus géneros antecesores. Su baterista John Starks es un claro ejemplo de esto ya que aplicaba en la mayoría de sus líneas de *hi-hat* la corchea como figura principal.

Adicional a esto, comenzaba a tomar fuerza el empleo de un recurso característico del género, el uso de “notas fantasmas” o *ghost notes* (golpes de caja tocados sutilmente en comparación con los golpes fuertes). Estas contribuyen de manera importante al *groove* y al balance en la interpretación. En la Fig. 1 se representan entre paréntesis) rellenando así ciertos espacios que quedan entre cada corchea (Silverman, 1996, p. 18).

Este recurso da una connotación sonora muy cercana a su música antecesora el *jazz* en cuanto a la delicadeza en la interpretación de las notas. (Silverman, 1996, p. 19).



Figura 1. Uso de notas fantasmas (*ghost notes*).

## 1.6 La semicorchea

### 1.6.1 Concepto y generalidades

La semicorchea forma parte del conjunto de figuras musicales usadas dentro de la música. La palabra en sí, proviene del mismo vocablo asignado para la corchea, es decir del francés antiguo “*crochet*” haciendo referencia al corchete que caracteriza a la nota visualmente, añadiendo a esto los términos

adecuados para un nuevo criterio y utilización. Es así que se hace uso del prefijo en latín “*semi*” que significa medio o mitad, dándole así la equivalencia a la mitad de una corchea o a un dieciseisavo de la redonda (Santiago, 2000, p. 43).

Hablando en un contexto de subdivisión binaria, la semicorchea duraría la cuarta parte de un tiempo. Dicho esto, si se lo aplica a un compás de 4/4, la figura durará la dieciseisava parte del mismo.

Gráficamente, la semicorchea está representada con una nota ovalada y a su vez una plica vertical con dos corchetes. En ocasiones, esta y todas las figuras que componen la música, están acompañadas de otro elemento clave, el puntillo, que es la suma de la mitad del valor real de la figura, es decir si a una semicorchea se le agrega un puntillo, quiere decir que este último se convierte en el valor de una fusa (Starr, 2003, p. 17).



Figura 2. Semicorchea, agrupación de cuatro semicorcheas y semicorchea con puntillo.

### 1.6.2 La semicorchea en el *funk*

Al derivarse del *soul*, cuya subdivisión más utilizada era la corchea, la semicorchea en un inicio no era parte fundamental del *funk*. Años después, se empezó a generar una manera de interpretar el género a raíz de esta figura (S. Reggiani, baterista profesional, comunicación personal, 7 de abril de 2017).

Su importancia radica en que de ella se desprenden una gran cantidad de elementos y técnicas que proveen el lenguaje y *groove* que caracterizan al estilo, beneficiando enormemente a músicos enfocados en el mismo. Es así que los componentes principales de las agrupaciones de *funk*, como lo son la voz y la sección rítmica, basan su lenguaje y su interpretación en base a dicha figura.

## 1.7 La semicorchea dentro del *funk* en la batería

### 1.7.1 Ejecución del *Half Time Shuffle* a través del seisillo de semicorchea

Posteriormente, llegada la década de 1970, bateristas como Bernard Purdie y Jeff Porcaro se encargaron de las nuevas formas de tocar *funk*. Este es el caso del *half time shuffle* que básicamente es el mismo *shuffle* (ritmo que supone la presencia de ocho corcheas tocadas de forma ternaria) pero interpretado a la mitad del *tempo*, haciendo uso de notas fantasmas entre la primera y la tercera corchea del tresillo y se acentúa la primera nota del hi-hat de cada *beat*. Temas como Babylon Sisters de Steely Dan del disco *Gauche* muestran esta técnica interpretativa (Fischer, 1990, p. 7).

Como su nombre lo indica, el *half time shuffle* es la mitad de un *shuffle* tradicional, es por esto que dependiendo del pulso y el *tempo* de la canción, la figura puede cambiar, es decir la corchea se convierte en seisillo y por ende la escritura será diferente.



Figura 3. Escritura de un *shuffle* tradicional.

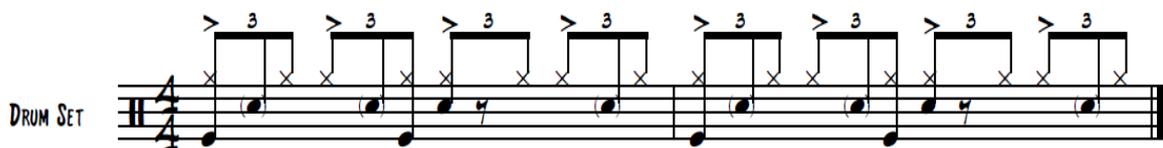


Figura 4. Escritura de *half time shuffle* en el mismo pulso de un *shuffle*.



Figura 5. Escritura en seisillo del *half time shuffle*.

### 1.7.2 Aplicación de la semicorchea en el fraseo lineal

En la década de 1970, aparece un nuevo enfoque para esta subdivisión. Gary Chafee muestra una técnica interpretativa completamente nueva y que marcaría un antes y un después en la batería y en el *funk* conocida como fraseo lineal.

Este consiste en interpretar una célula rítmica constante, rellenando los espacios restantes de la semicorchea, sin hacer uso de unísonos en ninguna de las voces de la batería. Un claro ejemplo de esto es el tema *Pick hits* del disco *In the pocket* (Chafee, 1989, p. 5).



Figura 6. Célula rítmica en bombo y caja.



Figura 7. Célula rítmica con espacios de semicorchea rellenos y sin uso de unísonos.

El tema *Soul Vaccination* de la banda Tower of Power muestra la aplicación de esta técnica, en donde Garibaldi utiliza elementos más complejos; por ejemplo interpretar los acentos de la caja en lugares distintos a los *beats*

dos y cuatro en donde normalmente se lo hace, saliendo del *back beat* tradicional y colocándolo en tiempos débiles, lo que produce una sensación de desplazamiento de tal manera que puede resultar difícil encontrar en donde está el tiempo uno del compás, generando momentáneamente el efecto de un nuevo pulso dentro del pulso principal al ser ejecutado (Payne, 1996, p.73).

### 1.7.3 El *laid back* o tocar hacia atrás

Tocar *laid back* significa tocar hacia atrás del *beat*, pero existe una confusión en lo que esto realmente quiere decir, muchas veces es entendido como la disminución del *tempo* al ejecutar una pieza musical, lo que puede generar la pérdida de la sensación del pulso, sin embargo este concepto está basado en interpretar una subdivisión más pequeña dentro de una ya establecida. Es decir, si la subdivisión es la semicorchea, el uso de fusas en ciertas notas específicas en los componentes de la batería creará esta sensación de retraso en el *beat* (S. Reggiani, baterista profesional, comunicación personal, 7 de abril de 2017).

Para lograr este efecto, comúnmente se hace uso de una técnica rudimental llamada *flam*, en la que se tocan dos notas muy pegadas una de la otra a manera de aproximación. Dicho rudimento puede ser interpretado a través de dos componentes de la batería como son el hi-hat y el aro de la caja o a su vez ambas notas pueden ser tocadas en la caja

Generalmente el *laid back* no se escribe en una partitura, lo más común es que quien está encargado de la dirección musical en una banda indique que se va a hacer uso de este recurso. Sin embargo para lograr un mejor entendimiento, se lo representará de la siguiente manera:

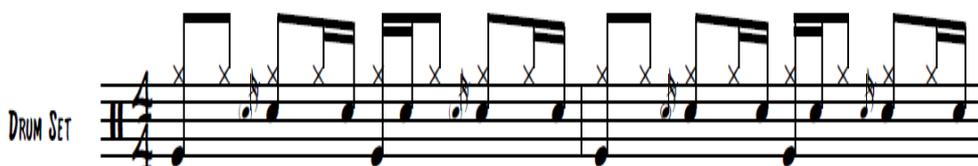


Figura 8. Representación del *laid back*, ambas notas del flam interpretadas en la caja (baqueta sobre baqueta).

Modificar el tempo de la canción para lograr un efecto deseado es otro de los recursos aplicados a la semicorchea que se han desarrollado. Haciendo una analogía, existen personas “híper activas”, otras “normales” y otras que viven muy “relajadas”.

Este concepto es aplicado de la misma manera en la música. Según el *tempo* interno de cada uno, la música puede sentirse a diferentes velocidades, es decir, lo que para algunos puede ser el tempo correcto, para otros puede ser muy relajado o muy ansioso, dependiendo de la apreciación.

