

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN MUSICAL



Enseñanza aprendizaje de la batería en la ejecución del jazz comping utilizando recursos interpretativos de Tony Williams para desarrollar la independencia entre el bombo y redoblante

Trabajo de titulación previo a la

Obtención del Título de:

Magister en Educación Musical

Autor:

Mario Fidel Vargas Villalba

C.I: 1712170222

Director:

Roberto Santiago Morales Palacios

C.I: 1715922116

Cuenca - Ecuador

20/06/2019



RESUMEN

La presente investigación busca a través de los recursos interpretativos de uno de los bateristas más grandes y reconocidos en el mundo Jazzístico como es Tony Williams, extraer las frases más relevantes de algunas transcripciones y por medio de un análisis rítmico, permita la creación de un sistema de ejercicios enfocados a favorecer la independencia de bombo y redoblante en la enseñanza – aprendizaje del jazz en la batería. Para los análisis se ha tomado uno de los discos más representativos en el jazz como es *Four and More* de Miles Davis, donde la batería es ejecutada por Tony Williams, del cual se hará una selección de cuatro temas y con la ayuda de un programa para reducir la velocidad, se hará la transcripción de los recursos de acompañamiento que usa Tony y a través de un análisis relacionándolos con *stickings*, se determinará los tipos de combinaciones más frecuentes que usa entre bombo y redoblante mismos que servirán de guía para la creación del sistema de ejercicios. Se propone un sistema de ejercicios que permite el desarrollo de independencia, dentro del aprendizaje de lenguaje de jazz en la batería, con el fin de ampliar posibilidades para adquirir destrezas dominando todos los ejercicios de manera correcta en tiempo lento hasta tiempos rápidos. El jazz al ser un género incluido en la enseñanza de la escuela moderna, debido a que su aprendizaje y ejecución va de la mano con la improvisación, la propuesta permitirá al alumno tener herramientas que propician la creatividad en la ejecución de la batería, será un aporte que ayude en la enseñanza – aprendizaje del jazz *comping* en la batería, misma que ayudará en el acondicionamiento motriz de los estudiantes. Finalmente, se desarrollan las conclusiones, recomendaciones, bibliografía y anexos, propicios de la investigación.

Palabras claves: Jazz comping. Batería. Tony Williams. Enseñanza. Música. Bombo. Redoblante. Independencia. Recursos interpretativos.



ABSTRACT

This research seeks, through the interpretative resources of one of the greatest and most recognized drummers in the Jazz world, such as Tony Williams, to extract the most relevant phrases from some transcriptions and through a rhythmic analysis, to allow the creation of a system of exercises focused on favoring the independence of bass drum and drummer in the teaching - learning of jazz in the drums. For the analysis, one of the most representative records in jazz was taken, such as Four and More by Miles Davis, where the drums are played by Tony Williams, from which a selection of four songs will be made and with the help of a program to reduce the speed, the transcription of the accompaniment resources that Tony uses, and through an analysis relating them with stickings, will determine the most frequent types of combinations used between bass drum and drummer that will serve as a guide for the creation of the system. exercises. A system of exercises is proposed that allows the development of independence, within the learning of jazz language in the drums, in order to expand possibilities to acquire skills mastering all the exercises correctly in slow time to fast times. Jazz being a genre included in the teaching of the modern school, because its learning and execution goes hand in hand with improvisation, the proposal will allow the student to have tools that foster creativity in the execution of the drums, it will be a contribution that helps in the teaching - learning of jazz comping on the drums, which will help in the motor conditioning of the students. Finally, the conclusions, recommendations, bibliography and annexes, conducive to the investigation are developed.

Key words: Jazz comping. Drums. Tony Williams. Teaching. Music. Bass drum. Snare, independence. Interpretative resources.



ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE GENERAL	4
ÍNDICE DE FIGURAS	7
ÍNDICE DE TABLAS	10
ÍNDICE DE ANEXOS	11
DEDICATORIA.....	14
AGRADECIMIENTO	15
INTRODUCCIÓN.....	16
CAPÍTULO I.....	18
1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS	18
1.1. Definición de jazz.....	18
1.2. Antecedentes históricos del jazz como género musical.....	18
1.3. El jazz y su desarrollo en la batería	20
1.4. Tony Williams como uno de los representantes del jazz en el siglo XX	22
1.5. Jazz comping y su independencia en la batería.....	24
1.5.1.Importancia del control del Ride Cymbal y la relación entre el fraseo de bombo y redoblante en el jazz comping.....	24
1.5.2.La improvisación y jazz comping en la batería.....	25
1.6. El jazz y su enseñanza en el Ecuador	26
1.7. Método Jazz	27
1.8. Técnica de Jazz Comping en batería	28
1.8.1.Rudimentos	30
1.9. Modelo constructivista.....	31
1.10. Marco Conceptual	32
CAPÍTULO II	35
2. ANÁLISIS DE RECURSOS INTERPRETATIVOS DE TONY WILLIAMS	35
2.1. Transcripción y análisis del tema <i>So What</i>	35
2.2. Transcripción y análisis del tema <i>Joshua</i>	43
2.3. Transcripción y análisis del tema <i>Four</i>	47
2.4. Transcripción y análisis del tema <i>Seven Steps to Heaven</i>	51



2.5. Figuras de Stickings Relevantes, Obtenidas de las Transcripciones del Disco grabado por el Quinteto de Miles Davis - <i>Four and More</i>	55
CAPÍTULO III	58
3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	58
3.1. Enfoques de la Investigación	58
3.2. Nivel o tipo de investigación.....	58
3.3. Técnicas e Instrumentos de Investigación	59
3.3.1. Fuentes primarias	59
3.3.2. Fuentes secundarias	60
3.4. Población y Muestra	60
3.5. Operacionalización de Variables	60
3.6. Análisis e Interpretación	61
CAPÍTULO IV	71
4. SISTEMA DE EJERCICIOS PARA LA INDEPENDENCIA ENTRE BOMBO Y REDOBLENTE EN LA EJECUCIÓN DEL JAZZ COMPING EN LA BATERÍA	71
4.1. Introducción	71
4.2. Antecedentes de la Propuesta.....	73
4.3. Justificación.....	74
4.4. Objetivos de la Propuesta.....	75
4.4.1. Objetivo General	75
4.4.2. Objetivos Específicos	76
4.5. Fundamentación	76
4.6. Metodología	77
4.7. Propuesta.....	78
4.7.1. Sistema De Ejercicios Aplicados En La Primera Subdivisión - Corchea Swing.....	79
4.7.1.1. Simples Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing.....	79
4.7.1.2. Dobles Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing	80
4.7.1.3. Paradiddles Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing	81
4.7.1.4. Paradiddle - Diddle Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing	82
4.7.1.5. Otros Stickings Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing	83
4.7.2. Sistema De Ejercicios Aplicados En La Segunda Subdivisión – Tresillos De Negra ...	85



4.7.2.1.	Simples Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Negra	85
4.7.2.2.	Dobles Aplicados A La Subdivisión De Tresillo De Negra	86
4.7.2.3.	Paradiddles Y Derivadas Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Negra .	87
4.7.2.4.	Paradiddle - Diddle Y Derivadas Aplicados A La Subdivisión En Tresillos De Negra	88
4.7.2.5.	Otros Stickings Aplicados A La Subdivisión De Tresillo De Negra	89
4.7.3.	Sistema De Ejercicios Aplicados En La Tercera Subdivisión – Tresillos De Corchea .	90
4.7.3.1.	Simples Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Corchea.....	90
4.7.3.2.	Dobles Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Corchea	91
4.7.3.3.	Paradiddles Y Derivadas Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Corchea	92
4.7.3.4.	Paradiddle - Diddle Y Derivadas Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Corchea	93
4.7.3.5.	Otros Stickings Aplicados A La Subdivisión De Tresillo De Corchea	94
4.8.	Medición de resultados a través de especialista	95
4.9.	Validación	95
4.10.	Ejecución de taller didáctico como material de apoyo audio visual para el proceso de estudio de los ejercicios.	97
	CONCLUSIONES.....	98
	RECOMENDACIONES.....	99
	BIBLIOGRAFÍA.....	100
	ANEXOS	103



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Transcripción 1. Tema So What	35
Figura 2. Transcripción 1. Tema So What	36
Figura 3. Transcripción 1. Tema So What	36
Figura 4. Transcripción 1. Tema So What	37
Figura 5. Transcripción 1. Tema So What	38
Figura 6. Transcripción 1. Tema So What	39
Figura 7. Transcripción 1. Tema So What	40
Figura 8. Transcripción 1. Tema So What	41
Figura 9. Transcripción 2 Tema So What	42
Figura 10. Transcripción 3. Tema So What	42
Figura 11. Transcripción 4. Tema So What	43
Figura 12. Transcripción 1. Tema Joshua	44
Figura 13. Transcripción 1. Tema Joshua	44
Figura 14. Transcripción 1. Tema Joshua	45
Figura 15. Transcripción 2. Tema Joshua	46
Figura 16. Transcripción 3. Tema Joshua	47
Figura 17. Transcripción 1. Tema Four	47
Figura 18. Transcripción 2. Tema Four	48
Figura 19. Transcripción 3. Tema Four	49
Figura 20. Transcripción 4. Tema Four	50
Figura 21. Transcripción 1. Tema Seven Steps To Heaven	51
Figura 22. Transcripción 2. Tema Seven Steps To Heaven	52
Figura 23. Transcripción 3. Tema Seven Steps To Heaven	53
Figura 24. Transcripción 3. Tema Seven Steps To Heaven	54
Figura 25. Transcripción 3. Tema Seven Steps To Heaven	54
Figura 26. Rudimento de Simples	55
Figura 27. Rudimento de Dobles	55
Figura 28. Rudimento de Paradiddle	56
Figura 29. Rudimento de Paradiddle	56
Figura 30. Rudimento de Paradiddle - diddle	56
Figura 31. Grupo de tres figuras	56



Figura 32. Grupo de cuatro figuras	57
Figura 33. Jazz comping sticking	74
Figura 34. Nomenclatura	79
Figura 35. Motivo de rudimento simples.....	80
Figura 36. Propuesta de ejercicio aplicado con rudimentos de simples en corchea swing	80
Figura 37. Motivo de rudimento dobles.	80
Figura 38. Propuesta de ejercicio aplicado con rudimentos dobles en corchea swing.....	81
Figura 39. Motivo de rudimento paradiddles desplazamiento 1.....	81
Figura 40. Motivo de rudimento paradiddles desplazamiento 2.....	82
Figura 41. Propuesta de ejercicio con rudimentos Paradiddles y sus desplazamientos en corchea swing.....	82
Figura 42. Motivo de paradiddle diddle	83
Figura 43. Propuesta de ejercicio con rudimentos paradiddle diddle en corchea swing.....	83
Figura 44. Motivo grupos de tres notas	83
Figura 45. Propuesta ejercicio aplicando grupos de tres notas en corchea swing .	84
Figura 46. Motivo de cuatro notas	84
Figura 47. Propuesta de ejercicio aplicando grupos de figuras de cuatro notas en corchea swing.....	85
Figura 48. Propuesta de ejercicios aplicando con rudimento simples en tresillos de negra ...	85
Figura 49. Propuesta de ejercicios aplicando con rudimento dobles en tresillos de negra.....	86
Figura 50. Propuesta de ejercicios aplicando con rudimento paradiddles y sus desplazamientos en tresillos de negra.....	87
Figura 51. Propuesta de ejercicios aplicando con rudimento paradiddle diddle y sus desplazamientos en tresillos de negra.....	88
Figura 52. Propuesta de ejercicios aplicando grupos de figuras de tres notas en tresillos de negra	89
Figura 53. Propuesta de ejercicios aplicando grupos de figuras de cuatro notas en tresillos de negra	89
Figura 54. Propuesta ejercicios aplicado con rudimento de simples en tresillos de corchea .	90
Figura 55. Propuesta de ejercicios aplicado con rudimento de dobles en tresillos de corchea	91
Figura 56. Propuesta de ejercicios aplicado con rudimento de paradiddles y sus desplazamientos en tresillos de corchea	92



Figura 57. Propuesta de ejercicios aplicado con rudimento de paradiddle diddle y sus desplazamientos en tresillos de corchea	93
Figura 58. propuesta de ejercicios aplicando con grupos de figuras de tres notas en tresillos de corchea	94
Figura 59. Propuesta de ejercicios aplicando con grupos de figuras de cuatro notas en tresillos de corchea	94



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Operacionalización de variables	60
Tabla 2. Rubrica Clase Ejecución 1 Alumno 1	61
Tabla 3. Rúbrica Clase Ejecución 2. Alumno 2	62
Tabla 4. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 3	64
Tabla 5. Rúbrica Clase Ejecución 2. Alumno 4	65
Tabla 6. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 5	66
Tabla 7. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 6	67
Tabla 8. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 7	68
Tabla 9. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 8	69



ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Malla Curricular Escuela de Música de la Universidad de las Américas.....	103
Anexo 2. Transcripción SO WHAT	107
Anexo 3. Transcripción JOSHUA.....	115
Anexo 4. Transcripción FOUR	117
Anexo 5. Transcripción SEVEN STEPS TO HEAVEN	119
Anexo 6. Ficha y Rúbrica de Valoración MSc. Roberto Morales	121
Anexo 7. Ficha y Rúbrica de Valoración Sergio Reggiani.....	122
Anexo 8. Ficha y Rúbrica de Valoración Carlos Albán	123
Anexo 9. Ficha y Rúbrica de Valoración María Fernanda Naranjo.....	124

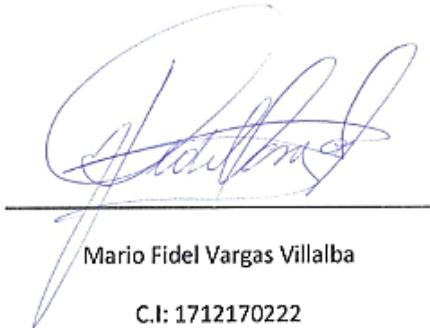


Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Mario Fidel Vargas Villalba, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Enseñanza aprendizaje de la batería en la ejecución del jazz comping utilizando recursos interpretativos de Tony Williams para desarrollar la independencia entre el bombo y redoblante”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de junio de 2019



Mario Fidel Vargas Villalba
C.I: 1712170222



Cláusula de Propiedad Intelectual

Mario Fidel Vargas Villalba, autor del trabajo de titulación “Enseñanza aprendizaje de la batería en la ejecución del jazz comping utilizando recursos interpretativos de Tony Williams para desarrollar la independencia entre el bombo y redoblante”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 20 de junio de 2019

Mario Fidel Vargas Villalba

C.I: 1712170222



DEDICATORIA

Este trabajo va dedicado primeramente a Dios en agradecimiento por haberme dado el don de la música, a mi madre, mi familia y amigos por ser ese apoyo incondicional. Y sobre todo va dedicado a esas personas con esa pasión a la batería buscando siempre aprender cada día más, esperando poder contribuir con un granito más para el aprendizaje del jazz en la batería.

Fidel



AGRADECIMIENTO

Quiero extender un agradecimiento especial empezando desde mi familia quien ha sido mi apoyo en todos estos años en los que me he dedicado tanto a la música como a la enseñanza de la misma, en especial mi Madre y hermanos por creer en mí y ser parte de todos los momentos tanto bueno o malos dentro de mi profesión.

Otro agradecimiento especial a mis tutores que me han ayudado para el desarrollo de esta tesis en el proceso de la maestría, en especial a Soledad Males quien ha sido una guía muy importante en el desarrollo de este trabajo y los módulos de toda la maestría, a Paulina Subía por su gran ayuda y aporte en este trabajo con su conocimiento científico, a Sergio Reggiani por toda su enseñanza y apoyo tanto como profesor, como compañero de trabajo y amigo, a Roberto Morales por su gran apoyo dirección y aporte en esta tesis y a todos mis maestros que han aportado en mi conocimiento musical a lo largo de mi aprendizaje musical.

De igual manera un agradecimiento especial para Jay Byron decano de la Escuela de Música de la Universidad de las Américas, sin su apoyo no hubiese podido cumplir este objetivo importante en mi vida.

A todos los docentes y administrativos de la Universidad de Cuenca, que nos han dado la oportunidad de seguir esta maestría brindándonos sus conocimientos y sus enseñanzas en cada módulo para nuestro crecimiento profesional.

A todos mis compañeros y amigos que han sido parte de este viaje del cual he aprendido mucho también y que nunca olvidaré.