Es así que tocar hacia delante, sobre el pulso o hacia atrás, está relacionado directamente con la ubicación que se le dé a las notas relacionándolas con el pulso. (Martínez, 2000, p. 25)

## **1.8 Selección de bateristas**

Para esta investigación y posterior análisis, se ha realizado una selección de cinco bateristas representativos del género *funk* que a través de su amplia trayectoria en la ejecución de la batería, han generado nuevos estilos interpretativos haciendo uso de la semicorchea como figura musical importante para el lenguaje de dicho género en el instrumento y que han sido un gran aporte para las nuevas generaciones.

### **1.8.1 Bernard Purdie**

Es un conocido baterista de sesión, nacido en Elkton, Maryland el 6 de noviembre de 1939, empezó a los seis años de edad con diferentes tipos de instrumentos pero no fue sino hasta los catorce años cuando se hizo de su primer set de batería, mismo con el que mantenía a su familia tocando en diferentes clubs.

Su *groove*, *timing* y sobre todo su solidez lo han convertido uno de los más grandes e importantes bateristas de sesión que han existido. A lo largo de su carrera se calculan alrededor de 4000 grabaciones. Referenciando sus estilos representativos, el *funk* y el *soul* sin duda con los que ha consagrado su vida artística.

Uno de sus más grandes aportes es sin duda él llama “*the purdie shuffle*”, un estilo único de interpretar el conocido *half time shuffle*, reemplazando las notas fantasmas tocadas en el redoblante con baquetas, por el uso de los dedos.

Purdie sin embargo no se ha limitado a un solo género, es por esto que cuenta con distintas colaboraciones a distintos artistas, como es el caso de The Rolling Stones, James Brown, Tom Jones, Gato Barbieri, entre otros (Payne, 1996, p.140).

### **1.8.2 David Garibaldi**

Baterista nacido en Oakland, California el 4 de noviembre de 1946, se inició en el instrumento a los 10 años. En 1966 comenzó su carrera profesional al ingresar a la banda del ejército de Estados Unidos. Actualmente toca en la agrupación Tower Of Power y es conocido principalmente por su aporte a los géneros *funk* y *soul* y está considerado como uno de los más influyentes de su generación.

Es realmente un innovador como muchos críticos lo describen gracias a su aporte a través de su proyecto musical llamado Talking Drums en donde combina elementos y técnicas propias del *funk* en un contexto de timba cubana.

Su integración en Tower of Power en la década del 70 fue un verdadero acontecimiento musical y sobre todo “baterístico”, aparte de su increíble nivel de interpretación de potentes temas de *funk*, su ejecución generó y contribuyó al desarrollo del vocabulario del género y del instrumento al momento de hablar de su lenguaje en la batería, ya que el mismo está enfocado en lo que se conoce como “tocar en el medio” o tocar *straight* que hace referencia a interpretar la batería exactamente sobre el *beat*.

Aunque hay temas en los que hace uso de semicorchea *swing*, su característica más notable es interpretar el *funk* de manera “recta”. Su interpretación de la semicorchea llegó a encajar perfectamente dentro del concepto de la banda y sobre todo logró una notable comunicación con Presta, bajista del grupo (Payne, 1996, p.208).

### 1.8.3 Dennis Chambers

Nacido en Baltimore, Maryland el 9 de mayo de 1959, es un importante músico de sesión, responsable de grandes producciones junto con Carlos Santana, John Soffield, Steely Dan, Victor Wooten, entre otros.

A pesar de no contar con educación formal, Chambers ha llegado a posicionarse entre muchos grandes bateristas por su notable e impresionante técnica y solidez en el instrumento. Tocar “*in the pocket*” (expresión que hace referencia a interpretar un *groove* de manera muy sólida) de tal forma que su ejecución tiende a ser libre y en momentos con un nivel de improvisación muy alto en el que elementos de modulación métrica sobresalen.

Su aplicación del fraseo lineal de Gary Chaffee en la batería ha sido una de sus contribuciones más notables al instrumento debido al enfoque sonoro potente que Chambers le entregó al instrumento.

Aunque es capaz de interpretar una gran cantidad de estilos con mucha facilidad, los más notables en su carrera son, el funk, el jazz fusión y la música latina. (Payne, 1996, p.57)

### 1.8.4 John “Jabo” Starks

Es un baterista de *funk* y *blues* nacido en Estados Unidos el 26 de octubre de 1938. Su carrera como músico profesional está basada y es conocida en gran parte por sus trabajos en varios temas que se convirtieron en *hits* de James Brown de la mano de su colega y amigo Clyde Stubblefield con quien ha realizado en conjunto varias grabaciones para diferentes artistas como Fred Wesley.

Su solidez en el instrumento pero sobre todo la aplicación de *ghost notes* en *grooves* de semicorchea a finales de los años sesenta fueron su aporte más importante en la batería para las próximas generaciones ya que dicho recurso se convirtió en una característica sonora muy importante en el género *funk*.

Ha colaborado también en proyectos de *blues*, siendo el más significativo el que realizó como baterista de B.B. King y Bobby Blue Bland (Silverman, 1997, p.37)

#### **1.8.5 Clyde Stubblefield**

Nacido en Chatanooga, Tennessee el 18 de abril de 1943, fue un reconocido baterista de *funk* que nunca contó con una educación formal del instrumento. Sin embargo su estilo único y la característica manera de interpretar el mismo lo consolidaron como uno de los más representativos del género.

Es conocido por ser uno de los bateristas principales en la carrera de James Brown. Durante los seis años que perteneció a su banda, trabajó junto a John “Jabo” Starks con quien crearon los *grooves* más representativos de la banda y que han influenciado a nuevas generaciones de baterista de *funk*.

Su estilo está basado principalmente en música de iglesia debido a que fue en dicho ambiente en el que creció y por el cual se vio influenciado. Al ser un músico empírico, Stubblefield decía que sencillamente hacía lo que él creía que era correcto en la batería (Silverman, 1997, p.42)

## Capítulo II

### 2. Transcripción y análisis

#### 2.1 Notación

En la siguiente figura se explica el lugar del pentagrama en donde se ubica cada componente del formato de batería utilizado en este análisis.

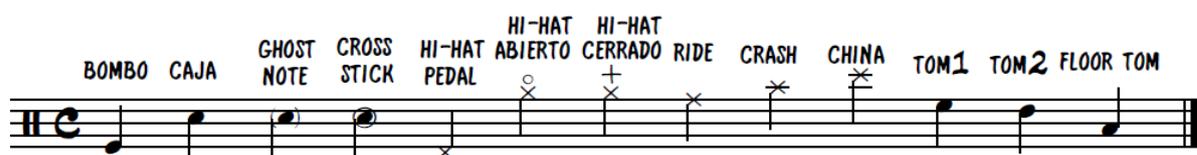


Figura 9. Notación para batería

#### 2.2 Transcripciones de grooves

Las siguientes transcripciones se hicieron de los *grooves* de semicorchea más importantes utilizados por bateristas relevantes del género, en su mayoría de videos encontrados en *YouTube* debido a que un elemento visual permite tener una mejor apreciación y detalle de la ejecución del instrumento. El resto de transcripciones se realizaron basadas en las canciones propias de los discos.

**Nota:** Es importante mencionar que las partes a tomar en cuenta en cada figura se encuentran encerradas en círculos de diferente color dependiendo del recurso utilizado.

Tabla1. Uso de colores en los *grooves*

Color	Recurso
Rojo	Hi-hat, unísonos y compases enteros



constante en donde el primer y el tercer *beat*, así como el segundo y el cuarto constan de una misma rítmica que se mantiene hasta el final.

De igual manera se evidencia el empleo de *ghost notes* interpretadas en la caja en el espacio de la segunda semicorchea de cada *beat*.

Es importante mencionar un recurso sonoro característico de Purdie en sus interpretaciones, como se aprecia en la figura, de principio a fin interpreta el hi-hat pisándolo en corcheas, en este caso se convierte en la primera y tercera semicorchea, esta técnica le entrega al *groove* una textura y un color diferentes.

**DRUM SET** **16TH NOTE SESSION** **BERNARD PURDIE**

The figure shows a musical score for a drum set in 4/4 time. The title is "16TH NOTE SESSION" by Bernard Purdie. The notation consists of four staves of music. The first staff shows the beginning of the piece with a 4/4 time signature. The second staff is marked with a "4" and shows a consistent 16th-note hi-hat pattern. The third staff is marked with a "6" and shows a consistent 16th-note hi-hat pattern. The fourth staff is marked with an "8" and shows a consistent 16th-note hi-hat pattern. The notation includes various rhythmic figures, including triplets and ghost notes. The first and third beats of the first staff are circled in red, and the second and fourth beats of the second staff are circled in purple.