Fidel



INTRODUCCIÓN

El jazz al ser un género musical que se ha extendido por el mundo y que forma parte de la enseñanza de la escuela moderna, debido a, su base que es la improvisación y que propicia en el intérprete el desarrollo de la creatividad por sus elementos rítmicos, melódicos y armónicos dentro de una forma. En el Ecuador de igual manera ha alcanzado una importancia tal, que ha posibilitado que en algunas universidades o escuelas de arte se haya incluido un programa de estudio enfocado a ese género y sus diferentes estilos.

En el caso de la batería de igual manera existen métodos clásicos y modernos para su enseñanza y aprendizaje. Sin embargo, bajo experiencia propia como docente y luego de haber hecho un diagnóstico en el desempeño de algunos alumnos en su acompañamiento en temas de jazz, se ha podido determinar que uno de los factores que hace que el alumno no logre un mayor desenvolvimiento en su acompañamiento es la independencia.

Pues partiendo de uno de sus elementos que es la improvisación, este no posee un patrón específico de acompañamiento como en otros géneros musicales, sino que requiere de muchas herramientas que hacen de un baterista de jazz una persona muy versátil al momento de acompañar aplicando todos los elementos de lenguaje que lo corresponde para lo que se hará un análisis de una de las mayores influencias en la batería del jazz como es Tony Williams.

Tony Williams llegó a desarrollar un sonido diferente provenientes del *bebop*, *avant garde* y *el rock* y siendo Max Roach, Art Blakey, Roy Haynes entre sus mayores influencias en la batería, Tony creó así un estilo único, aplicando elementos polírítmicos complejos, buscando llevar su técnica más allá de sus propios límites, lo que ha hecho que sea uno de los bateristas más influyentes en el mundo del jazz, por lo que se ha tomado como referente para esta investigación.

Esta investigación está formada por varios capítulos:

Capítulo I: contiene los fundamentos teóricos que va desde las definiciones del jazz, antecedentes históricos, evolución de la batería dentro del género, el jazz y su enseñanza en el Ecuador hasta marco conceptual.



Capítulo II: Contiene los análisis de recursos interpretativos de Tony Williams de los temas *So What*, *Joshua*, *Four*, *Seven steps to heaven*; así como, los análisis comparativos con stickings (rudimentales o grupos) de cada uno de los fragmentos transcritos.

Capítulo III: Contiene la metodología de investigación utilizada para el presente estudio así como los enfoques, nivel, técnicas e instrumentos aplicados, fuentes primarias y secundarias, población, operacionalización de variables , Análisis e interpretación.

Capítulo IV: Contiene la propuesta, misma que consiste en un sistema de ejercicios aplicados para la independencia entre bombo y redoblante en la ejecución de un jazz comping, usando los recursos interpretativos analizados en el capítulo II, y haciendo uso de tres subdivisiones importantes para una completa interiorización y aprendizaje de cada uno de los recursos mediante una metodología de estudio, escrita y audiovisual.

Al final de este último capítulo se encuentran las conclusiones, recomendaciones, bibliografía y anexos.



CAPÍTULO I

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1.1.Definición de jazz

“..., es un estilo mestizo que aúna culturas africanas, americanas y europeas...”
(Bascuñán, 2013, pág. 6).

El jazz es un género musical que nació en Estados Unidos en el siglo XIX y se expandió en el siglo XX, se caracteriza por tener raíces en el blues, al igual que sus progresiones musicales del jazz blues y sustituciones de acordes. Dentro de su instrumentación tenemos piano, guitarra eléctrica, contrabajo, batería, instrumentos de viento y vocalistas.

Se usa mucho el swing feel donde el bajo toca una línea caminante constante, basado en las figuraciones de negra al igual que el ride en la batería, son la base que lleva la banda y sus arreglos rítmicos constan de elementos como la síncopa, anticipaciones y acentos, algunos desplazados.

1.2.Antecedentes históricos del jazz como género musical

Sobre el origen y significado del término jazz, aún no hay un consenso; sin embargo, se conoce hasta el momento, que el registro más antiguo del término fue hallado en el periódico “Los Ángeles Times” en el año de 1912. En 1913 se encuentran registros del término relacionándolo a la música y para 1915 se usa de forma directa para definir al jazz como un tipo de música.

Como es conocido, a finales del siglo XV, fueron traficadas desde África, miles de personas para trabajar en Norteamérica en la construcción y en el cultivo, especialmente de arroz, azúcar, café, algodón y tabaco. Inicialmente se dice que tenían contratos de trabajo, pero luego fueron vendidos como esclavos y considerados como personas sin derechos, como si fueran inferiores y por tanto las condiciones de trabajo a los que fueron sometidos eran



sumamente crueles e inhumanos. Hasta que en 1863 Abraham Lincoln firma la Proclamación de Emancipación, proceso que duraría hasta 1865 donde todos los esclavos fueron liberados.

Durante sus largas jornadas de trabajo en el campo o la construcción, los esclavos entonaban unos cantos denominados los *work songs*, con el fin de para hacerlas más llevaderas y como una forma de expresión para hablar sobre la anhelada libertad. Se caracterizaban por ser generalmente melodías basadas en la escala pentatónica, se hace uso de la síncopa y la improvisación, se realiza el canto a capela en el que (primero un esclavo cantaba y luego los otros respondían en coro, aquellos que no cantaban acompañaban ya sea con la percusión a través de palmadas por ejemplo o la danza. Aunque los work songs desaparecieron al abolirse la esclavitud, influyeron en el spiritual y el blues, y estos a su vez en el jazz.

Durante la época de la esclavitud, los africanos en condición de esclavos tuvieron dejar a un lado sus prácticas religiosas y hacerse a las de sus “amos”, que en su mayoría eran protestantes. Durante los cultos, se cantaban himnos de tradición musical europea a los que los esclavos agregaron su propio estilo africano (libre y espontáneo) que dio lugar al *spiritual* (influenciado por los work songs), mismo que se caracterizaba por su contenido de esperanza y anhelo de libertad con el que los esclavos hallaban consuelo, el uso de la estructura estrofa-estribillo como Peláez (2015, p.15) menciona “...con movimiento rápido y alegre, o lento y nostálgico...”, el uso de palmas para marcar contratiempos, uso de movimientos corporales como en el baile sagrado africano y el uso de síncopas.

Luego de la abolición de la esclavitud, un porcentaje de negros salieron del campo para desplazarse a las ciudades, especialmente a las del norte; otro porcentaje se quedó en el Sur donde se inauguraron las primeras escuelas para que ellos estudien y a las que llamaban “universidades”.

La falta de recursos era notable por lo que se propone la formación de grupos corales de Gospel con los estudiantes para obtener fondos y sacar adelante dichas escuelas; la propuesta tiene éxito y la idea se multiplica en todas las escuelas de este tipo y los grupos formados realizaron hasta giras por todo el país y Europa.



1.3. El jazz y su desarrollo en la batería

Según Diaz (2017), “Nació a finales del siglo XIX en estados unidos con el jazz gracias a la unión de distintos instrumentos percutidos no estadounidenses como el bombo y le redoblante de ascendencia europea, distintos tipos de platos...” (p.7), según el autor, provenientes de Turquía y China; así como unos toms procedentes de China, África y también indoamericanos.

De lo que se conoce, el tambor fue usado en primera instancia para la danza u orquestas clásicas y bandas militares. Era armado con pieles de animales, maderas y el uso de metales para su anclaje, usado también dentro de rituales religiosos, así como para expresar el sufrimiento del pueblo africano.

A principios del siglo XX las orquestas tocaban con varios percusionistas, cada uno usaba instrumento como son tambores, platillos, redoblantes, etc. No fue hasta en 1910 que apareció el primer soporte para redoblante, así como el pedal de bombo creado por ludwig, con lo que un percusionista podría ejecutar lo que hacían dos o tres, al unir todos estos instrumentos percutivos.

Los primeros ensambles que tuvo las primeras baterías en sus inicios no tenían la forma como las conocemos en la actualidad, el bombo solía ser de un tamaño bastante grande, en la parte superior tenía una adaptación de accesorios percutivos como son campanas, wood-blocks, al igual que un plato que estaba suspendido, también poseía un tom con piel de animal como membrana.

Con el paso del tiempo en la década de los 20 se fue integrando más accesorios como el hihat y sumado a que tocaban el bombo con el pie derecho a través de un pedal, los percusionistas requerían de mayor dominio motriz para tocar diferentes patrones rítmicos en cada extremidad, también aparecen los primeros toms afinables.

El baterista de jazz en esta etapa no tenía protagonismo, la batería era considerada como un instrumento de acompañamiento que solo llevaba el pulso y llevar los tiempos



fuertes con el bombo, el jazz era tocado para bailar. Aquí aparecen los primeros bateristas virtuoso como son Bady Dodds, Zutty Singleton.

Con la evolución del jazz, en la era del swing (años 30), con la demanda que hubo de música de baile surgieron numerosas Big Bands, así como muchos grupos de jazz entre otros géneros que en esa época se empezaron a desarrollar. Hubo una evolución en la construcción de estos instrumentos con una mejor calidad, aparecen los pedestales que soportan los platillos, aparece el platillo ride.

Dentro de la siguiente evolución que tuvo la ejecución del jazz en la batería fue el llevar el tempo en el hi hat (charleston) en vez del bombo y la caja, uno de los bateristas que ejecutó de esta manera fue Jo Jones, y luego Kenny Clarke puso como punto focal del pulso en el ride, así de este modo, el ride lleva el tempo la el hi hat (charleston) pasa a marca el 2do y 4to tiempo, dando total libertad a la mano izquierda y al bombo para la creatividad rítmica en el acompañamiento de jazz, lo que ha ido evolucionando con los años hasta el baterista moderno.

Es así como el baterista de jazz empezó a tener más importancia, protagonismo e individualidad, convirtiendo a la batería en un instrumento para crear y expresar, así como para el desarrollo de solos melódicos y rítmicos.

Entre los representantes de esta era tenemos Gene Krupa, Dave Tough, Sid Catlett, etc., desarrollaron una nueva forma de ejecución a través de un mayor control técnico y la musicalidad en la manera de acompañar.

Con el paso de los años, hubo una evolución en cuanto a los bateristas de jazz por la misma influencia de los anteriormente mencionados, entre estos se tiene a Papa Jo Jones, Max Roach, Art Blakey quienes fueron de gran influencia para el virtuoso Tonny Williams de quien se hará el análisis para el desarrollo de esta propuesta. De acuerdo con Diaz (2017), Buddy Rich destacó en la batería haciendo de sus ejecuciones un espectáculo debido a su gran habilidad técnica.



Este instrumento, como lo menciona Diaz (2017), “...empezó a cobrar fuerza en el rock and roll desarrollando papeles cada vez mas importantes. Además de las nuevas bandas como los Beatles y Rolling Stones, la primeras estrellas del rock Keith Moon de “The who” (banda británica formada en 1962) y John Bonham baterista de “Led Zeppelin” le aportaron popularidad al instrumento” (p. 7); por lo que también tuvo un desarrollo considerable por el lado del rock logrando un gran popularidad a nivel mundial lo que llevó a la búsqueda de nuevos sonidos donde surgieron “... géneros mezclados como el jazz rock, fusión, el cual produjo nuevos bateristas virtuosos que marcaron la historia de la batería como Vinnie Colaiuta, Dave Weckl y Dennis Chambers ...” (Diaz, 2017, p.7).

1.4.Tony Williams como uno de los representantes del jazz en el siglo XX

Fue uno de los bateristas más influyentes del siglo XX. Nace en Chicago en el año de 1945 pero creció en Boston. Su primera influencia fue su padre que era saxofonista y de quien adquiere los primeros conocimientos de la música, a sus ocho años empezó a tocar junto a su padre en algunos clubs reconocidos de la ciudad.

Sus grandes influencias en la enseñanza de su instrumento fue Alan Dawson quien fue maestro de grandes bateristas como Vinnie Colaiuta, Steve Smith, etc. “Como la mayoría de otros innovadores, Williams era un hombre complejo de innumerables contradicciones. Estaba claro que quería elevar el estudio de la percusión a un nivel muy alto...” (Doerschuck, 2012).

Con tan solo 17 años llegó a tocar en una de las bandas más famosas en la historia del jazz el quinteto de Miles Davis junto al contrabajista Ron Carter y el pianista Herbie Hancock, agrupación fundada en 1963 y de mucha influencia para muchos músicos a nivel mundial. “Cuando me fui de mi casa a mis 16 años para Nueva York, en 1962, había un montón de cosas que no entendía emocionalmente. Así que me llevó mucho tiempo llegar a ser la persona que soy ahora...” “Afortunadamente tuve mi batería como mi mejor amigo en todos esos años mirando a través de mí.”, Williams (Doerschuck, 2012)

También tocó con otros grandes del jazz como son el saxofonista Jackie McLean, el trompetista Kenny Dorham, el pianista Andrew Hill, el vibrafonista Bobby Hutcherson, el



pianista Herbie Hancock, entre otros. En el año de 1964, llega a ser líder de su propio proyecto donde graba su disco Life Time, nombre que después de unos años toma para su banda.

Entre sus grandes influencias tenemos a Max Roach, Art Blakey, Philly Jo Jones, Roy Hanes, lo que llevó a Tony a lograr una voz propia en la batería y su virtuosismo, su sonido provenía del be bop tradicional, así como del avant garde y el rock, elementos que fueron complemento en su lenguaje como nunca antes otro baterista lo había realizado.

“Tony había aprendido a tocar como sus ídolos y luego creó su propia voz al tocar las cosas que sus ídolos no estaban tocando” (Riley, 2004).

Desde sus inicios en su carrera profesional Williams ha considerado que la batería y la composición deben tener la misma importancia en cuanto aprendizaje, por lo que, en los años 60, cuando tocaba en la banda de Miles Davis hizo algunas composiciones como Pee Wee, Hand Jive y Black comedy. Realizó sus estudios en de orquestación, armonía y composición en Juilliard School of Music. “Me gustaría ser un buen compositor como pienso que soy un buen baterista, Williams.” (Doerschuck, 2012)

En sus aportaciones Tony buscó llevar a orquestar la batería con infinitas variaciones, no solo era cuestión de lanzar golpes sino de llevar a un punto que tenga relación entre la melodía, la armonía y el contrapunto, por lo que fue una gran revelación para aquella década.

En su etapa adulta, siempre lidió con la percepción de la gente en cuanto a la batería y como hacían de menos a los bateristas con la errada idea de que no son músicos, por lo que buscaba educar a la gente y los bateristas. “los tambores son percibidos como ruidos, golpes ..., La gente no cree que la batería puede hablar, cantar o susurrar” Williams (Doerschuck, 2012).

Al integrar la banda de Davis, encontró afortunadamente en el uno de los líderes con el temperamento y la visión para realizar su exploración, llevando a sí a la música a otra dirección tocando la batería y haciéndola sonar como él quería que sonara, con un lenguaje



muy sofisticado del be bop, avant garde y el rock que eran escenas de la van guardia (Riley, 2004, pág. 46).

Tony admiraba a Miles en algunos aspectos, como fue su fuerza personal y su carácter al enfrentar el miedo siempre entrando con los pies firmes, por lo que Williams era una persona que siempre afrontaba las cosas. “Lo más importante que aprendí de Miles era cómo lidiar con el miedo...”, “puedes pasar por al lado, huir, pasar por alto o enfrentarlas” (Doerschuck, 2012).

Tony Williams Fallece el 23 de febrero de 1997, con tan solo 52 años en el centro médico Seton en Daly City, California a causa de una cirugía de la vesícula biliar, en el proceso de recuperación sufrió un ataque cardíaco.

1.5.Jazz comping y su independencia en la batería

1.5.1. Importancia del control del Ride Cymbal y la relación entre el fraseo de bombo y redoblante en el jazz comping.

El término comping tiene doble connotación, es decir, que acompaña y a la vez complementa adecuadamente al solista de manera rítmica e interactiva entre todos los integrantes, manteniendo la estructura de la forma o composición. Para esto es importante conocer acerca del vocabulario estilístico del jazz utilizado por los músicos en distintas épocas.

Según Thigpen (1981), ha habido mucha controversia con respecto a la figuración y ejecución del ride, pero recomienda que este debe ser tocado dependiendo del estilo y su interpretación por los músicos. El ride cymbal son usados para generar y establecer el tempo en la banda, no existe un patrón rítmico exacto de tocar, cada baterista genera su propia secuencia rítmica y su propio estilo de tocarlo (Johnette, 1989, pág. 12).

Generalmente es una línea del ritmo constante que esta suplementada continuamente con puntuaciones variadas de figuras y frases de la mano izquierda, bombo y hi hat. Por lo tanto, no importa llevar un ritmo convencional del ride, pero debe estar tocado en conjunto y



en combinación con ritmos que se dividen entre el redoblante y el bombo (Johnette, 1989, pág. 12).

La interacción de cada sección se refiere a la acción que se genera de manera colectiva de manos y pies, es decir, como se relacionan e interactúan entre si aplicado al lenguaje de jazz contemporáneo en la batería.

Es muy importante que el tempo generado tanto entre bombo, redoblante y en conjunto con el Ride (parte importante que genera el pulso) deben ser precisos, es decir estas dos partes deben engranar en una sola y no crear desestabilidad, para dar soporte con bases rítmicas sólidas para el resto de la banda

1.5.2. La improvisación y jazz camping en la batería

El baterista de jazz a través de ideas características del lenguaje de jazz, puede proveer motivos o frases rítmicas ejecutadas y orquestadas en la batería con el fin de estimular a los otros integrantes de la banda de manera espontánea, llevando a una interacción musical al momento de tocar una pieza de jazz, es decir a una especie de conversación musical ejecutado con cada instrumento.

Una conversación musical podría entenderse a la interacción que se genera entre los músicos, lo que da vida a una pieza de jazz, incentivando mucho a la creatividad en el instrumento aplicando todos los conceptos y conocimientos sobre este género.

Por ejemplo, un baterista al ejecutar un acompañamiento, va generando ideas, frases o motivos rítmicos que pueden ser tomadas y reproducidas rítmicamente igual por otro instrumentista o a su vez hacer alguna variación en la rítmica como respuesta a la idea principal planteada. De igual manera puede suceder al revés, donde el instrumentista genera una idea rítmica y el baterista puede reproducirlo y orquestarlo en la batería, este concepto va de la mano con la improvisación.

Es por esto que el baterista de jazz, busca crear sus frases o motivos rítmicos ya sean simples o complejos dentro de su acompañamiento entre el bombo y redoblante, dando



estímulos rítmicos a los otros músicos para crear esa conversación e interacción que hace que ese momento sea único y vivencial.

Es decir, aunque toquen numerosas veces la misma pieza musical nunca serán iguales en cuanto a su interacción, pero siempre mantendrá la forma del tema en cuanto a su estructura. Se podría decir que la forma del tema es el lienzo y la ejecución del instrumento e interacción de los mismos serían las herramientas para pintar el cuadro.

1.6. El jazz y su enseñanza en el Ecuador

En 1849 se funda la Sociedad Filantrópica del Guayas con el fin de educar en artes y oficios a niños y jóvenes de escasos recursos. “En 1949 recibió el título de Benemérita por el Congreso Nacional.” (El Universo, 2012).

El jazz llega a Ecuador en los años 20. Debido a su condición de puerto, “... *Guayaquil fue la primera ciudad que conoció este género musical.* (Sebastien Melieres, 2014, citado en González y Toapanta, 2015).

Para entonces, Nicolás Mestanza, guayaquileño considerado como prodigo y un virtuoso en la música, se había formado en la Sociedad Filantrópica del Guayas, mismo que fundó la *Mestanza Jazz Band* alrededor de 1920,

“... e integrado por Fermín Silva de la Torre, Pepín ‘Tío’ Avilés, Humberto Cueva, León Benigno Palacios, Nicasio Safadi y el trombonista afroecuatoriano Sandiford.” (Estrada, 2013, citado en Rodríguez 2014, p. 1). Su primera presentación oficial registrada es en 1924.

Según Encalada, y Wazhima (2012), para 1930, José Domingo Feraud Guzmán, auspicia al dúo Ecuador (Nicasio Safadi y Enrique El Pollo Ibañez Mora) un viaje a Nueva York para grabar en los estudios Columbia. A su regreso traen consigo material discográfico del dúo, bibliografía musical, discografía variada e instrumentos como el banjo, sin duda un aporte importante, especialmente para el jazz en Ecuador.



A Mestanza le siguieron “Felipe Cueva, quien creó la banda de jazz Tropical Boys en los últimos años de la década de los treinta” (Montoya, 2013 citado en González y Toapanta, 2015). En Encalada, y Wazhima (2012), se menciona que entre los integrantes de esta banda se encontraban Gustavo *Gus* Tola Carbo (baterista), los hermanos González, Leonidas Carrasco. También se menciona que en Quito se formó *Los Reyes del Ritmo*, agrupación que incursionó también en el jazz formada por Joshuet Gonzales y Humberto Jácome.

De acuerdo a González y Toapanta (2015, p.29), posteriormente se pueden mencionar a los hermanos Salgado, la banda de Los hermanos Silva. Francisco Echeverría, loa Bolaños Jazz, Claudio Jácome. Este último presentando un formato de Big Band.

También se menciona a M.A. Jay Byron, músico estadounidense que llegó a Ecuador a realizar una serie de contribuciones como implementación del departamento de música de la Academia Cotopaxi donde se han formado coros, orquestas y una Big Band. Posteriormente fue coordinador del área de Composición, Arreglos y Big Band del Instituto de Música Contemporánea de la Universidad San Francisco de Quito; actualmente es decano de la Escuela de Música de la Universidad de las Américas.

En la actualidad se pueden mencionar algunas agrupaciones dedicadas a este estilo y que destacan por su trabajo como *Pies en la Tierra*, *Rarefacción*, *Giro Mate Jazz*, *Ramiro Olaciregui*, *VIO TRIO* entre otros.

1.7. Método Jazz

Dentro de la enseñanza del jazz hay muchos métodos de educadores y expertos en el tema para cada instrumento, uno de los métodos para desarrollar la independencia en la batería al aprender a tocar el jazz es mantener el patrón de jazz en el ride (como ostinato) y leer alguna hoja que contenga lectura de sincopa (usualmente se usa el libro Syncopation de Ted Reed), aplicando primeramente en el redoblante, luego con el bombo, luego una combinación de ambos de manera alternada, etc. Lo cual puede ser un aprendizaje para desarrollar técnica e independencia.

Existen algunos métodos desarrollados por algunos expertos en el aprendizaje del jazz que han favorecido en su aprendizaje como es el desarrollo frases, entender el lenguaje desde



su punto de vista, improvisación, entre otros temas que son de mucha importancia al aprender el lenguaje del jazz en la batería, entre estos autores tenemos Art Blakey, Jack De Johnette, Alan Dawson, John Riley, Ari Hoenig, entre otros

Otro libro influyente para el desarrollo de independencia es *Conversations in clave* de Horacio “El negro” Hernández, usado en el aprendizaje de ritmos afrocubanos. El cual busca independizar la clave cubana ejecutada en alguna extremidad como ostinato (Hernández usualmente lo lleva en el pie izquierdo) con el acompañamiento del bombo y caja, que es lo que se busca lograr, pero en el género jazz.

1.8. Técnica de Jazz Comping en batería

“El Jazz es un estilo de música de mucha síncopa, y de improvisación” (Barba, 2011, pág. 38), y en la interacción con la batería es necesario la aplicación de técnicas adecuadas que permitan su completa independencia en su ejecución.

La batería nace junto al jazz, música que tiene su origen en la mezcla de culturas afroamericana y europea que dio a finales del siglo XIX en New Orleans, donde comienzan a aparecer estilos musicales como el rag time o el blues y comienza a gestarse la aparición del jazz plasmada en los primeros grupos de música dixieland (se caracteriza por su melodía sincopada y acentuación rítmica en los tiempos impares) (Cortés, 2017, pág. 17)

El desarrollo de técnicas propicias para el aprendizaje – enseñanza en la batería, permitirá al estudiante mejorar en el Jazz Comping, y a la vez:

- Lograr una mejor interiorización de la corchea swing
- Mejorar el desenvolvimiento entre bombo y caja, manteniendo el patrón en el ride (swing)
- Mayor control y estabilidad de subdivisiones
- Lograr generar mejores ideas o frases
- Mejor control de ejecución y sonido.



La técnica de jazz comping en batería que se muestra en el concierto didáctico adjunto como soporte audiovisual, organizado por el Estudio de percusión para docentes y estudiantes, indica la importancia de estudiar los stickings hasta el punto de interiorización y lograr la memoria muscular, así como la adecuada aplicación de los rudimentos.

Los Rudimentos son una parte integral en la educación de cada serio percusionista y baterista. Son células rítmicas que ayudan a crear destreza, coordinación, independencia y resistencia a los percusionistas. También ayudan a acondicionar los músculos que permiten alcanzar el control y la técnica. Son herramientas formuladas con el fin de solucionar el movimiento en los instrumentos de percusión, hacer combinaciones entre las distintas superficies de una batería, por ejemplo: Proveen naturalidad, armonía y ahorro de energía en la ejecución (Cuesta, 2009).

El jazz comping es generado en la batería a partir del ride como punto principal del pulso, en el que se toca el patrón de jazz (este puede tener diferentes variantes en cuanto se tenga más dominio e independencia al tocar este género y de acuerdo al estilo) y el hihat tocado en los pulsos 2 y 4 (de forma tradicional), ejecutado en una métrica en 4/4. Estas dos voces o sonoridades son los ejes principales que sostienen el pulso tanto para el baterista, así como a la banda.

Sobre estas bases se genera el acompañamiento entre bombo y redoblante, ya sea como pregunta y respuesta o unísonos entre estas dos voces (se puede orquestar de igual manera hacia los toms), o generar frases acordes a la rítmica que acompañe la melodía del tema o de igual manera frases que interactúen con el solista o el acompañamiento de otro instrumentista.

Por lo que dentro de un acompañamiento pueden suceder muchas ideas de manera espontánea que entre más recursos se tenga, más fluido e interesante puede sonar dicha interacción.

Otras funciones del acompañamiento en la batería es dar soporte a la banda para resoluciones de secciones, apoyo de kicks, marcación de alguna sección rítmica importante, soporte para llevar al clímax en la ejecución del solo de un instrumentista ayudando a generar



tensión o resolución de su solo a través del uso de dinámicas y manejo de articulaciones, lo que ayuda a generar distintos momentos vivenciales emocionales tanto para los músicos, así como para la audiencia.

Hay muchos conceptos sobre acompañar al tocar jazz, pues no es cuestión solo de lanzar golpes en la caja, toms y bombo (es común ver en algunos estudiantes aprendices hacer esto). Es por esto que el jazz usa mucho la improvisación, pero está siempre estará bajo algunos criterios, por lo cual si se toca el mismo tema por segunda vez podría variar de otra manera su acompañamiento, así como creación de frases diferentes, pues nada está bajo un patrón estable como se dijo anteriormente.

Otro punto importante de un tema de jazz y por la que un músico se guía para tocarlo es la forma la cual puede tener algunas secciones, las más comunes son forma blues (12 compases), AABA (32 compases), ABA (24 compases), ABAC, ABCD, etc., en las cuales está la creación de la melodía del tema. Existen también formas irregulares que pueden incluir métricas irregulares también.

1.8.1. Rudimentos

“Los rudimentos son un conjunto de ejercicios de ritmo y de orden de manos que sirven para desarrollar la técnica manual. Son los elementos básicos de control de las baquetas” (Starr, 2005, pág. 73). Aparecen en partir de la historia militar, creado en el siglo XIV por suizos.

En la década de 1800, se escribieron una serie de manuales de percusión en Estados Unidos, pero los rudimentos no toman la forma moderna hasta 1930. En 19933, toda esta actividad se vio interrumpida, cuando trece de los percusionistas norteamericanos más destacados se reunieron en la Convención Nacional de la Legión Americana, en Illinois, se denominaron National Association of Rudiments Drummers (NARD), con el propósito de elaborar una lista de rudimentos estándar para quienes quisieran unirse a la actividad de la NARD (Starr, 2005, pág. 73).

Entre los principales rudimentos tenemos: El redoble de golpe simple, redoble de golpe doble y el paradiddle.



1.9. Modelo constructivista

Este paradigma se basa en la búsqueda del razonamiento para construir respuestas y así adquirir nuevos aprendizajes. Por ejemplo, un maestro al introducir determinado tema a un alumno busca generar en el cuestionamiento, creando en él un desequilibrio que le motivará a investigar y encontrar la respuesta, enlazando su conocimiento previo con lo nuevo que va encontrando para desarrollar una respuesta hacia la pregunta planteada y así otra vez volver a tener un equilibrio; el objetivo es que el estudiante construya su propia respuesta asimilando el conocimiento de manera eficaz.

La postura constructivista en la educación se nutre de los aportes de las distintas corrientes psicológicas, como el enfoque psicogenético de Piaget, la teoría de los esquemas cognitivos, la teoría ausubeliana de asimilación y el aprendizaje significativo, la psicología sociocultural de Vigotsky, así como de algunas teorías instruccionales (Coll, 1996, citado en Martínez y Zea. 2004, p. 74).

Tomando las ideas generales de Vygotsky, Bandura y Ausubel, representantes destacados del modelo constructivista, se puede decir que una gran parte del conocimiento del ser humano se da por el medio social; es decir, por medio de la observación como capacidad de aprender a través de un modelo.

Finalmente, el individuo va adquiriendo reglas, estrategias, habilidades, actitudes, conductas, etc., que, al ser aprendidas de forma significativa, le permitirá desarrollar nuevas ideas que las aplicará en su diario vivir y serán la base de sus futuros aprendizajes.

A través de este modelo constructivista se pueden desarrollar métodos que permitan al estudiante construir un nuevo aprendizaje usando los conocimientos previos que ya adquirió, en el caso del aprendizaje de la ejecución de la batería y del desarrollo del acompañamiento en el jazz, el alumno debe tener dentro de sus conocimientos previos los rudimentos o stickings y las subdivisiones con las que se va a trabajar.



La interacción social es esencial para el desarrollo cognitivo; para Bandura, los niños aprenden dentro de un contexto social mediante la observación e imitación de modelos. Los niños son contribuyentes activos al conocimiento (Papalia, D., 2004, p.30)

(Papalia, D., 2004, p.30); y, Ausubel propone un modelo que promueve el aprendizaje significativo mismo que difiere del aprendizaje memorístico donde el estudiante tiene un papel mecánico.

1.10. Marco Conceptual

Ritmo

El ritmo como uno de los elementos más importantes en la música, si no el más importante, involucra muchos aspectos de la interpretación como: técnica, expresión, sentido del pulso y de la métrica, articulaciones, conocimiento de patrones, fraseo, control y manejo del tiempo, entre otros. Siendo así uno de los elementos más fundamentales para cualquier músico (Díaz, 2012, pág. 18).

Improvisación

Se ha definido con mucha frecuencia como composición y creación, sin embargo, estos dos conceptos son entendidos de forma muy dispar por parte del lector, aficionado o profesional de la música, quienes disponen de definiciones preconcebidas o presupuestas sobre la improvisación (Molina, 2008, pág. 76).

Para que se produzca la improvisación es necesario la creatividad y recursos con la que el instrumentista cuenta para realizar una creación musical al momento del acompañamiento. Dentro de la improvisación se debe tomar en cuenta que puede usarse elementos tanto armónicos, melódicos y rítmicos.



Creatividad

La creatividad se basa en tres componentes que son: Experiencia (conocimiento técnico, personal e intelectual), habilidades de pensamiento creativo (flexibilidad e imaginación para abordar problemas o tareas) y motivación (tener pasión y deseo para resolver problemas).

Dentro de las características de una persona creativa es que poseen una gran energía psíquica, pasan largas jornadas en actividad, concentrados e inteligentes, suelen ser despreocupados y perseverantes, buscan ir más allá del común de la gente siendo bastante extrovertidos e introvertidos al mismo tiempo, humildes y orgullosos a la vez, apasionados por su trabajo.

A pesar que muchos consideran que la creatividad sólo está determinada a una edad temprana, investigaciones muestran que se la puede desarrollar de muchas maneras. “la investigación ha mostrado que la creatividad no se desarrolla linealmente, y que es posible aplicar actividades, métodos didácticos, motivación y procedimientos para incrementarla, incluso a una edad avanzada. La creatividad es un fenómeno infinito, es posible ser creativo de un sin fin de maneras.” (Valqui, 2009, pág. 2).

Comunicación

“... proceso en el que se produce un intercambio modificador para los involucrados, y que tiene como elementos un emisor un receptor un canal un código y algunos elementos que pueden aparecer, como el medio y el ruido.” (Córica, pág. 2)

A través de la comunicación tanto las personas como los animales buscan la manera de compartir información entre sí, haciendo de este acto algo indispensable para la vida dentro de la sociedad.