Figura 11. *Groove* de semicorchea recta con unísonos en hi-hat y bombo (Adaptado de: Bernard "Pretty" Purdie - 16th Note Session del 0:23 al 0:50, publicado por drummerworld, 2013)

En esta figura, se observa un *groove* en el que el hi-hat hace uso de la semicorchea de manera constante casi en su totalidad, a excepción de compases como el segundo en donde se puede ver variantes de la misma en

los dos primeros *beats*. Posteriormente, Purdie utiliza un recurso bastante marcado dentro de su lenguaje, este es el uso de semicorcheas en el bombo a manera de unísono con el hi-hat como se aprecia encerrado en color rojo en el compás tres y que se repite en los compases cinco y siete en el primer *beat* de cada uno.

Cabe destacar también el uso de *fills* que Purdie utiliza en este video, a excepción del primero en el que usa semicorcheas a partir del cuarto *beat*, el resto están compuesto por fusas (mitad de una semicorchea) atresilladas e interpretadas en la caja a manera de *roll*.

DRUM SET **HALF TIME SHUFFLE SESSION** BERNARD PURDIE

The image displays a drum score for a half-time shuffle session. It features nine staves of music in 4/4 time. The notation is primarily composed of eighth notes, with a triplet of eighth notes in the bass drum at the beginning of the first staff. A red circle highlights the first two notes of this triplet, and a blue circle highlights the third. The second staff shows a consistent pattern of eighth notes in the bass drum and hi-hat. The third staff continues this pattern, with a green circle around the first two notes. The fourth staff shows a similar pattern, with a green circle around the first two notes. The fifth staff shows a similar pattern, with a green circle around the first two notes. The sixth staff shows a similar pattern, with a green circle around the first two notes. The seventh staff shows a similar pattern, with a green circle around the first two notes. The eighth staff shows a similar pattern, with a green circle around the first two notes. The ninth staff shows a similar pattern, with a green circle around the first two notes. The notation includes various drum symbols like 'x' for hi-hat and 'o' for cymbal.

Figura 12. Groove de *half time shuffle* en semicorchea (Adaptado de: Bernard

“Pretty” Purdie - Half Time Shuffle Session del 0:20 al 0:50, publicado por drummerworld, 2013).

El *half time shuffle* está visto desde una perspectiva de semicorchea de tresillo, es decir que está escrito en base al seisillo (indicado en un círculo rojo y que consiste en una figura compuesta por semicorcheas vista desde un lenguaje ternario).

En este *groove* se puede ver el empleo del seisillo de manera incesante de principio a fin. Sin embargo, el hi-hat no es la única voz encargada de llevar esta subdivisión, la caja y el bombo se hacen de un protagonismo importante también. Se aprecia una constante utilización de unísonos entre el hi-hat y el bombo mientras que la caja en su mayoría interpreta *ghost notes* con sus manos que por cuestiones de nomenclatura en este caso se encuentran representadas entre paréntesis, además de los acentos realizados en este caso con *cross stick*.

Se puede observar también al igual que en el primer *groove*, el uso del hi-hat en el pie en la primera y cuarta semicorchea del seisillo, de la misma manera este recurso es utilizado únicamente como textura.

### **2.2.2 John “Jabo” Starks**

DRUM SET **MORE PEAS** FRED WESLEY AND THE J.B.'S.

The image shows a musical score for a drum set groove. It consists of four staves of music. The first staff has a circled label that says "SWING" with a musical note icon. The first two staves are circled in red, and the third and fourth staves are circled in blue. The notation shows a consistent pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating ghost notes on the snare drum.

Figura 13. *Groove* de semicorchea *swing* en *More Peas* interpretado por John “Jabo” Starks, del 0:09 al 0:28.

A diferencia de los *grooves* revisados anteriormente, este se caracteriza principalmente porque la semicorchea es interpretada de manera *swing*, es decir que está basado en un enfoque ternario. Es importante recordar que solo la semicorchea es interpretada de esta forma y es por esto que en la parte superior izquierda de la figura se especifica.

En este fragmento, se aprecia un *groove* simple y repetitivo sin mayor cantidad de variaciones en donde las *ghost notes* ocupan los espacios de las semicorcheas de una manera constante en casi todo momento, exceptuando los compases tres y seis en donde son reemplazadas por corcheas interpretadas en el bombo al final de los mismos.

DRUM SET

## SEX MACHINE

JAMES BRNON

Figura 14. *Groove* de semicorchea *swing* con variaciones y texturas en el hi-hat (Adaptado de: John “Jabo” Starks: Sex Machine – Super Bad del 0:09 al 0:26, publicado por drummerworld, 2014).

Al igual que la figura anterior, este *groove* está basado en el uso de la semicorchea *swing* en el hi-hat y en la caja con variaciones y con una densidad rítmica mucho más significativa.

Es importante recalcar el uso de texturas en este *groove* características del género y sobre todo del estilo de Starks indicadas en un círculo de color rojo en el primer compás y que en este caso se encuentran en los *beats* tres y cuatro, estos se repiten a lo largo de este segmento transcrito y consisten en la abertura del hi-hat en una nota determinada, dicha abertura tiene la duración de una corchea, luego de la misma este se cierra produciendo así una sensación de espacio.

Otro elemento trascendental en esta figura es el uso de unísonos entre *ghost notes* y bombo como se evidencia al final del segundo compás encerrado

en color rojo. Este es un recurso complejo ya que está conformado por mecánicas opuestas, es decir, mientras las *ghost notes* son notas que se interpretan de manera sutil, el bombo en este género se hace de una intensidad bien marcada.

### 2.2.3 Clyde Stubblefield

DRUM SET **COLD SWEAT** JAMES BROWN

The image displays a drum set notation for the groove 'Cold Sweat' by James Brown. It consists of four staves of music in 4/4 time. The notation uses various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests to represent the drum pattern. A red circle highlights a specific note in the first staff, and a green circle highlights another note in the first staff. The second staff has a green circle around a note. The third and fourth staves show further rhythmic development. The notation includes various note values, rests, and accents.

Figura 15. *Groove* de semicorchea con *ghost notes* seguidas de acentos en caja (Adaptado de: Clyde Stubblefield: Cold Sweat – Funky Drummer (James Brown) del 0:02 al 0:17, publicado por drummerworld, 2014).

A diferencia de los grooves de Starks, Stubblefield en este fragmento hace uso de la semicorchea recta. En un inicio se puede observar una rítmica conformada por corcheas como se aprecia en los *beats* tres y cuatro del primer compás y con poca densidad rítmica, misma que crece a partir del compás dos y se convierte en semicorcheas interpretadas principalmente por el hi-hat y la

caja mientras que el bombo por su parte, se mantiene al unísono interpretando corcheas con el hi-hat.

Como se aprecia en esta y en las figuras de Starks, el uso de texturas en el hi-hat es primordial en la música de James Brown, como se evidencia al final de los compases dos, cuatro y seis.

A diferencia de los grooves de Starks, un recurso importante en el lenguaje de Stubblefield es el uso de *ghost notes* seguidas de golpes fuertes en la caja como se aprecia al final del tercer *beat* e inicio del cuarto en el compás número dos.

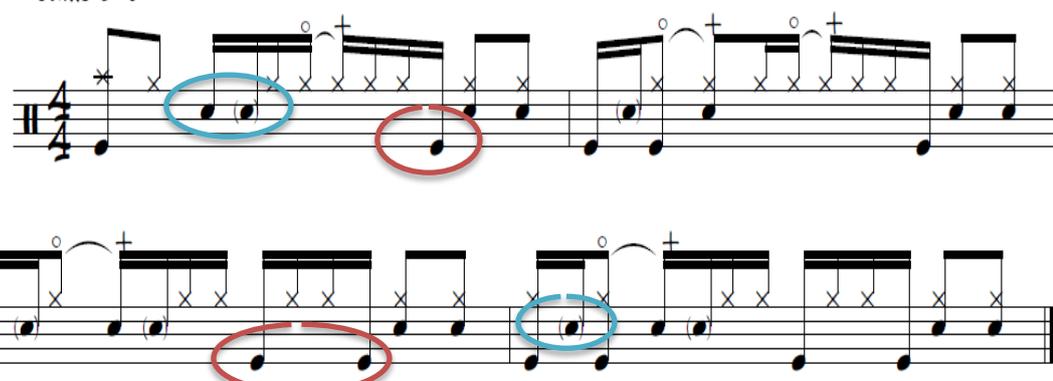
### 2.2.4 Dennis Chambers

DRUM SET

**CISSY STRUT**

DENNIS CHAMBERS AND JOHN SCOFIELD BAND

SWING 



3

Figura 16. *Groove* de semicorchea en Cissy Strut parte A (Adaptado de: Dennis Chambers: In The Pocket del 19:00 al 19:15, publicado por Yuri Cozzolino, 2013).