En el campo de la música al igual que un idioma usa su propio lenguaje para transmitir a través de los sonidos con la que va creando combinaciones armónicas y formando



estructuras rítmicas, melódicas, etc., que serán las que generen ideas, imágenes, sentimientos al espectador, al igual que a los integrantes de la banda.

Subdivisiones

Las subdivisiones se dividen en binarias y ternarias.

Las subdivisiones binarias están conformadas dentro de los compases simples, porque su unidad de pulso puede dividirse en dos figuras iguales más pequeñas, por ejemplo, en 2/4 está compuesta de dos negras ya que el denominador nos indica que la negra lleva la unidad de tiempo, cada negra se podría subdividir en dos corcheas cada una.

Las subdivisiones ternarias están conformadas dentro de los compases compuestos, porque su unidad de pulso puede dividirse en tres partes iguales más pequeñas, por ejemplo, 6/8 la unidad de pulso es la negra con puntillito que esta al ser dividida está conformada por tres corcheas por cada pulso.

También tenemos figuras de valoración especial como son los tresillos de corchea donde entran tres notas en el valor de dos corcheas, tresillos de negra entran tres en el valor de dos negras, quintillos, etc. Estas figuras por lo general las encontramos en compases simples y compuestos.

CAPÍTULO II

2. ANÁLISIS DE RECURSOS INTERPRETATIVOS DE TONY WILLIAMS

Para el análisis se ha tomado como referencia el disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More* grabado en el Philharmonic Hall de Lincoln Center en Nueva York en el año de 1964, álbum que fue una recopilación con piezas a tempo rápido. Dentro de los integrantes en la banda tenemos a Miles Davis (trompeta), George Coleman (Saxo tenor), Herbie Hanock (piano), Ron Carter (Contrabajo) y Tony Williams (batería).

2.1. Transcripción y análisis del tema *So What*

En este tema se ha realizado 4 transcripciones de algunas secciones importantes y cada una con sus diferentes fragmentos que a continuación iremos analizando y haciendo algunas comparaciones que se acerquen hacia las ideas o stickings que Tony Williams expresa al momento de acompañar en sus frases dentro del bombo y caja. (Mirar partitura general en Anexo 2.)

Figura 1. Transcripción 1. Tema *So What*



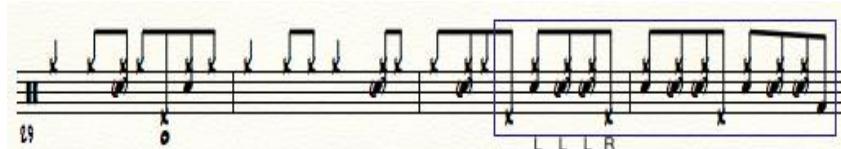
Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More* (*So What*)

En esta sección podemos apreciar en el *compás 15*, un motivo que va muy relacionada con el rudimento de dobles (L L **r** R), donde la R sería reemplazada por el hihat pie, y se omite la primera nota del sticking resultando (L L - R), esta frase se alarga hasta el *tiempo 2* del *compás 16*, remplazando el hihat pie por el bombo y hace una resolución en el tiempo 4 y.

**Figura 2.** Transcripción 1. Tema *So What*

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En la *figura 2* en el *compás 23*, podemos apreciar un pequeño motivo aplicando recursos del rudimento de simples (R L R L) donde R es reemplazado por el bombo, es aplicado como parte del fraseo de la sección en la que resuelve de igual manera en el *tiempo 4* del *compás 24*.

Figura 3. Transcripción 1. Tema *So What*

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En esta sección en el *compás 31* a partir del *tiempo 2 y*, Tony Williams hace uso de un recurso que se ve a lo largo de las transcripciones de manera muy repetitiva usando una combinación de stickings (L L L R), reemplaza la (R) por el hihat pie y las (L) van en unísono con el Ride.

**Figura 4.** Transcripción 1. Tema So What

The transcription consists of four staves of 16th-note patterns. Staff 1 (measures 37-38) shows R L R L. Staff 2 (measures 41-42) shows L L L R. Staff 3 (measures 45-46) shows L L L R and L R L R L R L R L. Staff 4 (measures 49-50) shows R L - -.

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En esta sección podemos encontrar algunos recursos ya vistos anteriormente, en el primer sistema *compás 39*, podemos apreciar que vuelve a usar el mismo motivo del rudimento de simples (R L R L) visto en la *figura 2* reemplazando la R por el bombo.

El siguiente motivo en los compases 42 y 45 va relacionado con el sticking (L L L R) de la *figura 3*, donde el Ride es tocado al unísono. Especialmente en el compás 45, Tony hace su clásico patrón de Ride de cinco golpes aplicando el sticking mencionado entre el bombo y la caja. En el *compás 47*, tomando el motivo del rudimento de simples nuevamente (L R L R), forma una secuencia de dos compases donde aplica este rudimento entre bombo y caja como parte del fraseo de la sección en *crescendo*, con una resolución en el *tiempo 4* del *compás 56*. En el *compás 54 tiempo 3*, hace una combinación entre hihat pie y caja que podría ser relacionado al sticking (R L 11) haciendo referencia con los golpes del ride, reemplazando la R por el hihat de pie, L caja y las 1 serían suprimidas (RL- -, RL- -, RL - - , RL).



Figura 5. Transcripción 1. Tema So What

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En esta sección tenemos algunos recursos asociados a algunos stickings, el primero está en el compás 60, donde tiene relación con el sticking (R L L L), reemplazando el bombo por la R y con una pequeña variación tocando el bombo al unísono con la primera L, el ride de igual manera es tocado al unísono con todas las notas de la mano izquierda.

El segundo recurso en el compás 61, se genera una combinación (R L L R L R L) R es reemplazada por el bombo, este recurso lo podríamos separar en dos partes, (RLLR) que podría ser parte de una combinación entre la inversión del paradiddle (RLLR LRRL) y la otra parte (RLRL) del rudimento de simples, generándose así una combinación de rudimentos dentro de esta frase.

El tercer recurso se encuentra en el compás 63 tiempo 3 (R L L R R – L R R), esta sección podría tener relación con el rudimento de dobles desplazados, el ride va acompañando algunas notas al unísono, cabe mencionar que en esta frase el ride pasa a estar de manera invertida al patrón tradicional en el primer grupo como parte de la orquestación. El último recurso aplicado en esta sección lo encontramos en el compás 71, donde Tony vuelve a aplicar de nuevo el motivo del rudimento de simples (R L R L) para finalizar toda la sección resolviendo en la última corchea del compás 72.



Figura 6. Transcripción 1. Tema So What

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En el compás 76 se vuelve a repetir el recurso del sticking (L L L R), tocando el ride al unísono con la mano izquierda y reemplazando la R por el bombo, el mismo vuelve a aparecer en el compás 78 dando paso a una secuencia de simples (LRLRLRLR...) orquestado entre ride y hihat pie que abarca dos compases 79, 80 resolviendo en la última corchea.

En el compás 89, aparece nuevamente el motivo de simples (R L R L) que da paso a una modulación rítmica de 2 sobre 3 en 4/4.



Figura 7. Transcripción 1. Tema *So What*

145

149

155

157

161

165

169

173

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En este fragmento de comping podemos ver que Tony aplica muchos recursos del rudimento de simples (R L R L), en el *compás 147* hace una aplicación breve de este motivo reemplazando las R por hihat pie; luego en el *compás 150* retoma la combinación (L L L R) reemplazando R por el bombo, dando paso para una secuencia de simples entre bombo y ride hasta la resolución en el *tiempo 1* del *compás 152*.

En el *compás* 159, hace como parte de su acompañamiento un single stroke roll en la caja haciendo uso de un *crescendo* y *decrescendo* para bajar la intensidad en el solo de saxofón.

En el *compás 170*, retoma la el motivo (RLLL) remplazando la R por el hihat de pie, dando paso a otra secuencia de simples (RLRL) pero esta vez reemplazando la R por el hihat de pie como parte de esta orquestación.

Figura 8. Transcripción 1. Tema *So What*

The musical score consists of three staves of 16th-note patterns. Measure 250: L L R - L L R - L L R. Measure 254: L R L L R R. Measure 258: L L R R (repeated). Measures 260: L L R R (repeated).

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En este segmento tenemos una combinación de stickings (L L R -) *compás 251 tiempo 3*, donde R es reemplazado por el bombo este podría ser asociado al rudimento de dobles (L L R R) suprimiendo la última R.

En el *compás 256 tiempo 3* sucede algo interesante, Tony aplica un motivo podría venir de un paradiddle-diddle (L R L L **r** R) la letra r minúscula sería omitida, este patrón está orquestado entre ride, bombo caja y hihat de pie como se muestra en el recuadro, este motivo lo va repitiendo por cinco veces creando un desplazamiento en el tiempo y resolviendo en el *tiempo 2 del compás 260*.

**Figura 9.** Transcripción 2 Tema *So What*

A musical transcription of the 'So What' theme in 4/4 time. The notation shows four measures of drumming. Measure 1 starts with a bass drum (B), followed by two pairs of eighth-note patterns: (L L R -) and (L L R -). Measures 2 and 3 show variations of this pattern, including a bass drum (B) and a hi-hat (H). Measure 4 concludes with a bass drum (B). The patterns are highlighted with blue boxes and labeled with their corresponding rudimental names: (L L R -), (L R L L (R) R), and (L R L L (R) R).

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En este fragmento podemos ver que hay repetición de algunas frases, como es en el compás 251 *en el tiempo 3*, podemos ver que repite el motivo (L L R -), R es reemplazado por el bombo, se puede hacer una asociación al rudimento de dobles (L L R R), donde la segunda R podrías ser omitida y este motivo es generado en una secuencia hasta el compás 252.

El siguiente motivo al igual que la figura anterior (*transcripción 1 – figura 8*), podemos ver en el compás 256 en el *tiempo 3*, Tony vuelve a aplicar el motivo asociado a paradiddle diddle (L R L L **r** r), Remplazando R por bombo y r por hihat, tomando en cuenta que la primera **r** minúscula sería omitida, haciendo una secuencia en grupos de tres tiempos como desplazamiento que va hasta el compás 259.

Figura 10. Transcripción 3. Tema *So What*

A musical transcription of the 'So What' theme in 4/4 time. It shows three measures of drumming. The first measure consists of a bass drum (B), followed by two pairs of eighth notes: (L - L L -). The second and third measures show a continuation of this pattern. The patterns are highlighted with blue boxes and labeled with their corresponding rudimental names: (L - L L -) and (L - L L -).

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En este pequeño fragmento se puede apreciar que tiene relación con el motivo visto anteriormente de Paradiddle diddle (L **r** L L **r** r), podría decirse que todas las r minúsculas

serían omitidas generando un desplazamiento en agrupaciones de tres tiempos. Tiene relación a una modulación de *3 sobre 4* para el desarrollo de este motivo.

Figura 11. Transcripción 4. Tema *So What*

TRANSCRIPCION 4 : MINUTO 07:35

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (So What)*

En el compás 269, se vuelve a encontrar el mismo recurso asociado con el Paradiddle diddle (L R L L **r** r), cambia la orquestación remplazando todas las R por hihat de pie y donde la primera **r** minúscula es omitida, el ride haciendo el patrón de *swing en 3/4* dando la sensación de una modulación de *3 sobre 4*.

2.2. Transcripción y análisis del tema *Joshua*

En este tema se ha realizado tres transcripciones de algunas secciones importantes que a continuación iremos analizando y haciendo alguna comparación que se acerquen hacia las ideas o stickings que Tony Williams expresa al momento de acompañar en sus frases dentro del bombo y caja. (Mirar partitura general en Anexo 3)

Figura 12. Transcripción 1. Tema *Joshua*.

TRANSCRIPCION 1: MINUTO 1:00

DRUM SET

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Joshua)*

En este fragmento en el primer recuadro podemos observar nuevamente el uso del recurso (L L L R) La R es reemplazada por el bombo, mientras que L están tocadas al unísono con el ride, mismo recurso lo encontramos en el tema *So What* (transcripción 1 – figura 3). En el segundo recuadro, Tony hace uso de golpes sincopados en el tom resolviendo en el tiempo 3 del compás 4.

Figura 13. Transcripción 1. Tema *Joshua*.

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Joshua)*

En esta sección podemos apreciar el desarrollo de un motivo generado en tres tiempos, se lo puede observar en el primer compás (L L – L - -) ejecutado al unísono con el ride, este motivo podría provenir de algunas ideas como un paradiddle diddle desplazado (L L r L r r) o (L L r L l r) donde las letras minúsculas serían omitidas, pero desde el punto de la frase misma desarrollada en tres tiempos, podríamos decir que puede provenir de un paradiddle-

diddle (desplazado) tomando relación de lo anteriormente transcrita. Mismo motivo se ve reflejado en el compás 7, 8 generando un desplazamiento.

En el *compás 9*, hace uso nuevamente de dicho motivo en el *tiempo 1* para conectar con golpes sincopados al unísono con el ride hasta finalizar el *compás 10*. Posteriormente, en el *compás 11*, aplica el mismo motivo (L L – L - -) generando una especie de modulación en una secuencia de seis grupos de 3 tiempos hasta el *compás 14*, para conectar con el mismo motivo sincopado del *compás 9 y 10*. Al pasar a la casilla dos *compás 17*, hace un cierre en el *tiempo 3 y 4* dando fin a esa sección con dos golpes acentuados en la caja.

Figura 14. Transcripción 1. Tema *Joshua*.



Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Joshua)*

En este fragmento de comping podemos ver uno de los recursos que usa mucho Tony como es simples (L R L R) entre caja y reemplazando la R con el bombo *compás 21*, aplicado en una dinámica de *crescendo* para resolver en el *tiempo 4* con la caja y crash del ride.

El siguiente motivo (L R R L - -) se presenta en el *compás 24*, la combinación de stickings para dicho caso podría provenir de un paradiddle diddle con otro tipo de desplazamiento (L R R L r 1) las minúsculas sería omitidas, aplicado en forma de una secuencia de tres tiempos en los *compases 24 y 25* como se muestra en los recuadros,

generando un desplazamiento o modulación de *3 sobre 4*. Otra forma de interpretar estos stickings podría asociarse desde el punto de vista de un paradiddle invertido (L R R L **r l l r**) tomando solo los cuatro primeros stickings.

Para finalizar este fragmento en el *compás 36*, hace uso del sticking (L L R **r**) podría provenir del rudimento de dobles omitiendo la última **r** minúscula, motivo visto en algunas transcripciones anteriores.

Figura 15. Transcripción 2. Tema *Joshua*.

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Joshua)*

En esta sección Tony vuelve a tomar recursos motívicos vistos anteriormente, comenzando en el *compás 41* con el rudimento de dobles aplicado en una subdivisión de negras, resolviendo en el *compás 42* con un sticking de paradiddle (L **r** L L) la **r** minúscula sería omitida.

En el *compás 44, 45 y 46*, hace uso nuevamente del recurso motívico (L R R L **r l**) visto en la *transcripción 1 figura 14 compás 24* relacionado con el paradiddle diddle desplazado, para luego completar el motivo en secuencia desde el *compás 47 tiempo 3* hasta el *tiempo 1 del compás 50* generando una modulación de *3 sobre 4*.

**Figura 16.** Transcripción 3. Tema *Joshua*.

A musical transcription for snare drum (bongoes) showing two staves of notation. The top staff starts at measure 56 and ends at 58. The bottom staff starts at 57 and ends at 59. Blue boxes highlight specific patterns: in the first measure of the top staff, there are four groups of three strokes each (L R R L - -); in the second measure, there are three groups; in the third measure, there are two groups; in the fourth measure, there is one group; and in the fifth measure, there is one group. The bottom staff shows a continuation of this pattern, starting with a single stroke followed by a group of three strokes (L R R L - -). The notation uses vertical stems and horizontal dashes to indicate stroke direction and timing.

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Joshua)*

En esta sección podemos apreciar que toma el mismo motivo (L R R L - -) visto en las transcripciones anteriores, empezando en el *compás 53 tiempo 3* en una secuencia de grupos de tres tiempos hasta el *compás 57*, para resolver en el *compás 58* con sticking de dobles desplazados (L R R 1 L R R L) la letra minúscula es omitida.

2.3. Transcripción y análisis del tema *Four*

Del siguiente tema de igual manera se ha visto fragmentos en los que Tony hace mucho énfasis en frases anteriormente vistas y que son características de su jazz comping. (Mirar partitura general en Anexo 4)

Figura 17. Transcripción 1. Tema *Four*

A musical transcription for "Drum Set" at minute 0:10. It shows a single staff of notation. A blue box highlights a segment from approximately measure 10 to 14. This segment consists of a series of eighth-note patterns: a pair of strokes followed by a hihat (R L R L), then another pair followed by a hihat, and so on. The notation uses vertical stems and horizontal dashes to indicate stroke direction and timing.

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Four)*

En este segmento en el recuadro podemos apreciar nuevamente el recurso de rudimento de simples (R L R L) esta vez reemplazando la R por hihat pie, mismo que se ha visto aplicado en los recursos de acompañamiento de las transcripciones anteriores. Por otro



lado, el uso del patrón de cinco golpes en el ride característico de Williams como se ve en el compás uno y dos.

Figura 18. Transcripción 2. Tema *Four*

The transcription shows four staves of musical notation. The top staff starts with a 5, followed by a 12, then a 16, and finally a 18. The bottom staff starts with a 16, followed by a 18. A blue box highlights a specific pattern in the fourth staff starting at the beginning of the 18th measure. The notation uses vertical stems with horizontal dashes to indicate strokes. The transcription is labeled "TRANSCRIPCION 2 : MINUTO 01:15".

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Four)*

En esta sección hay un acompañamiento básico de notas simples entre bombo y caja entre el *compás 5 y 16*, aplicando golpes sincopados y algunos en los tiempos fuertes como desarrollo de ideas hasta llegar al *compás 17*, donde resuelve tomando del recurso de dobles desplazados (L R R *I*) reemplazando la R por el bombo, en una secuencia resolviendo en el tiempo 2 del *compás 18*.



Figura 19. Transcripción 3. Tema *Four*

TRANSCRIPCION 3 : MINUTO 01:31

The transcription consists of three staves of music. The first staff starts at measure 20, showing a pattern of eighth and sixteenth notes with 'x' and 'LL' markings. The second staff starts at measure 24, showing a similar pattern with '2 L' markings. The third staff starts at measure 28, showing a pattern with 'L' and '+' markings.

20 24 28

LL 2 L - - 2 L - - 2 L L - 2

2 L 2 LL - 2 L 2 LL - 2

L 2 2 - 2 L 2

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More* (*Four*)

En esta sección tenemos algunos recursos igualmente vistos en anteriores transcripciones que de igual manera son interesantes la manera como los aplica. En el *compás* 20, empieza con un motivo de dos golpes en la caja en el *tiempo 1 y 4* del compás, que podría provenir del rudimento de dobles (L L **r r**) omitiendo **r**.

Empezando en la última corchea del *compás* 21, hace un motivo de dos golpes que podría tener relación con el rudimento simples (R L **r** l) entre hihat de pie y caja omitiendo la **r** l, el cual lo repite hasta llegar al *compás* 23. Luego hace un cierre a la frase con los stickings (L L **r** R) podía ser relacionado al rudimento dobles omitiendo la **r**, en el *compás* 24, Tony hace uso del recurso anteriormente visto de paradiddle diddle (L R L L **r** R) orquestado entre hihat, bombo y caja como se muestra en el recuadro hasta el *tiempo* 3 del *compás* 25, lo cual genera un pequeño desplazamiento dentro de los dos compases.

En el *compás 26 tiempo 3*, vuelve a hacer el mismo motivo del recuadro del *compás 23* relacionado con el rudimento de simples (R L r l) las minúsculas serían omitidas, pero esta vez alternando bombo y hihat siendo reemplazado por la (R) como se muestra en el gráfico.

Para cerrar toda esta sección en el *tiempo 3* del compás 28, Tony hace una combinación interesante entre bombo y caja aplicando un sticking mixto (L R R **I** R L R), podría ser la mezcla entre paradiddle invertido (L R R **I**) con un simple (**I** R L R). Lo cual podemos ver que al mezclar estos recursos de stickings podemos generar una gran cantidad de ideas y recursos de comping en la batería y a su vez trabajar en la independencia buscada.

Figura 20. Transcripción 4. Tema *Four*

TRANSCRIPCION 4: MINUTO 1:54

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Four)*

En esta sección en el *compás 33*, volvemos a ver el uso del recurso de dobles aplicado entre caja y bombo (L L R **r**) la letra **I** sería omitida, el cual va hasta el *tiempo 1* y 2 del *compás 33* y cierra la frase con un paradiddle invertido (R R L R).

El siguiente segmento del *compás 39* al *compás 41*, Tony hace uso de un motivo usado anteriormente relacionado con el paradiddle diddle, el cual podría ser interpretado con un sticking (L R R L **r r**) o un sticking diferente como (L R R L **r l**) las minúsculas serían omitidas, mismo que genera un desplazamiento formando una modulación de *3 sobre 4* cerrando con dos golpes en la caja en el *compás 42*.

2.4. Transcripción y análisis del tema *Seven Steps to Heaven*

Para este tema se ha hecho tres transcripciones reflejando algunos patrones característicos de Tony Williams que los analizaremos a continuación. (Mirar partitura general en Anexo 5)

Figura 21. Transcripción 1. Tema *Seven Steps To Heaven*

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Seven Steps To Heaven)*

En esta sección podemos apreciar una frase donde Tony aplica una combinación de stickings mixtos entre bombo y caja que podrían ser interpretadas de la siguiente manera, El primer recuadro hace uso de un motivo de sticking (R L L L), donde la R es reemplazada y orquestada entre el bombo y el hi hat de pie alternado, empezando dicha frase desde el *tiempo 1* del *compás 6* hasta llegar al *tiempo 1* del *compás 7*.

El segundo recuadro, podemos ver el uso de un recurso de paradiddle diddle (L R L L R R), el cual comienza en el *tiempo 2* del *compás 7* hasta el *tiempo 1* del *compás 8*.

El tercer recuadro, podría ser interpretado el motivo principal como dobles desplazados tomando referencia de la continuación del recuadro dos (1 L R R) las 1 serían omitidas y la letra R reemplazada por el bombo.

Aquí hay otro ejemplo de la mezcla de stickings pueden generar ideas interesantes dentro de un acompañamiento.



Figura 22. Transcripción 2. Tema *Seven Steps To Heaven*

TRANSCRIPCION 2 : MINUTO 01:16

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Seven Steps To Heaven)*

Este fragmento tenemos recursos simples como en el caso del *compás 13* en el *tiempo 2*, toma un motivo de dos golpes relacionado con el rudimento de dobles (R R L L), el cual lo aplica de igual manera en el *compás 15* en el *tiempo 4*. A su vez combina dentro de su acompañamiento con otros golpes simples en el *compás 17*, *tiempo 2* y *tiempo 4* con un sticking relacionado con el rudimento de simples (R L R L).

Par finalizar esta sección en el *compás* 20, hace una combinación de stickings como se puede apreciar en el recuadro, donde podemos deducir que es gracias a la asimilación e interiorización de todos los recursos anteriormente vistos el cual los aplica dentro de su acompañamiento para generar estas frases complejas.



Figura 23. Transcripción 3. Tema *Seven Steps To Heaven*

TRANSCRIPCION 3 : MINUTO 03:01

22

26

30

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Seven Steps To Heaven)*

Dentro de esta sección se puede apreciar que hay algunas frases como la del *compás* 22 en el *tiempo* 3, donde aplica un motivo que podría ser interpretado como parte de un paradiddle invertido (L L r L r l r r), omitiendo las letras r minúsculas.

En el *compás* 26, sucede algo interesante donde hace grupos de 3 tiempos como una modulación de 3 sobre 4, donde aplica solo dos golpes simples al comienzo de cada grupo y de acuerdo a otros análisis podríamos deducir que proviene del rudimento de paradiddle diddle como se ha podido apreciar anteriormente (R L r r l l), omitiendo de igual manera las letras minúsculas y R sería reemplazado por el bombo. Este motivo lo va desarrollando hasta el *compás* 31 *tiempo* 2 y finalizar con un pequeño motivo en el tiempo 3 con un sticking (L R R).



Figura 24. Transcripción 3. Tema *Seven Steps To Heaven*

Drumming notation for measures 54 and 58. The notation uses a grid system with vertical bars representing measures and horizontal bars representing eighth notes. Measure 54 starts with a bass drum (B) followed by a series of strokes (X) and rests (L). Measure 58 begins with a bass drum (B), followed by a series of strokes (X) and rests (L). The notation includes a tempo marking of 120 BPM.

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Seven Steps To Heaven)*

En este fragmento podemos ver que toma un motivo de golpes simples en el *compás* 34 en el *tiempo* 2 y 3 (R L) reemplazando la R por hihat pie, donde desarrolla el mismo motivo entre el *compás* 34 y 35 para conectar a una modulación de 3 sobre 4 o grupos de tres tiempos, empezando en el *compás* 36 como muestra cada recuadro, formando una combinación de stickings relacionada con el rudimento de paradiddle diddle (L R L L **r** R), la r minúscula sería omitida. Esta secuencia se da hasta el *compás* 38.

Figura 25. Transcripción 3. Tema *Seven Steps To Heaven*

A hand-drawn musical score for a single melodic line, likely a soprano or alto part. The score consists of six staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal line begins with a series of eighth-note patterns, followed by a measure of sixteenth notes. Measures 46 through 54 show a variety of eighth-note patterns, some with grace notes. Measures 55 through 63 continue this pattern, with measure 63 featuring a sustained note. Measures 64 through 72 show eighth-note patterns, some with grace notes. Measures 73 through 81 show eighth-note patterns, some with grace notes. Measures 82 through 90 show eighth-note patterns, some with grace notes.

Fuente: Disco grabado por el quinteto de Miles Davis llamado *Four and More (Seven Steps To Heaven)*



En el *compás* 49, se puede ver el uso de figuras simples nuevamente que tiene relación con el rudimento de dobles (L L **r r**), donde se omite las r minúsculas. Este se ve aplicado en algunas secciones como es el *compás* 56 en el *tiempo* 2, en el *compás* 59 y en el *compás* 63.

En el *compás* 50 en el *tiempo* 3, se puede apreciar que hace una combinación de dobles (L L R R) la R reemplazada por el bombo, al igual que en el *compás* 64 en el *tiempo* 3, hace una secuencia de este mismo rudimento hasta completar el *compás* 66, esto es pieza clave para el desarrollo de los ejercicios de independencia que veremos en capítulo de la propuesta. El *compás* 52 hace uso del recurso de modulación visto anteriormente en el *compás* 26, generando de este modo grupos de tres tiempos hasta finalizar el *compás* 55.

2.5. Figuras de Stickings Relevantes, Obtenidas de las Transcripciones del Disco

grabado por el Quinteto de Miles Davis - *Four and More*

Dentro de las figuras y stickings relevantes aplicadas por Tony Williams y que se han podido observar y relacionar con algunos rudimentos o grupos, se tiene:

a) Recursos relacionados con el rudimento de Simples

Figura 26. Rudimento de Simples

L R L R L R L R L R

Fuente: Transcripciones de los temas musicales del disco *Four and More*

b) Recursos relacionados con el rudimento de Dobles

Figura 27. Rudimento de Dobles

The image shows a musical staff with two measures. The first measure contains four eighth notes on the first string (G) and three eighth notes on the second string (D). The second measure contains one eighth note on the first string (G), followed by a sixteenth note on the second string (D), another eighth note on the first string (G), and a sixteenth note on the second string (D).

Fuente: Transcripciones de los temas musicales del disco *Four and More*

c) **Recursos relacionados con los rudimentos de Paradiddle.** en este caso proviene de los desplazamientos de paradiddle que se muestra a continuación:

- **L R R L R L L R**

Figura 28. Rudimento de Paradiddle (inversión)



Fuente: Transcripciones de los temas musicales del disco *Four and More*

- **R R L R L L R L**

Figura 29. Rudimento de Paradiddle (inversión)



Fuente: Transcripciones de los temas musicales del disco *Four and More*

Recursos relacionados con el rudimento de paradiddle – diddle

Figura 30. Rudimento de Paradiddle - diddle



Fuente: Transcripciones de los temas musicales del disco *Four and More*

- d) **Recursos relacionados con stickings de agrupaciones**

Grupos de tres figuras

Figura 31. Grupo de tres figuras



Fuente: Transcripciones de los temas musicales del disco *Four and More*



Grupos de cuatro figuras

Figura 32. Grupo de cuatro figuras



Fuente: Transcripciones de los temas musicales del disco *Four and More*

En conclusión, se puede observar que Williams, al dominar todos esos recursos de independencia logra una habilidad de acompañamiento muy sofisticada y musical a una gran velocidad, ya sea de manera individual (repetición del mismo motivo) o mezclando algunos recursos como se muestra en los análisis anteriores. Esto da como resultado que de pequeños motivos se pueden generar una gran cantidad de combinaciones que con una práctica diaria constante de cada uno de estos recursos, a diferentes tempos y asimilando uno por uno hasta obtener una interiorización eficaz, se desarrollarán destrezas para una ejecución de un jazz comping más fluido.



CAPÍTULO III

3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Enfoques de la Investigación

El presente trabajo utiliza un enfoque cualitativo y cuantitativo, la primera, permite la “recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación y puede o no probar hipótesis en su proceso de interpretación.” (Hernández et al 2003, p. 11), es decir, permite ver a través de la observación la problemática a investigar, analizar y determinar la propuesta.

La segunda se orienta a datos numéricos que permiten fundamentar la investigación, a ello se utiliza los resultados de los exámenes de los alumnos, con el fin de determinar su desarrollo e independencia entre el bombo y redoblante en la ejecución del Jazz Comping en la Batería.

3.2. Nivel o tipo de investigación

Exploratorio

La presente investigación es de tipo exploratorio. Sobre este nivel de investigación Cazau menciona:

El objetivo de una investigación exploratoria es, como su nombre lo indica, examinar o explorar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado nunca antes. Por lo tanto, sirve para familiarizarse con fenómenos relativamente desconocidos, poco estudiados o novedosos, permitiendo identificar conceptos o variables promisorias, e incluso identificar relaciones potenciales entre ellas (Cazau, 2006, pág. 26).



Analítico - sintético

Con base en los resultados de las rubricas, se realizará un análisis sobre las falencias técnicas que presentan los estudiantes al momento de ejecutar un acompañamiento en una pieza de jazz, de este modo ir a lo sintético para determinar los ejercicios y dar soluciones como opciones de enseñanza o aprendizaje.

Descriptivo

El nivel descriptivo permitirá analizar los datos y describir los diferentes resultados que desarrolla la investigación de variables, con el fin de llegar a su respectivo análisis e interpretación basados en el marco teórico.

3.3. Técnicas e Instrumentos de Investigación

De campo

Según Alfonso (1995), la investigación documental es un procedimiento científico, un proceso sistemático de indagación, recolección, organización, análisis e interpretación de información o datos en torno a un determinado tema. Al igual que otros tipos de investigación, éste es conducente a la construcción de conocimientos (Alfonso, 1995, citado en Morales (s/a), p.2.)

La investigación de campo es aquella que “se apoya en informaciones que provienen entre otras, de entrevistas, cuestionarios, encuestas y observaciones”. (Behar, 2008, p. 21).

3.3.1. Fuentes primarias

Entrevista: Se recaba información por medio de entrevistas a músicos docentes en la especialidad de la enseñanza del jazz, con el fin de determinar un diagnóstico sobre otros métodos que se usan para la enseñanza del jazz comping en batería.



3.3.2. Fuentes secundarias

Esta se realizará a través de internet en fuentes confiables, en la biblioteca de la Universidad San Francisco de Quito y en la biblioteca de la Universidad de las Américas.

3.4. Población y Muestra

Población

La población para este estudio es de 6 estudiantes que estén cursando el 4to semestre de la Escuela de Música de la UDLA, mismos que cuentan con el nivel necesario para abordar esta temática.