En esta figura se observa que Chambers hace uso de un *groove* basado en semicorchea *swing*, aplicando un ostinato (motivo que se repite a lo largo del *groove*) en los *beats* dos tres y cuatro principalmente. Además del uso de

texturas en el hi-hat, en este caso lo hace de una manera más libre abriéndolo y cerrándolo en distintos *beats*, en momentos con la duración de una semicorchea y en otros de una corchea.

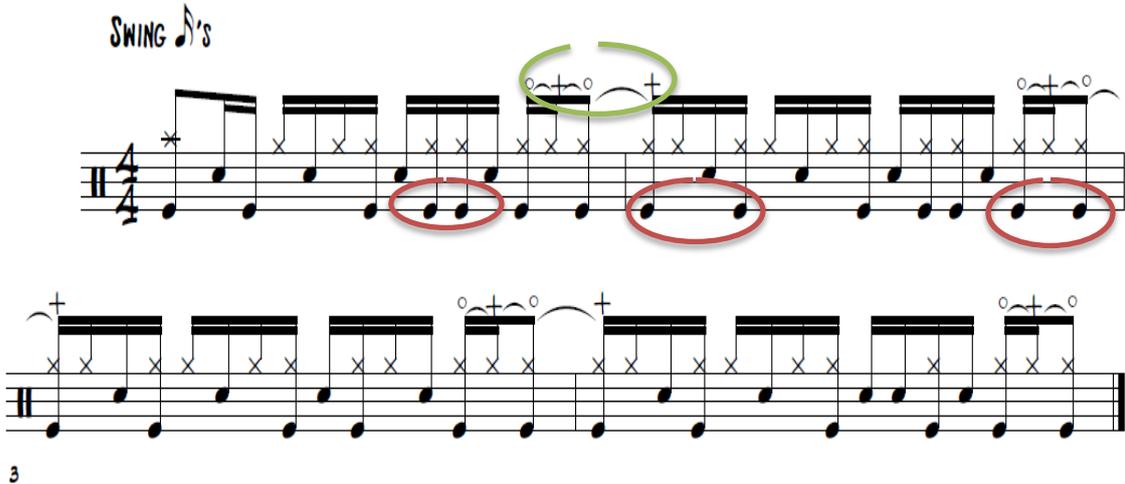
A diferencia de todo lo analizado anteriormente, se puede observar que todos los componentes de la batería ocupan en algún momento los espacios de la semicorchea evitando la mayor parte del tiempo hacer unísonos entre las voces, este recurso se conoce como fraseo lineal.

DRUM SET

## CISSY STRUT

DENNIS CHAMBERS AND JOHN SCOFIELD BAND

SWING 



3

Figura 17. *Groove* de semicorchea en Cissy Strut parte B (Adaptado de: Dennis Chambers: In The Pocket del 19:26 al 19:36, publicado por Yuri Cozzolino, 2013).

En este fragmento de la parte B, se aprecia un ostinato en cuanto al hi-hat al momento de hacer texturas al inicio con una duración de una semicorchea y al final con la de una corchea en el cuarto *beat* de todos los compases. Dicha textura le da una sensación de descanso al *groove*.

Al igual que la parte A se observa un uso de fraseo lineal pero en menor cantidad, en esta sección se evidencia unísonos entre el bombo y el hi-hat en todo momento excepto en el primero *beat* del primer compás.

DRUM SET

## PICK HITS

DENNIS CHAMBERS AND JOHN SCOFIELD BAND

The image shows three systems of musical notation for a drum set groove. The first system contains a red circle around a snare pattern and a blue circle around a hi-hat pattern. The second system contains a green circle around a hi-hat pattern. The third system contains a purple circle around a snare pattern. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks like 'ghost notes' and 'fills'.

Figura 18. *Groove* de semicorchea en Pick Hits parte A (Adaptado de: Dennis Chambers: In The Pocket del 7:27 al 7:43, publicado por Yuri Cozzolino, 2013)

En este *groove* se observan variantes de semicorchea con diferentes tipos de orquestaciones, es decir esta figura no está basada en un ostinato. Así mismo, el uso de unísonos es muy importante dentro del lenguaje y estilo que caracteriza a Chambers, en este caso se pueden apreciar los mismos en el bombo y en el hi-hat en muchos casos, pero sin duda los más significativos en esta sección son los que hacen el hi-hat las *ghost notes* seguidos de la abertura del hi-hat en los *beats* uno, dos y tres del compás dos y uno y dos del compás cuatro.

En los últimos dos compases se evidencia el uso de fraseo lineal a partir del segundo beat pero en este caso orquestado a manera de *fills*.

DRUM SET **PICK HITS** DENNIS CHAMBERS AND JOHN SCOFIELD BAND

3

Figura 19. *Groove* de semicorchea en *Pick Hits* parte B (Adaptado de: Dennis Chambers: *In The Pocket* del 7:48 al 7:57, publicado por Yuri Cozzolino, 2013).

En este fragmento se observa como punto de partida que el *groove* empieza en la segunda semicorchea del primer *beat*. La decisión de Chambers de construir el *groove* de esta manera lo hace muy complejo debido a que auditivamente puede llegar a parecer que ese es el uno del compás, lo que genera una sensación de desplazamiento y dificultad para encontrar el pulso y la métrica de la canción.

Se aprecia también un significativo uso de fraseo lineal en la figura, en este caso en particular está presente prácticamente en todos los *beats* y orquestado con bombo, hi-hat y caja.

Es importante recalcar el frecuente uso de *ghost notes* en el vocabulario de Chambers.

DRUM SET **PICK HITS** DENNIS CHAMBERS AND JOHN SCOFIELD BAND

3

Figura 20. Groove de semicorchea en Pick Hits parte C (Adaptado de: Dennis Chambers: In The Pocket del 8:39 al 8:48, publicado por Yuri Cozzolino, 2013).

En esta figura, se observa al inicio un recurso que se ha repetido en este análisis varias ocasiones, el uso del hi-hat en el pie, interpretado en la primera y tercera semicorchea, lo que en este punto se reafirma como un elemento sonoro muy importante del género.

Posteriormente se puede apreciar al platillo *china* interpretado generalmente en las tres primeras semicorcheas de cada beat con algunas variantes, sin embargo, en los dos primeros compases se lo puede considerar como ostinato por la ubicación de los acentos.

El cuarto compás es el que más varía de los anteriores, se puede percibir la aparición del *floor tom* en los dos primeros *beats*

### 2.2.5 David Garibaldi

DRUM SET **EAST BY WAY** TOWER OF POWER

SWING ♪'s

3

Figura 21. *Groove* de semicorchea *swing* en East by Way interpretado por David Garibaldi, del 0:01 al 0:11.

En este fragmento se observa que Garibaldi interpreta un *groove* de semicorchea *swing* constante que se ve reflejado en el hi-hat., el bombo y las *ghost notes* en la caja, sin mayor cantidad de variaciones a excepción del beat uno en el primer compás en donde se aprecia una figura rítmica diferente a las demás que se ejecutan en el hi-hat.

De igual manera se evidencia que las *ghost notes* generalmente son tocadas en el mismo lugar, es decir en la segunda semicorchea de los *beats* uno y tres pero a partir del segundo compás ya que en el primero se observa que como punto de partida hay un golpe en el *crash*, lo que produce una dinámica fuerte e impide que dicha nota sea escuchada y por ende Garibaldi evita su ejecución.

Es notable también el uso de texturas en el hi-hat en el compás uno en el beat tres y en el compás dos en los beats tres y cuatro, este último culmina al inicio del siguiente compás.

DRUM SET **EAST BY WAY** TOWER OF POWER

3

Figura 22. *Groove* de semicorchea *swing* en *East by Way* interpretado por David Garibaldi, del 0:22 al 0:32.

En esta figura de la parte B se aprecia que Garibaldi ejecuta un *groove* semicorcheas *swing* constante únicamente en la caja en los *beats* uno del primer y tercer compás, mientras que en los compases dos y cuatro se observa que lo hace en los *beats* uno y tres, esto podría considerarse como un ostinato de dos compases diferentes.

La interpretación de la caja en dichos lugares que Garibaldi hace en esta pieza y el enfoque *swing* de la semicorchea, reflejan un parecido muy significativo al de un género cercano al *funk*, el *Second Line*.

Es importante recalcar también que en este caso el uso de texturas entran en el concepto de ostinato, ya que las mismas se ejecutan siempre en el mismo lugar, es decir al final del *beat* tres e inicio del *beat* cuatro en todos los compases.

**LOVE'S BEEN GONE SO LONG**

DRUM SET TOWER OF POWER

Figura 23. Groove de semicorchea recta en Love's Been Gone So Long interpretado por David Garibaldi, del 0:02 al 0:13.

En esta figura se aprecia un *groove* de semicorchea recta interpretado en el hi-hat con acentos en la primer y tercera nota, en su mayoría este se mantiene a manera de ostinato a excepción del *beat* uno en el primer y tercer compás y en el *beat* cuatro en el segundo compás en donde los manejos de texturas hacen que la figura rítmica cambie.

A diferencia de lo que sucede con las texturas en al inicio del primer compás y al final del segundo, en el *beat* cuatro del primer compás se observa como Garibaldi mantiene la misma articulación con acentos pero con el hi-hat abierto hasta que este se cierra en el segundo *beat* del compás dos, es decir que el uso de esta textura en este caso y a diferencia de todos los analizados anteriormente, tiene una duración de cinco semicorcheas.

Al final del fragmento se evidencia un *fill* compuesto por semicorcheas orquestado entre caja y tom uno.

## Capítulo III

### 3. Recital final

#### 3.1 Selección de temas

Se seleccionaron seis temas con la finalidad de cumplir eficazmente con la duración establecida para el recital que consta de 30 a 60 minutos.

El repertorio cuenta con tres arreglos de canciones populares, es decir que no necesariamente son piezas propias de los géneros *funk* y *r&b* pero que han sido adaptadas a los mismos con el fin de reflejar el enfoque de esta investigación.

Además se incluyen tres transcripciones de temas emblemáticos de *funk* y *r&b* contemporáneo con el objetivo de demostrar que las técnicas analizadas en este trabajo son utilizadas frecuentemente en la actualidad por bateristas de la nueva generación.

Tabla 2. Repertorio seleccionado para el recital final

Artista	Canción
Lettuce	Break Out
Joss Stone	You Got The Love
Nirvana	Smells Like Teen Spirit
Jill Scott	Rolling Hills
Alicia Keys/Erykah Badu	Fallin/On n On Medley

Snarky Puppy	Something
--------------	-----------

### 3.2 Recursos musicales aplicados en el repertorio

Los recursos musicales que se utilizaron para la interpretación del repertorio seleccionado están basados principalmente en los resultados de los análisis realizados de los *grooves* en el capítulo dos, es decir el lenguaje, texturas, colores y orquestación en algunos casos.

De igual manera en el caso de los arreglos, se emplearon distintos elementos musicales como es el uso de armonizaciones, re armonizaciones, creación de nuevas partes (intro, sección de solos, coda, etc.), siempre y cuando dichos recursos estén dentro de los géneros. Se hizo especial énfasis en la sección rítmica, por la importancia que tiene dentro de este tipo de música.

Tabla 3. Formatos para cada canción del repertorio seleccionado

Canción	Formato
Break Out	Piano, bajo, guitarra, batería, trompeta, trombón y saxofón tenor.
You Got The Love	Piano, bajo, guitarra, batería, trompeta, trombón y saxofón tenor, voz principal y tres coristas.
Smells Like Teen Spirit	Piano, bajo, guitarra, batería, trompeta, voz principal y tres coristas.
Rolling Hills	Piano, bajo, guitarra, batería y voz principal.
Fallin/On n On	Piano, bajo, guitarra, batería y voz principal.
Something	Piano, bajo, guitarra líder, guitarra rítmica batería, trompeta, trombón y

	saxofón tenor, voz principal y tres coristas.
--	---

## Capítulo IV

### 4. Conclusiones y recomendaciones

#### 4.1 Conclusiones

- Como resultado de este trabajo y los análisis realizados, es incuestionable e indiscutible manifestar que la semicorchea se ha convertido en sinónimo de *groove* y estabilidad musical en el *funk* sobre todo cuando a sección rítmica se refiere.
- Cada recurso “baterístico” utilizado y analizado en esta investigación proporciona al género una identidad musical que lo caracteriza y diferencia de los demás, ya sea en cuanto a texturas o en la manera de interpretar la semicorchea en los diferentes componentes de la batería.
- Es evidente que la manera de interpretar la semicorchea depende directamente de cada músico, dependiendo de la creatividad de los mismos al momento de ejecutar el instrumento.
- Las fuentes de información que se emplearon en este documento fueron diversas, desde libros, videos y material encontrado en internet como es el caso de tesis realizadas en universidades del extranjero, hasta entrevistas a músicos relevantes del género dentro del país con el fin de recolectar suficiente información y así lograr la realización de este proyecto.

#### 4.2 Recomendaciones

- Adquirir el lenguaje adecuado para tocar *funk* mediante el uso de la semicorchea por medio de análisis auditivos y de transcripciones escritas y ejecutadas en la batería con el objetivo de interiorizar los recursos que esta figura ofrece.
- Se recomienda a los músicos en general indagar más en el *funk* y sobre todo en la importancia que la semicorchea tiene en la ejecución de la batería dentro del género, debido a la cantidad de

recursos que esta provee y que pueden beneficiar enormemente al crecimiento musical.

## Referencias

- Chafee, G. (1989). *Time function patterns*. Los Angeles, California, USA: Alfred Music.
- Fischer, C. (1996). *Killer Grooves, favorite grooves from the world's greatest drummers*. Los Angeles, California, USA: Alfred Music.
- Garibaldi, D. (1996). *The funky beat*. Los Angeles, California, USA. Alfred Music.
- Haralambos, M. (1982). *Soul music: The birth of a sound in black America*. New York, USA: Perseus Books Group.
- Jones, E. (2010). *Soul Music: Music of the spheres*. Pittsburg, Pennsylvania, USA: Dorrance Publishing CO.
- Kallen, S. (2013). *The History of R&B and Soul Music*. New York, USA: Greenhaven Press.
- Kelley, N. (2002). *Rhythm and business: The political economy of black music*. New York, USA: Akashic Books.
- Payne, J. (1992). *Funk drumming*. New York, USA: Mel Bay Publications.
- Payne, J. (1996). *The great drummers of R&B, funk and soul*. New York, USA: Mel Bay Publications.
- Silverman, C. (1997). *The great James Brown rhythm sections*. Los Angeles, California, USA. Alfred Music.
- Stagnaro, Moretti, D. Nicholl, M. (2009). *Essential Grooves: for writing, playing and producing contemporary music*. USA: Independiente.
- Thompson, D. (2001). *Funk*. San Francisco, California, USA: Backbeat books.
- Vigna, G. (1991). *El Jazz y su historia*. Miami, Florida, USA. Andantino.
- Vincent, R. (1995). *Funk, the music, the people and the rhythm of the one*. New York: St. Martin's Griffin
- Zoro. (1989). *The commandments of R&B drumming: A comprehensive guide to soul, funk and hip hop*. Miami, Florida, USA: Warner Bros Publication.

## **ANEXOS**

Video recital

<https://www.youtube.com/watch?v=kzL1v1S1ZGY&feature=youtu.be>



2

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT

Vox. SHE'S OV - ER - BORED AND SELF - AS - SURED, OH NO, I KNOW A DIR - TY WORLD

B $\flat$  TPT. FILL

E.GTR. 2 2

E.B. 2 2

D. S. FILL

CONGAS 7. x

9

PRE-CHORUS

Vox. *mf* HEL - LO HEL - LO HEL - LO HOW - LOW HEL - LO HEL - LO HEL - LO HOW LOW

B $\flat$  TPT.