3.5. Operacionalización de Variables

Tabla 1. Operacionalización de variables

CONCEPTO	DIMENSIONES	INDICADORES
JAZZ COMPING Y SU INDEPENDENCIA EN LA BATERÍA	SISTEMA DE EJERCICIOS PARA DESARROLLO DE JAZZ COMPING RECURSOS INTERPRETATIVOS DE TONY WILLIAMS	TRANSCRIPCIÓN DE MOTIVOS REPETICIÓN DE FRASES EJERCICIOS DE INDEPENDENCIA ANALISIS Y TRANSCRIPCIÓN DE AUDIOS REPRESENTATIVOS DE TONY WILLIANS OBTENCIÓN DE FRASES O RECURSOS PARTE DE SU INTERPRETACIÓN DESARROLLO DE SISTEMA DE EJERCICIOS

Elaborado por: El investigador



3.6. Análisis e Interpretación

Para este diagnóstico se ha realizado un análisis de las evaluaciones de algunos períodos sobre uno de los puntos de la rúbrica de calificación como es la ejecución de temas de jazz, ya sea tocado con una pista o con un formato de banda, en el que se ha detectado algunos problemas en los aspectos técnicos de independencia enfocados específicamente entre bombo y redoblante, por lo que esto influye en una buena ejecución de lenguaje del género.

RUBRICAS:

Tabla 2. Rubrica Clase Ejecución 1 Alumno 1.

		ESCUOLA DE MUSICA RUBRICA CLASE EJECUCION 2016-1	Instrumento: Tipo de Calificación:	Control <input checked="" type="checkbox"/> Progreso <input type="checkbox"/> Examen Final <input checked="" type="checkbox"/>	Nombre: _____ Matr: _____
CATEGORIA	1 (1-3)	BAJO DEL PROMEDIO 2 (4-5)	PROMEDIO 3 (6-7)	COMPLETAR 4 (8-9)	SUGERENCIAS 5 (10)
SONIDO	El sonido es nítido y preciso. Los instrumentos se escuchan bien separados entre sí. No tiene ruidos de ambiente mental.	El sonido es nítido y preciso. El ejecutante no suena excesivamente en el espacio de trabajo. Toca bien y con mucha seguridad la presentación es interesante.	El sonido es nítido y preciso. El ejecutante no suena excesivamente en el espacio de trabajo. Toca bien y con mucha seguridad la presentación es interesante.	El sonido es nítido y preciso. El ejecutante no suena excesivamente en el espacio de trabajo. Toca bien y con mucha seguridad la presentación es interesante.	El sonido es nítido, denso y armónico. El ejecutante es consciente de todos los instrumentos. El sonido tiene calidad profesional.
RITMO	Los ritmos son precisos. El tiempo es constante. El ritmo no es monótono.	Los ritmos son precisos. El tiempo es constante. El ritmo no es monótono.	Los ritmos son precisos. Algunas veces se pierde el tiempo. Algunas veces se pierde el tiempo.	Los ritmos son precisos. Algunas veces se pierde el tiempo. Algunas veces se pierde el tiempo.	Al principio el tiempo es constante. Algunas veces se pierde el tiempo. Algunas veces se pierde el tiempo.
TIEMPO					
TECNICA	El alumno no es preciso. No sabe bien los tiempos y los patrones. No demuestra agilidad.	Algunas técnicas trabajadas bien. Algunas técnicas trabajadas bien. Algunas técnicas trabajadas bien.	Niñas y niñas trabajan bien las técnicas. Toca bien y con la técnica adecuada para el tema. Algunas veces se pierde el tiempo. Algunas veces se pierde el tiempo.	Niñas y niñas trabajan bien las técnicas. Toca bien y con la técnica adecuada para el tema. Algunas veces se pierde el tiempo.	Todos los golpes son trabajados bien y tienen buena calidad. Tocar bien y con la técnica adecuada para el tema. Algunas veces se pierde el tiempo.
INTERPRETACION	El alumno no ejecuta de forma social. Ritmo, sonido, time feel, armonicas y melodías apropiadas para el género ejecutado.	El alumno ejecuta de forma social. Ritmo, sonido, time feel, armonicas y melodías apropiadas para el género ejecutado.	Algunas veces el ritmo, sonido, time feel, armonicas y melodías no están bien apropiadas para el género ejecutado. Algunas veces se pierde el tiempo.	Algunas veces el ritmo, sonido, time feel, armonicas y melodías no están bien apropiadas para el género ejecutado. Algunas veces se pierde el tiempo.	La mayoría del tiempo el ritmo, sonido, time feel, armonicas y melodías no están bien apropiadas para el género ejecutado. Algunas veces se pierde el tiempo.
INSTRUMENTOS					
ESTILO					
FORMATO					
TIPO					
COMPOSICION					
FRASES					
Lenguaje					
Calificador(a):	Fidel Vargas Sergio Reggiani	Sergio Reggiani	Total: 5,4 / 10	Promedio	
Firma:					
Fecha:	25/10/16				



Fuente: Registro de Calificaciones, Universidad UDLA, Escuela de Música

Análisis e Interpretación

Jurado : Fidel Vargas, Sergio Reggiani

El alumno 1, saca un promedio de 5,4 sobre 10 en la interpretación de un tema de jazz blues. Dentro de los comentarios y sugerencias del jurado se tiene: **En Sonido**, el alumno debe mejorar la calidad de timbre que saca del instrumento; **En Ritmo**, debe mejorar en desarrollar un mejor control del time feel referente a una corchea swing constante; **En Técnica**, el alumno debe mejorar el control del patrón del jazz en el Ride con pulso estable y



dentro del lenguaje; En la **transcripción de jazz blues**, el alumno realizó una transcripción poco minuciosa, carente de algunos detalles de acentos y dinámicas importante para su ejecución en la batería. También tiene que demostrar habilidad para ejecutar líneas o secciones complejas, por lo que se pudo ver que necesita recursos de independencia para mejorar todos los aspectos anteriormente mencionados.

Tabla 3. Rúbrica Clase Ejecución 2. Alumno 2.

Rúbrica Clase Ejecución 2016-2		Nombre: _____ Mat: _____							
CATEGORÍA	NO Satisfactorio	POCO Satisfactorio	Satisfactorio	MUY BUENO	Nivel: MUD301	Proyecto: 1	EXCELENTE	nota	COMENTARIOS
SONIDO	1 (1-3)	2 (4-5)	3 (6-7)	4 (8-9)	5 (10)				
Tono	El sonido no es el adecuado y apropiado para el ritmo y el registro. No muestra la estabilidad armónica.	Algunas veces el sonido es adecuado, sin embargo, no es constante en el tiempo. Algunas veces, la ejecución es rítmica pero no constante.	El sonido es constante en el tiempo, es constante en el registro. La ejecución es rítmica y constante.	El sonido es constante en el tiempo, tiene una gran variedad de tonos y registros. La ejecución es constante y fluida.					
Proyección									
Calidad									
Tiempo									
HITMO									
Calidad									
CUANTIFICACIÓN									
Tempo									
Precisión									
TECNICA									
Grip									
Mecánica									
Agilidad									
Ampliitud									
Interdependencia									
INTERPRETACIÓN (JAZZ COMPIING 3/4)									
Unísono									
Forma									
Melodía									
Comping									
Frasaje									
Lenguaje									
Burles									
INTERPRETACIÓN (SOLO DE CAJA)									
Contenidos									
Coordinación									
Articulación									
Orientación									
Calificador(a) _____	Firmar:				Total		/10		
<i>REGGIM</i>	<i>JAVIER MORALES</i>				Promedio				

TABLA DE CONVERSIÓN		
1	2	3
2	3	4
2.5	4	5
3	5	6
3.5	6	7
4	7	8
4.5	8	9
5	9	10

Fuente: Registro de Calificaciones, Universidad UDLA, Escuela de Música



Análisis e Interpretación

Jurado : Fidel Vargas, Sergio Reggiani, Roberto Morales

El alumno 2, saca un promedio de 6,8 sobre 10 en la interpretación de un tema de jazz en métrica de 3/4. Dentro de los comentarios y sugerencias del jurado se tiene: En **Sonido**, mejorar la calidad del sonido en la caja (redoblante), buscando siempre el golpe en el centro del tambor (tiene que ver mucho con la parte técnica); En **Ritmo**, mejorar la precisión de rolls basados en lenguaje de jazz comping; En **Técnica**, el alumno debe mejorar el control del patrón del jazz en el Ride con pulso estable y dentro del lenguaje, usando una correcta mecánica de golpe; En la **interpretación jazz comping 3/4**, el alumno presenta un manejo de *forma* muy ambigua, debe tener claridad en cuanto a delinear la *forma* de manera correcta, el comping y su fraseo es muy pobre (requiere manejo de recursos de independencia para jazz comping), el último punto tiene que ver con ejecución de un solo de caja, no refiere al tema a tratar.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Tabla 4. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 3.

		ESCUOLA DE MUSICA DEPARTAMENTO DE LAS ARTES	Instrumento: Tipo de Calificadón:	Nombre: Mat:	Nivel: MUD201 (progreso 2)		
Rúbrica Clase Ejecución 2010-1						Control <input type="checkbox"/> Pregunto <input checked="" type="checkbox"/> Edición Real <input type="checkbox"/>	CAL
CATEGORIA	INCAPAZ DE CUMPLIR	BAJO DEL PROMEDIO	PROMEDIO	COMPETENTE	SOBRESALIENTE		COMENTARIOS
SONIDO	1 (1-3) 2 (4-5) 3 (6-7)	Algunas veces la calidad del sonido es correcta en ciertas secciones, pero no tiene calidad de música musical.	4 (8-9)	El sonido está enfocado, claro y equilibrado en el centro y tiene un impacto en los ritmos y arpegios. Una atención y/o observación le da más significado a la ejecución.	5 (10)		(6) <i>mejorar el sonido de la caja (redoblante)</i>
RITMO	✓ Los tiempos no son precisos. Siempre late el tiempo y el ritmo no es consistente.	Algunas veces el ritmo es constante y sincronizado con otros instrumentos, pero no tiene una consistencia constante.	4 (8-9)	El ritmo es seguro y constante en las secciones de flamenco, pero no es constante en las secciones de jazz comping. Tiene dificultades para mantener el ritmo constante en la ejecución.	5 (10)		(6) <i>Falta precisión de tiempo!</i> <i>MÁS PRECISIÓN</i>
Tecnica							
Tiempo							
Presión							
TECNICA	✓ El alumno muestra poca técnica en las ejecuciones rítmicas. No demuestra agilidad.	PEQUEÑAS DIFERENCIAS EN EL TONO. Falta mucha técnica en la ejecución de los flamencos y/o los percusivos. Esto afecta la ejecución y la interpretación de la presentación en su totalidad.	4 (8-9)	Mucha ejecución lenta y sin fuerza. Falta un poco de pulso en las ejecuciones rítmicas y/o las percusivas. Algunas veces falta la precisión y agilidad y se pierde el control de la presentación en su totalidad.	5 (10)		(6) <i>Falta control de mecánica en solo de caja</i> <i>No hay control de flams</i> <i>Contarlos más aun los sonidos en tambores</i> TECNICA Deficiente <i>Problema de control / Sonido / Técnica</i>
Grip							
Mecánica							
Agilidad							
Arquead							
Independencia							
INTERPRETACIÓN (ROCK)	✓ El alumno no ejecuta el tema con el ritmo, sonido, ni en el entorno que las rimas o las palabras para el tema lo demandan.	Algunas veces el ritmo es constante, pero no tiene mucha fuerza en las ejecuciones rítmicas como el flamenco. Esto afecta la ejecución y la interpretación de la presentación en su totalidad.	4 (8-9)	La ejecución de rock es lenta, vacía, sin fuerza y/o las ejecuciones rítmicas como el flamenco son ejecutadas con el golpe o impacto.	5 (10)		(7) <i>mejorar más lenguaje y control de volumen en caja</i>
Feliz							
Furia							
Motivo							
Charming							
Fresco							
Lengua							
INTERPRETACIÓN (JAZZ COMPING)	✓ El alumno no ejecuta el tema con el ritmo, sonido, ni en el entorno que las rimas o las palabras para el tema lo demandan.	Nada que el ritmo, sonido, tiempo, articulación y/o ejecución sea ejecutado de acuerdo con el género. Esto afecta la ejecución y la interpretación de la presentación en su totalidad.	4 (8-9)	Algunas veces el ritmo es constante, pero no tiene mucha fuerza en las ejecuciones rítmicas como el flamenco. Esto afecta la ejecución y la interpretación de la presentación en su totalidad.	5 (10)		(8) <i>mejorar más lenguaje y control de volumen en caja</i>
Jazz							
Perro							
Motivo							
Coraje							
Fresco							
Lengua							
INTERPRETACIÓN (SOLO DE CAJA)	✓ El alumno no ejecuta el tema con el ritmo, sonido, ni en el entorno que las rimas o las palabras para el tema lo demandan.	Algunas veces el ritmo, sonido, tiempo, articulación y/o ejecución sea ejecutado de acuerdo con el género. Esto afecta la ejecución y la interpretación de la presentación en su totalidad.	4 (8-9)	Algunas veces el ritmo, sonido, tiempo, articulación y/o ejecución sea ejecutado de acuerdo con el género. Esto afecta la ejecución y la interpretación de la presentación en su totalidad.	5 (10)		(7) <i>mejorar más lenguaje y control de volumen en caja</i>
Coraje							
Confusión							
Arqueado							
Dinámica							
Calificador(a)	<i>Fidel Vargas</i>	<i>Sergio Reggiani</i>		Total	6,6	10	
Firma:				Promedio			
Fecha:							

TABLA DE CONVERSIÓN		
1	4	BAJO DEL PROMEDIO
2	5	PROMEDIO
3	6	COMPETENTE
3.5	7	
4	8	
4.5	9	
5	10	SOBRESALIENTE

Fuente: Registro de Calificaciones, Universidad UDLA, Escuela de Música

Análisis e Interpretación

Jurado : Fidel Vargas, Sergio Reggiani

El alumno 3, saca un promedio de 6,6 sobre 10 en la interpretación de un tema enfocado en el jazz comping. Dentro de los comentarios y sugerencias del jurado se tiene: En **Sonido**, mejorar la calidad del sonido en la caja (redoblante), buscando siempre el golpe en el centro del tambor (tiene que ver mucho con la parte técnica); **En Ritmo**, mejorar la precisión del pulso en la ejecución de jazz comping; **En Técnica**, el alumno debe mejorar en el control de mecánica en la caja sobre todo en *flams*, muestra una técnica en general deficiente; En la **interpretación jazz comping**, el alumno debe enfocarse en trabajar sobre el lenguaje del jazz



y mejorar el control de dinámicas y articulaciones en la caja. En los ítems interpretación rock e interpretación solo caja, no refieren al tema de estudio.

Tabla 5. Rúbrica Clase Ejecución 2. Alumno 4.