E.GTR. *mf*  $F^{MIN7}$   $A^bMAJ7$   $F^{MIN7}$   $A^bMAJ$

E.B. *mf*  $F^{MIN7}$   $A^bMAJ7$   $F^{MIN7}$   $A^bMAJ7$

D. S. *mf*

CONGAS *mf*

13

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT

17

Vox. HEL - LO HEL - LO HEL - LO HOW LOW HEL - LO HEL - LO HEL - LO WITH THE LIGHTS

B $\flat$  TPT. *f* B $\flat$

E.GTR. *f* F MIN<sup>7</sup> A $\flat$

E.B. *f* F MIN<sup>7</sup> A $\flat$

D. S. *f*

CONGAS *f*

21

CHORUS

Vox. *f* <sup>8<sup>va</sup></sup> OUT IT'S LESS DAN - GER - OUS, HERE WE ARE NOW EN - TER - TAIN US I FEEL STU -

B $\flat$  TPT. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

E.GTR. *f* F MIN<sup>7</sup> G MIN<sup>7</sup> C<sup>7</sup>ALT F MIN<sup>7</sup> G MIN<sup>7</sup> C<sup>7</sup>ALT

E.B. *f* F MIN<sup>7</sup> G MIN<sup>7</sup> C<sup>7</sup>ALT F MIN<sup>7</sup> G MIN<sup>7</sup> C<sup>7</sup>ALT

D. S. *f* *f* SIMILE

CONGAS *f* SIMILE

4

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT

Vox. *8<sup>va</sup>* PID AND CON - TA GIOUS, HER WE ARE NOW EN - TER - TAIN US A MU - LA

B $\flat$  TPT. *2*

E.GTR. *2*

E.B. *2*

D. S.

CONGAS

25

Vox. *8<sup>va</sup>* TO, AN AL - BI - NO, A MOS - QUI - TO, MY LI - BI - DO. YEAH. TO CODA

B $\flat$  TPT. *2*

E.GTR. *2*

E.B. *2*

D. S.

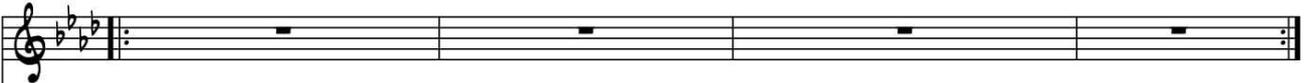
CONGAS

29

To CODA

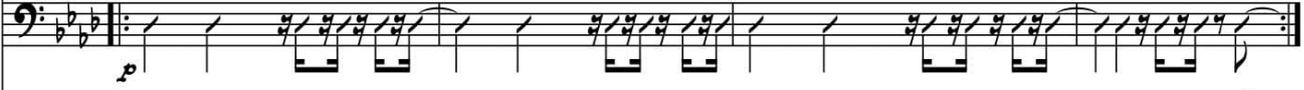
GUITAR SOLO

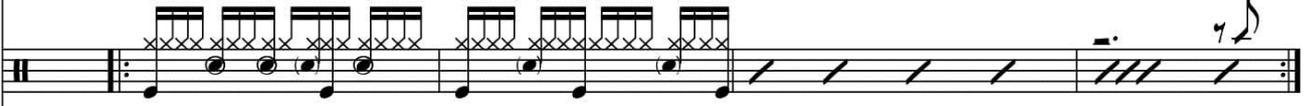
SMELLS LIKE TEEN SPIRIT

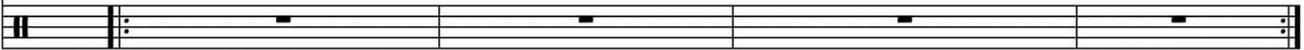
Vox. 

B $\flat$  TPT.   
*p* F $\text{MIN}^7$  G $\text{bMAJ}^7$

E.GTR.   
*p* F $\text{MIN}^7$  G $\text{MIN}^7$  C $^7$  F $\text{MIN}^7$  G $\text{MIN}^7$  C $^7$  G $\text{bMAJ}^7$

E.B.   
*p*

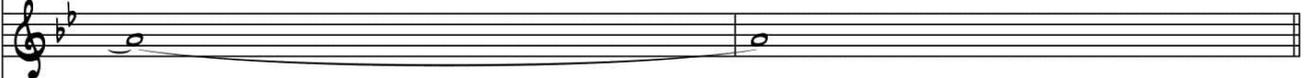
D. S.   
*p*

CONGAS 

33

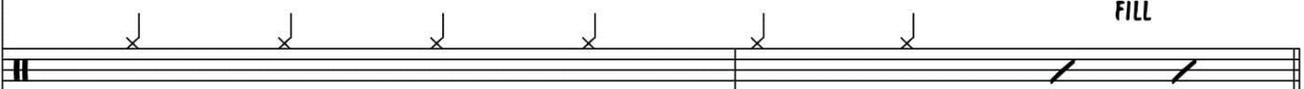
SWING 

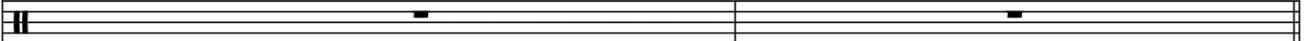
Vox. 

B $\flat$  TPT. 

E.GTR. 

E.B. 

D. S.   
FILL

CONGAS 

37

VERSE 2

6

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT

VOX. *p* I'M WORSE - AT WHAT I DO BEST AND FOR THIS GIFT I FEEL BLESSED.

B $\flat$  TPT. *p* *f* *p* *f* *p*

E.GTR. *p* *f* *p* *f* *p*

E.B. *p*

D. S. *p* SIMILE

CONGAS *p* SIMILE

39

VOX. - OUR LIT - TLE GROUP HAS AL - WAYS BEEN AND AL - WAYS WILL UN - TIL THE END

B $\flat$  TPT. 2

E.GTR. 2

E.B. 2

D. S. FILL

CONGAS

PRE-CHORUS

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT

**Vox.** *mf* HEL-LO HEL-LO HEL-LO HOW - LOW HEL-LO HEL-LO HEL-LO HOW LOW

**B♭ TPT.** *p* *f* *p* *f* *p* **FMIN<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup>** **2**

**E.GTR.** *p* **FMIN<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup>** **2**

**E.B.** **2**

**D. S.** *mf* **SIMILE**

**CONGAS** *p*

47

**Vox.** HEL-LO HEL-LO HEL-LO HOW LOW HEL-LO HEL-LO HEL-LO WITH THE LIGHTS *f* **STRAIGHT N's** **D.S. AL CODA**

**B♭ TPT.** **FMIN<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup> FMIN<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> C<sup>7</sup>** **D.S. AL CODA**

**E.GTR.** *p* *f* **FMIN<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup> FMIN<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> C<sup>7</sup>** **D.S. AL CODA**

**E.B.** *p* *f*

**D. S.** *p* *f* **D.S. AL CODA**

**CONGAS** *p* *f* **D.S. AL CODA**

51

TRUMPET SOLO ON CUE

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT

(AFTER TRUMPET CUE)

8

Vox.

WITH THE LIGHTS

B $\flat$  TPT.

E.GTR.

E.B.

D. S.

CONGAS

55

OUTRO

Vox. *p* OUT IT'S LESS DAN - GER-OUS HER WE ARE NOW ENT-TER - TAIN US

Rit.

B $\flat$  TPT.

E.GTR. *p* FMIN7 GMIN7 C7 FMIN7 GMIN7

E.B.

D. S.

CONGAS

59

SCORE  $\text{♩} = 85$

# FALLIN-ON & ON

AUCIA KEYS-ERYKAH BADU  
ROMMEL CABEZAS

**INTRO**

**ELECTRIC GUITAR**

*mf* E MIN B MIN<sup>7</sup> E MIN B MIN<sup>7</sup>

TACET 1X (MAH-MAH) 2 2 2

**PIANO**

*mf* E MIN B MIN<sup>7</sup> E MIN B MIN<sup>7</sup>

**ELECTRIC BASS**

*mf* TACET 1X 2 2

TACET 1X

SOME-TIMES I FEEL

FILLS ON 2X

SET UP TO ON N ON

E.GTR. *f*

GOOD, AT TIMES I FEEL USED. LOV-ING' YOU DARE - ING, MAKES ME SO CON - FUSED. KEEP ON

B MIN<sup>7</sup>

PNO. *f*

E MIN B MIN<sup>7</sup> E MIN B MIN<sup>7</sup> E MIN B MIN<sup>7</sup> E MIN B MIN<sup>7</sup> E MIN B MIN<sup>7</sup>

E.B. *p* *f*

9

SIMILE

CORO

FALL-IN ON & ON

1. 2 3

FALL-IN' INAND OUT OF LOVE WITH YOU. I NEV - ER LOVEBOME - ONE THEMAYTHAT I'M LOVIN' YOU - I'M You

E.GTR. *f* E MIN B MIN<sup>7</sup> E MIN B MIN<sup>7</sup>

SET UP TO ON N ON

PNO. *f* E MIN B MIN<sup>7</sup> E MIN B MIN<sup>7</sup>

SET UP TO ON N ON

E.B. *f* E MIN B MIN<sup>7</sup> E MIN B MIN<sup>7</sup>

SMILE

17

SET UP TO ON N ON

VERSE

SWING 4/4

*mf* PENCE AND BLESS-INGS MA - NI - FEST WITH EV - RY LES-SON LEARNED IF YOUR KNOW-LEDGE WERE YOUR WEALTH THEN IT WOULD BE WELL EARNED IF  
 MAN THAT KNOWS SOME-THING KNOWS THAT HE KNOWS NOTH - ING AT ALL. DOES ITSEEMS COLD - ER IN YOUR SUN - MER TIME AND HOT - ER IN YOUR FALL? IF

E.GTR.

*mf* GMAJ7/B DMAJ7/E (MAH-MAH) GMAJ7/B DMAJ7/E 2

PNO.

*mf* GMAJ7/B DMAJ7/E GMAJ7/B DMAJ7/E 2

E.B.

*mf* GMAJ7/B DMAJ7/E GMAJ7/B DMAJ7/E SMILE

26

FALLIN-ON & ON

To CODA

ME WERE MADE IN HIS I - MAGE THEN I CALL US BY OUR NAMES MOST IN-TEL - LECTS DO NOT BE - LIEVE IN GOD BUT THEY FEAR US JUST - THE SAME. - OH

3

E.GTR.

///

To CODA

PNO.

2

2

2

2

To CODA

E.B.

///

FALLIN-ON & ON

6

Coro

E.G.R.

PNO.

E.B.

FALLIN-ON & ON

E.GTR.

ON AND ON AND ON AND ON. MY CH-PPER KEEPS MOV-IN' LIKE A ROLL-IN' STONE OH, ON AND ON AND ON AND ON. GOD DAMN IT, I'M-A SING MY SONG.

PNO.

2  
2

E.B.

FALL-IN ON S. ON

**PUENTE** 8

1 MASSORN-UN-DEE-WATER WITH THREE-DIE-LARSAND SIX DINES. YEAN, YOU MAY LAUGH, 'CAUSE YOU DID NOT DO YOUR MATH. LINE ONE TWO THREE. DAMN, Y' ALLEEEL THAT 'OH.

E.GTR.

PNO.

E.B.

42 *p*

GMaj7/B Dmaj7/E GMaj7/B Dmaj7/E

GMaj7/B Dmaj7/E GMaj7/B Dmaj7/E

FALLIN-ON & ON

E.GTR.

LIKE ONE TWO THREE, THE WORLD KEEPS TURN-ING. OH WHAT A DAY. WHAT A DAY, WHAT A DAY.

D.S. AL CODA

PNO.

D.S. AL CODA

E.B.

D.S. AL CODA



**OUTRO**

**STRAIGHT 8's**

**E.GTR.**

**PNO.**

**E.B.**

SCORE

# ROLLING HILLS

JILL SCOTT  
ROMMEL CABEZAS

**INTRO**

VOICE

ELECTRIC GUITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

A7 G7

PLAY ON 3X

*mf*

A7 G7

PLAY ON 4X

*f*

A7 G7

*mf* *f*

x4

**VERSO**

E.GTR.

PNO.

E.B.

*f*

MAY-BE YOU DON'T REC-OG-NIZE WHAT YOU GOT BE-TWEEN YOUR TIGHS, EYES COME ON.

A7 G7

*mp*

A7 G7

*mp*

A7 G7

*mp*

x4

2

ROLLING HILLS

SO COR-RECT SO YOU CAN GET WHAT YOU SHOULD GET  
 SO I'M GON-NA SET YOU RIGHT, AND I'M STAR-ING HERE TO - NIGHT, WELL,

E.GTR.

PNO.

E.B.

9

IN - TU - I - TION'S SOME - THING SWEET  
 SHINE LIKE THE MOON AND STRONG LIKE THE SEA;

E.GTR.

PNO.

E.B.

13

ROLLING HILLS

LET'S YOU KNOW WHAT YOU KNOW; LET'S YOU FIND BE-FORE YOU SEEK.  
 MORE EX - PEN - SIVE THAN MON - EY, MORE VAL - UA - BLE THAN AN - Y - THING

E.GTR. 2 2

PNO. 2 2

E.B. 2 2

JUIC - Y MAN - GO; SUM - MER PEACH;  
 SPIR - IT OF DIS - CERN - MENT: PRAY FOR IT EV - 'RY DAY

E.GTR. 2 2

PNO. 2 2

E.B. 2 2

4

# ROLLING HILLS

Musical notation for the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4.

LETS YOU KNOW WHO SHOULD GO AND WHOY YOU SHOULD LET STAY.  
 MAKE A LAME MAN WALK AND A FULL MAN-HUN-GRY.

E.GTR.

Electric guitar accompaniment for the first system, featuring a treble clef and a key signature of two sharps. It consists of two measures, each with a whole rest and a '2' above the staff, indicating a barre on the second fret.

PNO.

Piano accompaniment for the first system, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. It features two measures, each with a whole rest and a '2' above the staff, indicating a barre on the second fret.

E.B.

Electric bass accompaniment for the first system, featuring a bass clef and a key signature of two sharps. It consists of two measures, each with a whole rest and a '2' above the staff, indicating a barre on the second fret.

25

Musical notation for the vocal line, continuing from the first system. It includes a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The melody continues with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4.

WELL WELL, WELL, WELL. AND IF YOU DON'T KNOW WHAT I'M SAY-ING THEN BA-BY I'M TELL-ING YOU

C#7 C7 B7 G#MIN7 C#7(49)

E.GTR.

Electric guitar accompaniment for the second system, featuring a treble clef and a key signature of two sharps. It consists of three measures. The first measure has a whole rest and a '2' above the staff. The second and third measures have diamond-shaped chord diagrams for C#7, C7, B7, G#MIN7, and C#7(49) respectively.

PNO.

Piano accompaniment for the second system, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. It features three measures. The first measure has a whole rest and a '2' above the staff. The second and third measures have diamond-shaped chord diagrams for C#7, C7, B7, G#MIN7, and C#7(49) respectively. The third measure includes triplet markings over the right hand.

E.B.

Electric bass accompaniment for the second system, featuring a bass clef and a key signature of two sharps. It consists of three measures. The first measure has a whole rest and a '2' above the staff. The second and third measures have diamond-shaped chord diagrams for C#7, C7, B7, G#MIN7, and C#7(49) respectively. The third measure includes triplet markings over the right hand.

29

*f*

CORO

ROLLING HILLS

33

— 3 —

THERE'S POW-ER IN THE ROLL - ING HILLS COME ONM

F#MIN C#/D# D MAJ7 F#MIN/B

F#MIN C#/D# D MAJ7 F#MIN/B

F#MIN C#/D# D MAJ7 F#MIN/B

37

YOU'RE A PRIZED POS-SE - SSION NOT EV - 'RY BOD - Y'S WORTH Y

F#MIN SIMILE C#/D# D MAJ7 F#MIN/B C#7(9)

6

3-ROLLING HILLS

ON-LY REA-SON I KNOW 'CAUSE I HEAD-ED DOWN THAT ROAD

E.GTR.

F#MIN C#/D# DMAJ7 F#MIN/B

PNO.

F#MIN C#/D# DMAJ7 F#MIN/B

E.B.

41

3 To CODA

AND IT'D BE A SHAME FOR YOU NOT TO HAVE YOUR OWN GLOW COME ON

E.GTR.

F#MIN C#/D# DMAJ7 To CODA E/G#

PNO.

To CODA

F#MIN C#/D# DMAJ7 E/G#

E.B.

To CODA

45

ROLLING HILLS

Musical score for measures 49-52. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: E.GTR. (Electric Guitar), PNO. (Piano), and E.B. (Electric Bass). The E.GTR. and PNO. parts are marked *mf*. The E.B. part is marked *mf* at measure 49. Chords A<sup>7</sup> and G<sup>7</sup> are indicated above the first two measures. The melody consists of quarter notes in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a whole note in the fourth measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 53-56. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: E.GTR., PNO., and E.B. The E.GTR. and PNO. parts are marked *mf*. The E.B. part is marked *mf* at measure 53. Chords A<sup>7</sup> and G<sup>7</sup> are indicated above the first two measures. The melody consists of quarter notes in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a whole note in the fourth measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction "D.S. AL CODA" appears at the end of each staff in measure 56.

ROLLING HILLS

8

E.G.T.R.

PNO.

E.B.

GLOW GLOW GLOW OOH. OOH.

E<sup>7(9)</sup> A<sup>7</sup> G<sup>7</sup> F<sup>#MIN</sup> C<sup>#/D#</sup>

57

E.G.T.R.

PNO.

E.B.