ESCUOLA DE MÚSICA		Instrumento: _____	Nombre: _____		Matr: _____		
Rúbrica Clase Ejecución 2016-2		Fecha: _____	Nivel: MUD201		Progreso: 1		
CATEGORÍA	Nº Satisfactorio	POCO SATISFACTORIO	SATISFACTORIO	MUY BUENO	EXCELENTE	nota	COMENTARIOS
SONIDO	1 (1-3)	2 (4-5)	3 (6-7)	4 (8-9)	5 (10)		
Tono	El sonido es algo alterado o se pierde algún tono en el registro agudo. No muestra una buena calidad de sonido.	Algunas veces el sonido es algo alterado, se pierde algún tono en el registro agudo. Una vez que se pierde el tono se pierde la personalidad del sonido.	El sonido es algo alterado, se pierde algún tono en el registro agudo. Una vez que se pierde el tono se pierde la personalidad del sonido.	El sonido es algo alterado, se pierde algún tono en el registro agudo. Una vez que se pierde el tono se pierde la personalidad del sonido.	El sonido es fluido, clara y concreta. El nivel es alto. Los registros altos y bajos tienen una gran personalidad.		6 (Satisfactorio y tiene que ser mejorado)
Proyección							
Calidad							
Tono							
RITMO	1 (1-3)	2 (4-5)	3 (6-7)	4 (8-9)	5 (10)		
Coordinación	Los tiempos no son precisos. Los tiempos están desequilibrados. El tiempo no es constante.	Las divisiones son poco precisa. Los tiempos están desequilibrados. El tiempo no es constante.	Algunas veces el ritmo no es preciso. Algunas veces el ritmo no es constante. La ejecución no es muy precisa ni constante.	Los tiempos son más precisos. Los tiempos están más equilibrados. El tiempo es constante.	Los tiempos son más precisos. Los tiempos están más equilibrados. El tiempo es constante. Pueden haber algunas precisiones en el tiempo.		6
Tiempo							
Precisión							
TECNICA	La técnica es mediocre. No muestra dominio de golpe, resistencia y/o fuerza y/o velocidad.	La técnica es mediocre, muestra algunos errores de ejecución de golpes, pero con cierta seguridad. Tiene problemas de coordinación y/o fuerza.	La técnica es regular, la ejecución es regular, pero existe algún problema de ejecución, la coordinación es regular.	La técnica es buena, todos los golpes de la ejecución son seguros y correctos. No existen errores de ejecución.	La técnica es excelente. La ejecución de golpes es segura. Demuestra dominio y seguridad en la ejecución. No existen problemas.		6 (TRABAJO PESOIZADO)
Golpe							
Música							
Agrado							
Atmósfera							
Bienestar							
INTERPRETACIÓN (SOLO DE CAMBIO)	La interpretación es correcta, le comprende y la comprenden los demás, sin embargo no es emocional ni vibrante.	La interpretación es correcta, muestra cierta emoción, pero no es emocional ni vibrante.	La interpretación es aceptable, le comprende y la comprenden los demás, sin embargo no es emocional ni vibrante.	La interpretación es aceptable, la comprensión es correcta, sin embargo no es emocional ni vibrante.	La interpretación es aceptable, la comprensión es correcta, sin embargo no es emocional ni vibrante.		6
Comprensión							
Comunicación							
Articulación							
Relajación							
INTERPRETACIÓN (JAZZ COMPING)	La interpretación es correcta. El tema, el ritmo y el tiempo corresponden bien. Se maneja con comodidad en forma efectiva.	La interpretación es correcta, el tema, el ritmo y el tiempo corresponden bien. Se maneja con comodidad en forma efectiva.	La interpretación es aceptable, el tema, el ritmo y el tiempo corresponden bien. Se maneja con comodidad en forma efectiva.	La interpretación es aceptable, el tema, el ritmo y el tiempo corresponden bien. Se maneja con comodidad en forma efectiva.	La interpretación es aceptable, el tema, el ritmo y el tiempo corresponden bien. Se maneja con comodidad en forma efectiva.		6 (COMO SI FUE MAS ACTIVO) COMO SI FORMA Y FORMA)
Límite							
Fuerza							
Movida							
Contorno							
Tiempo							
Forma							
INTERPRETACIÓN (Audiciones)	La interpretación es correcta. Los golpes y los tiempos son correctos, muestra cierta emoción y vibrante.	La interpretación es aceptable, muestra interpretación estable y regular, pero no muestra cierta emoción y vibrante.	La interpretación es aceptable, muestra interpretación estable y regular, pero no muestra cierta emoción y vibrante.	La interpretación es correcta, muestra interpretación estable y regular, pero no muestra cierta emoción y vibrante.	La interpretación es correcta, muestra interpretación estable y regular, pero no muestra cierta emoción y vibrante.		5 (Locamente)
Golpe y ritmo							
Otros rudimentos							
Orug							
Flams							
Sticking							
Mecánica de golpes							
Calificado(a)		Firma:		Total		/10	
Reggiani				Promedio			

TABLA DE CONVERSIÓN			
1	2	3	4
2.5	3	4	5
3	4	5	6
3.5	4	5	6
4	5	6	7
4.5	5	6	7
5	6	7	8

Activi:

Fuente: Registro de Calificaciones, Universidad UDLA, Escuela de Música

Análisis e Interpretación

Jurado : Fidel Vargas, Sergio Reggiani

El alumno 4, saca un promedio de 6 sobre 10 en la interpretación de un tema enfocado en el jazz comping. Dentro de los comentarios y sugerencias del jurado se tiene: En **Sonido**,



la proyección y el balance del sonido deben ser adecuados al género; **En Técnica**, el alumno debe trabajar en el control del manejo del pulso del pie izquierdo; En la **interpretación jazz comping**, el alumno debe enfocarse en que su comping y fraseo sea más activo y tener más conciencia de la forma. En el ítem interpretación rudimentos no refiere al tema de estudio.

Tabla 6. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 5.

BÁSICA DE MÚSICA		Instrumento, Tipo de Clasificación	Conteo <input type="checkbox"/> Progresivo <input checked="" type="checkbox"/> Jueves Final <input type="checkbox"/>	Nombre: Mat: 405201	Notas: MUS201 (jueves 2)		
CATEGORÍA	PRINCIPAL DE CORPUS	BÁSIS DEL PRIMERIZO	PROGRESIVO	COMPLEXITATE	SUBREALISTAS	CAL	COMENTARIOS
SONIDO	✓ 1 (1-0)	2 (0-0)	3 (0-7)	4 (0-9)	5 (0-0)		5 - DIFÍCIL EN PROYECCIÓN Y CAJAS
Tono	✓ Tono de la voz y de instrumentos.	Repeticiones de melodías sencillas, no incluye coros ni armonías.	Coros simples como las bellotas, se dice en continuo.	Coros simples. El sonido es continuo.	Algunas bellotas.	5	
Progresivo	✓ Repeticiones de melodías sencillas.	Repeticiones de melodías sencillas.	Repeticiones de melodías sencillas.	Repeticiones de melodías sencillas.	Algunas bellotas.	4	
Coros	✓ Tono de la voz y de instrumentos.	Repeticiones de melodías sencillas.	Repeticiones de melodías sencillas.	Repeticiones de melodías sencillas.	Algunas bellotas.	4	
Tiempo							
Presencia							
TIEMPO	✓ Tono, Ritmo en sus partes, ritmo constante.	El concepto de progresión constante.	Coros de alta calidad.	El concepto de ritmo a un tiempo constante.	El concepto de ritmo a un tiempo constante.	4	- FUERA DE TIEMPO EN PISTAS Y SONIDO DE CASA
Corros							
Tiempo							
Presencia							
TIENDA	✓ Ritmo en sus partes. No sabe los ritmos sencillos y sus posibilidades.	Ritmo en sus partes. Repetición.	Ritmo en sus partes. Repetición.	Ritmo en sus partes. Repetición.	Ritmo en sus partes. Repetición.	4	- MECANICA UP, DOWN, FULL Y TAP DEFICIENTES
Uso							
Movimiento							
Agitación							
Arrastre							
Interpretación							
INTERPRETACIÓN	✓ Algunos ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	Ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	Ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	Ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	Ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	5	- FORMA: NO SABES LOS COROS. EL TEMA
ROBO							- Intro: No toca el fraseo del tema
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
INTERPRETACIÓN	✓ Algunos ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	Ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	Ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	Ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	Ritmos de danza con su estilo, sonido, ritmo, articulación y/o melódica.	5	- NO ESTÁ MARCANDO LA FORMA
TIEMPO CONTINUO							- ES CAMPING Y FRASEO FUERA DE ESTILO
Uso							- Deficiente Fraseo y lenguaje
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							
Tiempo							
Corros							
Arrastre							
Interpretación							
Interpretación							
TIEMPO CONTINUO							
Uso							

Fuente: Registro de Calificaciones, Universidad UDLA, Escuela de Música

Análisis e Interpretación

Jurado : Fidel Vargas, Sergio Reggiani

El alumno 5, saca un promedio de 3,8 sobre 10 en la interpretación de un tema enfocado en el jazz comping. Dentro de los comentarios y sugerencias del jurado se tiene: En



Sonido, presenta una proyección y calidad de sonido deficiente; **En Ritmo**, presenta problemas en controlar el pulso por lo que dentro de la pista en secciones sale de tempo. En **Técnica**, el alumno presenta problemas desde las mecánicas básicas como UP, DOWN, FULL, TAP; En la **interpretación jazz comping** el alumno no tiene conciencia de las secciones y por ende el marcar la *forma* en la ejecución, su comping y fraseo totalmente fuera de estilo por lo que debe trabajar desde bases de independencia hasta el lenguaje mismo del género. En los ítems interpretación rock y solo de caja no refieren al tema de estudio.

Tabla 7. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 6.

		ESCUOLA DE MÚSICA	Instrumento:	Nombre: _____	
		Tipo de Calificación:	Control <input type="checkbox"/> Progreso <input type="checkbox"/> Examen Final <input type="checkbox"/>	Mat: _____	
			Nivel: MUD401 (progreso 2)		
CATEGORIA	INCAPAZ DE CUMPLIR	BAJO DEL PROMEDIO	PROMEDIO	COMPETENTE	SOBRESALIENTE
SONIDO	/ 1 (1-3)	2 (4-5)	3 (6-7)	4 (8-9)	5 (10)
Tono	El sonido no está enfocado ni claro o apropiado en cualquier registro.	Algunas veces el sonido no está enfocado, es algo centrado, pero no en los registros extremos. Ocasionalmente la calidad del sonido afecta la presentación.	El sonido algunas veces está enfocado, es algo y centrado, pero no en los registros extremos. Ocasionalmente la calidad del sonido afecta la presentación.	El sonido está enfocado, claro y centrado. El sonido en los registros extremos es menos controlado pero no afecta la calidad de la presentación.	El sonido está enfocado, claro y centrado consistentemente en todos los registros. El sonido tiene calidad profesional.
Proyección	✓ No tiene calidad de estética musical sin importar el registro. Esto afecta significativamente la presentación en su totalidad.				
Calidad					
Timbre					
RITMO	/ Las rimas no son precisas. El compás no es seguro. El tempo no es consistente.	El compás es usualmente errático y los ritmos son rara vez precisos, restándole valor a la presentación en total.	El compás es algo errático. Algunos ritmos son rara vez precisos. Algunos errores son frecuentemente repetidos y quitan valor a la presentación en total.	El compás es seguro y los ritmos en su mayor parte exactos. Hay algunos errores de duración pero esto no le quita valor a la presentación en su total.	El compás, el tempo y los ritmos son prácticos y seguros. Los ritmos están ejecutados en el estilo de la música tocada. Nivel profesional.
Compás					
Tempo					
Precisión					
TECNICA	/ El alumno no es preciso. No sabe bien las digitaciones y/o posiciones. No demuestra agilidad.	Notas erróneas tocaditas. Frecuentemente. Falta mucho en la precisión de las digitaciones y/o las posiciones. Esto afecta la agilidad y la musicalidad de la presentación en su totalidad.	Notas erróneas tocaditas algunas veces. Falta un poco la precisión de las digitaciones y/o las posiciones. Esto afecta la agilidad y la musicalidad de la presentación a veces.	Notas erróneas tocaditas pocas veces. Falta un poco la precisión de las digitaciones y/o las posiciones. Esto afecta un poco la agilidad y la musicalidad de la presentación.	Todas las notas son tocaditas con las digitaciones y/o las posiciones correctas. El alumno toca con alto nivel de agilidad y precisión. Nivel profesional.
Grip					
Mecánica					
Agilidad					
Amplitud					
Interdependencia					
INTERPRETACIÓN (MODULACION METRICA)	/ El alumno no ejecuta el tema con el estilo, sonido, time feel, articulaciones y/o matrics apropiados para el género ejecutado. Esto afecta mucho la calidad de la presentación en su totalidad.	Rara vez el estilo, sonido, time feel, articulaciones y/o matrics son apropiados para el género ejecutado. Esto afecta mucho la calidad de la presentación.	Algunas veces el estilo, sonido, time feel, articulaciones y/o matrics son apropiados para el género ejecutado. Esto afecta la calidad de la presentación.	A la mayoría del tiempo el estilo, sonido, time feel, articulaciones y/o matrics son apropiados para el género ejecutado. Esto afecta la calidad de la presentación.	El estilo, sonido, time feel, articulaciones y matrics son apropiados para el género ejecutado. Nivel profesional.
6 sobre 4	X				
2 sobre 3	X				
4 sobre 3	X				
4/4 sobre 3/4	X				
Pulso					
Forma					
INTERPRETACIÓN (FRASEO LINEAL)	/ El alumno no ejecuta el tema con el estilo, sonido, time feel, articulaciones y/o matrics apropiados para el género ejecutado.	Rara vez el estilo, sonido, time feel, articulaciones y/o matrics son apropiados para el género ejecutado. Esto afecta mucho la calidad de la presentación en su totalidad.	Algunas veces el estilo, sonido, time feel, articulaciones y/o matrics son apropiados para el género ejecutado. Esto afecta la calidad de la presentación.	A la mayoría del tiempo el estilo, sonido, time feel, articulaciones y/o matrics son apropiados para el género ejecutado. Esto afecta la calidad de la presentación.	El estilo, sonido, time feel, articulaciones y matrics son apropiados para el género ejecutado. Nivel profesional.
Time feel					
Dicción					
Célula Rítmica					
Orquestación					
Quantización					
Fuargas					
Calificador(a)	6	JUAN CARLOS VARGAS	JUAN CARLOS VARGAS	Total	4 / 10
Firma:				Promedio	

TABLA DE CONVERSIÓN

2	4	BAJO DEL PROMEDIO
2.5	5	
3	6	PROMEDIO
3.5	7	
4	8	COMPETENTE
4.5	9	

Fuente: Registro de Calificaciones, Universidad UDLA, Escuela de Música



Análisis e Interpretación

Jurado : Fidel Vargas, Sergio Reggiani

El alumno 6, saca un promedio de 4 sobre 10 en la interpretación de un tema enfocado en interpretación modulación métrica (aplicado en el jazz). Dentro de los comentarios y sugerencias del jurado se tiene: En **Sonido**, el alumno debe mejorar la calidad del sonido en el instrumento en general; En **Ritmo**, lograr mayor precisión de las notas en cuanto a dinámicas y articulación. En **Técnica**, el alumno debe mejorar su técnica así como la independencia en la batería para la ejecución del jazz; En la **interpretación modulación métrica** el alumno debe trabajar cada una de las modulaciones estudiadas hasta su asimilación, presenta un desarrollo de cada una insuficiente. En el ítem *interpretación fraseo lineal* no refieren al tema de estudio.

Tabla 8. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 7.

+ Solo de Caja					
	Continuidad / fluidez	Cuantización	Sonido	Articulación	Dinámicas
Calificación	6	8	8	7	—
Retroalimentación:	7	7/5	7/5	7	
					7,4

+ Up-Tempo Swing			
	Time Feel (patrones / estilos)	Lenguaje / comping	Técnica (amplitud, resistencia, velocidad)
Calificación	6/6	7/6	7/6
Retroalimentación:	Ignorar el Time feel / no sigue el tiempo (patrones) Ojo mucho derecho, carretera swing lo mas posible		
			6,3

+ Bossa Nova / Samba						
	Técnicas	Time Feel (patrones / estilos)	Sonido	Lenguaje / comping	Forma	Brushes
Calificación	7	6	6	7	7/8	
Retroalimentación:	7/7	6/6	6/6	7/7	8/7,5	—
						6,8

Calificaciones: 1-4 (nulo/insuficiente) ; 5 – 6 (regular); 7-8 (bueno) ; 9 – 10 (muy bueno/excelente)

Fuente: Registro de Calificaciones, Universidad UDLA, Escuela de Música



Análisis e Interpretación

Jurado : Fidel Vargas, Sergio Reggiani

El alumno 7, saca un promedio de 6,8 sobre 10 en la interpretación de un tema enfocado en interpretación de un up tempo swing. Dentro de los comentarios y sugerencias del jurado se tiene: En **Sonido**, el alumno presenta problemas en el control del sonido en la mano derecha (ride); En **Ritmo**, mejorar el *time feel* en la ejecución del jazz comping controlando la corchea swing de manera constante. En **Técnica**, el alumno debe mejorar su técnica así como la independencia en la batería para la ejecución del jazz; En la **interpretación bossa nova/samba** no refiere al tema de estudio.

Tabla 9. Rúbrica Clase Ejecución 1. Alumno 8.