THERE'S POW-ER IN THEM ROLL-ING HILLS COME ON

DMAJ<sup>7</sup> F<sup>#MIN/B</sup> F<sup>#MIN</sup> C<sup>#/D#</sup>

SIMILE

SIMILE

SIMILE

61

ROLLING HILLS

65

YOU'RE A PRIZED POS-SE-SION NOT EV-RY-BO-DY'S WORTH - Y \_\_\_\_\_

E.G.T.R. **D MAJ<sup>7</sup>** **F#MIN/B** **C#7(9)** **F#MIN** **C#/D#**

PNO. **D MAJ<sup>7</sup>** **F#MIN/B** **C#7(9)** **F#MIN** **C#/D#**

E.B. **D MAJ<sup>7</sup>** **F#MIN/B** **C#7(9)** **F#MIN** **C#/D#**

65

ON - LY REA - SON I KNOW 'CAUSE HEAD - ED DOWN THAT SAME ROAD

E.G.T.R. **D MAJ<sup>7</sup>** **F#MIN/B** **F#MIN** **C#/D#**

PNO. **D MAJ<sup>7</sup>** **F#MIN/B** **F#MIN** **C#/D#**

E.B. **D MAJ<sup>7</sup>** **F#MIN/B** **F#MIN** **C#/D#**

10

ROLLING HILLS

1 WA-NA SEE YOU GROW. 1 WA-NNA SEE YOU GLOW

**D**MAJ<sup>7</sup> **F**<sup>#</sup>MIN/B **C**<sup>#</sup>7 **F**<sup>#</sup>MIN **C**<sup>#</sup>/D<sup>#</sup>

73

GLOW

GUITAR SOLO ON CUE

**D**MAJ<sup>7</sup> **F**<sup>#</sup>MIN/B

**D**MAJ<sup>7</sup> **F**<sup>#</sup>MIN/B

GUITAR SOLO ON CUE

GUITAR SOLO ON CUE

**D**MAJ<sup>7</sup> **F**<sup>#</sup>MIN/B

GUITAR SOLO ON CUE

**D**MAJ<sup>7</sup> **F**<sup>#</sup>MIN/B

77

GUITAR SOLO ON CUE

RIT.

ROLLING HILLS

11

The musical score is written for four parts: Voice, Electric Guitar (E.G.T.R.), Piano (PNO.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'RIT.' (Ritardando). The lyrics are: 'POW - ER IN THE ROLL - ING HILLS'. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The accompaniment parts (E.G.T.R., PNO., and E.B.) are shown with their respective clefs and key signatures. The E.G.T.R. part has a treble clef. The PNO. part has a grand staff with treble and bass clefs. The E.B. part has a bass clef. The score consists of two measures. The first measure contains the vocal line and the beginning of the accompaniment. The second measure continues the accompaniment. The lyrics are placed below the vocal line.

RSB/SNUFFLE  
SCORE SWING *N*'s  
INTRO  $\text{♩} = 100$

# ROLLING IN THE DEEP

ADELE  
RONNIE CABEZAS

Voice

TACET 1X

TROMPET IN B $\flat$

*mf* SIMILE

ELECTRIC GUITAR

TACET 1X

ELECTRIC BASS

TACET 1X

DRUM SET

FILL *mf* TACET 1X

## VERSO

*p* THERE'S A FIRE STARTING IN MY HEART, REACHING A FEWER PITCH AND IT'S BRINGING ME OUT THE DARK

B $\flat$  Trp.

TACET 1X

E.Gtr.

TACET 1X

E.B.

TACET 1X

D.S.

TACET 1X

2

ROLLING IN THE DEEP

FIN - AL - LY I CAN SEE YOU CRYS - TAL CLEAR. <sup>A</sup> SMITH GO A - HEAD AND SELL ME OUT AND I'LL LAY YOUR SHIT BARE

B♭ Trp.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

10

PRECORO

THE SCARS OF YOUR LOVE RE - MIND ME OF US. THEY KEEP ME THINK - ING THAT WE AL - MOST HAD IT

B♭ Trp.

E.Gtr.

*mf* A<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 G<sup>MIN</sup>7 A<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>

E.B.

D. S.

*mf*

14

ROLLING IN THE DEEP

B<sup>b</sup> Tr. ALL THE SCARS OF YOUR LOVE, THEY LEAVE ME BREATH - LESS I CAN'T HELP FEEL - ING ME COULD HAVE HAD IT

E.GTR. A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> GMIN<sup>7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> GMIN<sup>7</sup> G

E.B. A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> GMIN<sup>7</sup> G

D. S. 18

CORO

f ALL - - - - - ROLL - ING IN THE DEEP - - - - - YOU HAD MY HEART AND

B<sup>b</sup> Tr. p f p f p f p f

E.GTR. CMIN<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> CMIN<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>

E.B. CMIN<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> CMIN<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> SIMILE

D. S. 22 f

ROLLING IN THE DEEP

SOUL 'SIDE OF YOUR HAND \_\_\_\_\_ AND YOU PLAYED \_\_\_\_\_ IT TO THE BEAT \_\_\_\_\_ TO CODA

B<sup>b</sup> Trp. \_\_\_\_\_

E.GTR. \_\_\_\_\_ To CODA B<sup>b</sup>7

E.B. \_\_\_\_\_ To CODA B<sup>b</sup>7

D. S. \_\_\_\_\_ To CODA

INTERLUDE

26 \_\_\_\_\_

B<sup>b</sup> Trp. \_\_\_\_\_

E.GTR. \_\_\_\_\_ B<sup>b</sup>7

E.B. \_\_\_\_\_

D. S. \_\_\_\_\_ (Fill on 2x set up to half time shuffle)

Rolling In The Deep

*mf* BA - BY - I - HAVE NO STO - RV TO BE TOLD. BUT I'VE HEARD \_\_\_\_\_ ONE ON YOU NOW! I'M GONNA MAKE YOUR HEAD BURN

B $\flat$  Trt. \_\_\_\_\_

E.Gtr. *mf* E $\flat$  MAJ $^7$  B $\flat$ 7 A $\flat$  MAJ $^7$  G $^{13}(9^{\#9})$

E.B. *mf* E $\flat$  MAJ $^7$  B $\flat$ 7 A $\flat$  MAJ $^7$  G $^{13}(9^{\#9})$

D. S. *mf* \_\_\_\_\_

34 *mf* THINK OF \_\_\_\_\_ ME \_\_\_\_\_ IN THE DEPTHS OF YOUR DES - PAIR. MAKE A \_\_\_\_\_ HOME DOWN THERE AS NINE SURE WON'T BE SHARE

B $\flat$  Trt. \_\_\_\_\_

E.Gtr. \_\_\_\_\_ 2 \_\_\_\_\_

E.B. \_\_\_\_\_ 2 \_\_\_\_\_

D. S. \_\_\_\_\_

D. S. AL CODA

D. S. AL CODA

D. S. AL CODA

D. S. AL CODA

6

ROLLING IN THE DEEP

COULD HAVE HAD IT ALL \_\_\_\_\_ ROLL-ING IN THE DEEP \_\_\_\_\_ YOU HAD MY HEART AND

B $\flat$  Trp.

A $\flat$  MAJ $^7$  B $\flat$  $^7$  A $\flat$  MAJ $^7$  B $\flat$  $^7$  C MIN $^7$  B $\flat$  $^7$

E.Gtr.

*f*

E.B.

*f*

D.S.

42 *f*

B $\flat$  Trp.

SOUL SIDE OF YOUR HAND \_\_\_\_\_ BUT YOU PLAYED \_\_\_\_\_ IT WITH A BEAT - ING

A $\flat$  MAJ $^7$  B $\flat$  $^7$

E.Gtr.

E.B.

D.S.

Musical staff for Solo Alto on Cue CMIN. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. There are two rests of 0 measures indicated by a horizontal line with a '0' below it.

B♭ Trp. Musical staff for B♭ Trumpet. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. There are two rests of 0 measures indicated by a horizontal line with a '0' below it.

E.Gtr. Musical staff for Electric Guitar. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. There are two rests of 0 measures indicated by a horizontal line with a '0' below it.

E.B. Musical staff for Electric Bass. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. There are two rests of 0 measures indicated by a horizontal line with a '0' below it.

D. S. Musical staff for Drums. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. There are two rests of 0 measures indicated by a horizontal line with a '0' below it.

B♭ Trp. Musical staff for B♭ Trumpet. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. There are two rests of 0 measures indicated by a horizontal line with a '0' below it.

E.Gtr. Musical staff for Electric Guitar. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. There are two rests of 0 measures indicated by a horizontal line with a '0' below it.

E.B. Musical staff for Electric Bass. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. There are two rests of 0 measures indicated by a horizontal line with a '0' below it.

D. S. Musical staff for Drums. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. There are two rests of 0 measures indicated by a horizontal line with a '0' below it.