Rúbrica Clase Ejecución 2017-2		Nombre: _____	Mat: _____	Nivel: MUDM01	Progreso: Progreso 1	Nota	COMENTARIOS
CATEGORÍA	NO SATISFACTORIO 1 (1-3)	POCO SATISFACTORIO 2 (4-5)	SATISFACTORIO 3 (6-7)	MUY BUENO 4 (8-9)	EXCELENTE 5 (10)		
SONIDO	El sonido es débil y no se escucha bien en el equipo de regalos. No tiene calidad de sonido musical.	Algunas veces no se escucha bien en el equipo de regalos, pero el ritmo es correcto. Tanto a la izquierda como a la derecha se presentan un poco de distorsión.	El sonido es correcto, pero no es constante. El ritmo es constante, pero las ejecuciones están un poco distorsionadas.	El sonido es constante, el ritmo es constante. El control de los registros extensos es constante, pero no se escucha bien la calidad de la presentación.	El sonido es constante, el ritmo es constante en todos los registros. El rendimiento tiene calidad profesional.	6	-F/sonido algunas veces es enfocado y preciso
RITMO	Los ritmos no son precisos. Los tiempos están desequilibrados. El tiempo no es constante.	Los ritmos son rara vez precisos, muchas veces están desequilibrados y el tiempo es poco constante.	Algunos ritmos y tiempos son precisos. Algunos tiempos están desequilibrados y constante son buenas para la ejecución.	Los ritmos son en su mayor parte precisos. Los tiempos y las ejecuciones constante. Demuestra mucha constancia.	Los ritmos y el tiempo son precisos y regulares, constante. Demuestra mucha constancia.	5	Hay problemas de mantener el pulso requiere trabajar este punto urgente!!!
TÉCNICA	La técnica es débil, tiene problemas de coordinación de golpes, presenta problemas de independencia y agilidad.	La técnica es poca constante, algunas veces presenta problemas de coordinación de golpes, pero lleva un buen ritmo.	La técnica es sorprendente, la coordinación de golpes es apropiada para la ejecución, independencia y la agilidad de los dedos.	La técnica constante, incluye la coordinación de golpes es apropiada para la ejecución, independencia y la agilidad de los dedos.	La técnica constante, la coordinación de golpes es apropiada para la ejecución, independencia y la agilidad de los dedos.	7	Hay leve mejoría en cuanto a la mecánica para manejo del ride
Interdependencia							
INTERPRETACIÓN (up-tempo swing)	La interpretación es deficiente. El ritmo, el comping y el uso de golpes no corresponden a la letra. No demuestra dominio de la forma de la canción.	La interpretación es regular. El ritmo, el comping y el uso de golpes son correctos. La fluidez y el ritmo son muy buenas.	La interpretación es aceptable. El ritmo, el comping y el uso de golpes son correctos. Hay algunos errores de forma y ritmo, pero cada vez se ejecuta más la calidad de la presentación.	La interpretación es buena. El ritmo, el comping y el uso de golpes son ejecutados con velocidad y precisión. La forma y la melodía son claras.	La interpretación es buena. El ritmo, el comping y el uso de golpes son ejecutados con velocidad y precisión. La forma y la melodía son claras.	6	la interpretación puede ser mejor hay q trabajar sobre mantener el pulso en la ejecución
Estilo							
Forma							
Melodía							
Compung							
Frases							
Lenguaje							
Calificador(a)		Firma: Sergio Reggiani	Total			6 / 10	
			Promedio				

Fuente: Registro de Calificaciones, Universidad UDLA, Escuela de Música

Análisis e Interpretación

Jurado : Fidel Vargas, Sergio Reggiani



El alumno 8, saca un promedio de 6 sobre 10 en la interpretación de un tema enfocado en interpretación de un up tempo swing. Dentro de los comentarios y sugerencias del jurado se tiene: En **Sonido**, en la ejecución de la batería el sonido algunas veces es enfocado y preciso. En **Ritmo**, presenta problemas para mantener un pulso firme. En **Técnica**, el alumno presenta una leve mejoría en la mecánica para el manejo del ride en el jazz.



CAPÍTULO IV

4. SISTEMA DE EJERCICIOS PARA LA INDEPENDENCIA ENTRE BOMBO Y REDOBLENTE EN LA EJECUCIÓN DEL JAZZ COMPING EN LA BATERÍA

4.1. Introducción

El jazz comping es generado en la batería a partir del ride como punto principal del pulso, en el que se toca el patrón de jazz (este puede tener diferentes variantes en cuanto se tenga más dominio e independencia al tocar este género y de acuerdo al estilo) y el hihat tocado en los pulsos 2 y 4 (de forma tradicional), ejecutado en una métrica en 4/4. Estas dos voces o sonoridades son los ejes principales que sostienen el pulso tanto para el baterista, así como a la banda.

Sobre estas bases se genera el acompañamiento entre bombo y redoblante, ya sea como pregunta y respuesta o unísonos entre estas dos voces (se puede orquestar las mismas ideas con los toms), o generar frases acordes a la rítmica que acompañe la melodía del tema o de igual manera frases que interactúen con el solista o el acompañamiento de otro instrumentista. Por lo que dentro de un acompañamiento se puede ejecutar muchas ideas de manera espontánea, es por esto que entre más recursos se adquiera, más fluido e interesante puede sonar dicha interacción.

Hay muchos conceptos sobre acompañar al tocar jazz, pues no es cuestión solo de lanzar golpes en la caja, toms y bombo (es común ver en algunos estudiantes aprendices hacer esto). Es por esto que el jazz usa mucho la improvisación, pero está siempre estará bajo algunos criterios, por lo cual si se toca el mismo tema por segunda vez podría variar de otra manera su acompañamiento, así como creación de frases diferentes, pues nada está bajo un patrón estable como se dijo anteriormente.

Otras funciones del acompañamiento en la batería es dar soporte a la banda para definir secciones en base a una ejecución liviana o llena, apoyo de *kicks*, marcación de alguna sección rítmica importante, dentro de la sección rítmica ayuda a llevar al clímax en la



ejecución del solo de un instrumentista, creando tensión o resolución a través del uso de dinámicas, densidad rítmica, texturas, colores etc., lo que ayuda a generar distintos momentos vivenciales emocionales tanto para los músicos así como para la audiencia.

También es importante para ejecutar un tema de jazz conocer la forma o estructura del tema, la cual puede tener algunas secciones, las más comunes son forma blues (12 compases), AABA (32 compases), ABA (24 compases), ABAC, ABCD, etc. Existe también formas irregulares que pueden incluir métricas irregulares también.

Una vez comprendido estos conceptos básicos, es aquí donde al ver los bateristas virtuosos de jazz, tratamos de comprender todo su lenguaje al momento de tocar y nos preguntamos: ¿cómo hizo eso?, ¿qué piensa al momento de acompañar?, ¿qué frases está usando?, ¿hay algún método para hacer lo que él hace?, etc., y todas esas preguntas que a veces en los libros no se formula, es la clave para lograr la presente investigación.

Por ejemplo, ver como Tony Williams ejecuta su acompañamiento en el jazz de una manera fluida, usando frases complejas dentro del bombo y caja, al igual al momento de orquestar dentro de los toms o platos y la interacción que se genera con la banda a sonar tan sólida, esto nos lleva a tratar de comprender ¿qué hay detrás de toda esa habilidad?, ¿cómo llegó a tener toda esa independencia?, etc.

Por esta razón, el enfoque de esta propuesta es el trabajar uno de los puntos específicos que es el desarrollo de la independencia enfocado para el bombo y redoblante, con el fin de lograr un control mucho más estable al momento de tocar el patrón de jazz en el ride y hi hat en los pulsos 2 y 4 (como ostinato) logrando mayor fluidez.

Cabe recalcar que el propósito de esta propuesta no es tocar como Tony Williams (o por lo menos no es el punto focal), sino que a través de sus recursos interpretativos sea una guía para lograr el objetivo de esta propuesta.

El sistema de ejercicios tendrá una muestra clara de lo que se debe hacer y cómo trabajar cada uno de ellos, se debe tomar en cuenta muchos conceptos de ejecución como es la



articulación, la técnica, proyección para lograr el sonido deseado, por lo que está enfocada para estudiantes que tengan bases técnicas de batería y conocimiento básico de jazz comping.

Al finalizar se hará una validación de este sistema de ejercicios a través de criterios de especialistas que ayuden a aprobar dicho sistema de ejercicios.

4.2. Antecedentes de la Propuesta

Dentro de la enseñanza del jazz hay muchos métodos de educadores y expertos que han sido de gran aporte en la enseñanza – aprendizaje del jazz en la batería, uno de los métodos tradicionales para un empezar a desarrollar independencia, es mantener el patrón de jazz en el ride (como ostinato) y leer alguna hoja que contenga lectura de sincopa (usualmente se usa el libro *Syncopation* de Ted Reed), aplicando primeramente en el redoblante, luego con el bombo, luego una combinación de ambos de manera alternada, etc. Lo cual puede ser un aprendizaje para desarrollar técnica e independencia básica.

Otro método usado es la transcripción de algún acompañamiento de un baterista de jazz y aprender sus patrones, lo cual es un excelente trabajo para desarrollar el sonido y aprender lenguaje. Lo importante de este método es la imitación, eso tiene relación en copiar frases con sus articulaciones, el tipo de fraseo, los recursos rítmicos aplicados en cada tambor o platillo, pero sin una preparación técnica previa es difícil que el resultado de imitación sea efectivo, hay que tomar en cuenta que todos nuestros ídolos tienen dominio técnico del instrumento, más aún si sus recursos son a velocidades rápidas.

De igual manera existen muchos métodos de grandes educadores del jazz para el aprendizaje del jazz comping en la batería, mismos que abordan otros temas que de igual manera son importantes como lenguaje, modulaciones, calentamientos, etc., como es Los libros de John Riley.

Dentro de uno de sus calentamientos en el libro *Beyond Bop Drumming* en la sección de *triplets Warm up*, hace el uso de simples y dobles como calentamiento y desarrollo de independencia entre bombo y redoblante, pieza clave para la idea del presente trabajo.

Otro libro influyente para el desarrollo de independencia es *Conversation in clave* de Horacio “El negro” Hernández, aplicado en el aprendizaje de ritmos afrocubanos. El cual busca independizar la clave cubana ejecutada en alguna extremidad como ostinato (Hernández usualmente lo lleva en el pie izquierdo) y realizando ejercicios de lectura para bombo y caja.

También el libro de *Art Blakey's Jazz Messages by John Ramsay*, hace su explicación de algunas frases aplicadas al jazz comping a través de algunos stickings como se muestra en la figura 33, idea importante para realizar los análisis dentro del capítulo II.

Figura 33. Jazz comping sticking



Fuente: Art Blakey's Jazz Messages

En este punto, es bueno aclarar que cada persona tiene diferentes maneras y formas de aprender, en algunos casos métodos tradicionales serán suficientes para este aprendizaje, pero para otros simplemente estos métodos no completan ese desarrollo y requieren de otras herramientas para lograr su aprendizaje efectivo.

4.3. Justificación

Al hacer el análisis de las calificaciones de los estudiantes obtienen, se han observado en los estudiantes ciertas dificultades al momento de ejecutar un acompañamiento de jazz comping (lenguaje), es por esto que esta propuesta está enfocada para contribuir y poder



mejorar su nivel de ejecución a través del análisis e implementación de recursos para estudio de uno de los grandes bateristas de jazz en la historia.

Los ejercicios planteados en este trabajo serán creados también con influencia de métodos importantes como es del educador en jazz para batería John Riley y del libro “Stick Control” de George Lawrence, aplicado a tres subdivisiones básicas, lo que permitirá ampliar mucho más las ideas para el desarrollo de la independencia de los alumnos.

Muchos estudios son basados en ejecutar patrones de comping transcritos o puestos como ejercicios repetitivos, lo que logra solo un aprendizaje mecánico de estos por lo que el tema propuesto se justifica, ya que al ser ejecutados estos ejercicios de manera correcta y trabajando sonido, articulaciones, dinámicas, etc., el estudiante alcanzará mayor habilidad al momento de realizar un acompañamiento en jazz mediante el desarrollo de la interdependencia y la creatividad entre bombo, redoblante y buen control del ride, evitando solo la ejecución de patrones memorizados.

Esta propuesta es factible de realizarla ya que se cuenta con la experiencia en la ejecución del género jazz en batería, el acceso a las fuentes bibliográficas y la previa demostración de los ejercicios a través de talleres didácticos desarrollados tanto en la Universidad de las Américas, así como otras instituciones de música relacionadas.

4.4. Objetivos de la Propuesta

4.4.1. Objetivo General

Desarrollar un sistema de ejercicios para la independencia entre bombo y redoblante en la ejecución del jazz comping en la batería, para mejorar el proceso de enseñanza y aprendizaje usando recursos interpretativos de Tony Williams.



4.4.2. Objetivos Específicos

- Elaborar ejercicios de independencia entre bombo y redoblante en la subdivisión de corchea swing, tresillo de negra y tresillo de corchea, usando los stickings obtenidos de los análisis de Tony Williams.
- Ejecutar y grabar un taller didáctico como material de apoyo audio visual para el proceso de estudio de los ejercicios.
- Validar los ejercicios con cuatro expertos en el estudio del Jazz en la batería.

4.5. Fundamentación

Dentro de la malla curricular de la Escuela de música de las Américas (ANEXO1), se puede observar en la sección *estilos y géneros* que en la mayoría de los niveles está presente el estudio del jazz en el aprendizaje de los alumnos de música de todos los instrumentos. A continuación, se hará un pequeño resumen sobre qué debe el alumno promedio conocer a cerca de la ejecución del jazz en la batería.

Primer nivel, los alumnos deben tener un aprendizaje de elementos básicos para tocar rock, shuffle, blues. En este período el aprendizaje del jazz es básico, donde los alumnos aprenden a desarrollar sus primeros movimientos de interdependencia trabajando sobre el ostinato de jazz ride y hihat en pulsos 2 y 4, controlando su pulso interno (corchea swing) y realizando combinaciones básicas entre bombo y redoblante para *jazz comping* básico, basado en una subdivisión de corcheas como mínimo.

Segundo nivel, el alumno de batería adquiere conocimientos de la estructura y forma como ABA, AABA, ABAC, etc. Aquí el alumno debe tener la habilidad de poder tocar elementos de lenguaje básicos de jazz comping en la batería, a la vez de no perder la forma que posee un standard de jazz. Por otro lado, el alumno empieza a conectar las ideas básicas del lenguaje de jazz con el acompañamiento de la melodía del tema.



Tercer nivel, se va adentrando mucho más al estudio del jazz en cuanto al aprendizaje de nuevas habilidades para desarrollar más ideas para su acompañamiento, cómo acompañar una forma de un tema en 3 / 4, el alumno debe conectar todos los elementos vistos en los anteriores niveles con los nuevos conocimientos que va adquiriendo para ejecutar un jazz comping y control de forma.

Cuarto nivel, el alumno debe tener un desarrollo de lenguaje de jazz mucho más avanzado y de igual manera interiorizado, en esta etapa el alumno aprende técnicas más avanzadas para desarrollar independencia, musicalidad, control de dinámicas, texturas, etc. Se lleva a cabo un aprendizaje más avanzado del jazz, en cuanto a desarrollos motívicos, como tocar up tempos, modulaciones dentro del jazz, etc. Es aquí en donde el alumno podría desarrollar mayores destrezas en la batería al ejecutar un tema de jazz con la propuesta de esta tesis

Quinto nivel, el alumno debe tener un desarrollo técnico y de control tanto de habilidades motrices como de lenguaje, tiene un pensamiento más crítico al momento de ejecutar la batería, con lo cual puede trabajar otros géneros como ritmos afrocubanos, el latín jazz, ritmos brasileros, etc.

Aunque dentro de la malla se aplican varios estilos para la enseñanza, como se puede apreciar el jazz ocupa un lugar relevante, podría decirse que un 60% a diferencia de los otros estilos que se estudian a lo largo de la carrera de música en la UDLA.

4.6. Metodología

Dentro de la metodología que se va a usar se tiene como primera instancia todo el desarrollo empírico que se ha obtenido durante el largo proceso propio de aprendizaje, así como también de la experiencia como docente en la enseñanza de jazz en la batería a través de la observación y resultados obtenidos de los alumnos.

Como segunda instancia, se aplicará el desarrollo teórico basado en el estudio y análisis obtenido de videos, audios, material didáctico y métodos de enseñanza adquirido, que



ayudarán a implementar y contribuir con el desarrollo en el proceso de enseñanza y aprendizaje del alumno a través de la propuesta para el presente trabajo.

Para la implementación de estas herramientas usaremos el método inductivo (de lo particular a lo general), donde los alumnos a través de la ejecución de los ejercicios individualmente puedan llegar a la construcción de frases más complejas al momento de ejecutar jazz comping en la batería, de este modo generan un lenguaje más general con todos esos elementos.

De igual manera, se aplicará el método deductivo (de lo general a lo particular), donde el alumno a través de analizar las transcripciones (general), podrá comprender y asimilar de una manera más clara la idea de cada sistema de ejercicios (particular).

4.7. Propuesta

Después de haber hecho un análisis y obtenido algunas células con sus stickings principales de los recursos aplicados por el baterista Tony Williams, se ha desarrollado un sistema de ejercicios para el desarrollo de independencia entre bombo y caja a través del uso de dichos elementos de lo cual se hace algunas adaptaciones de stickings, estos a su vez aplicados dentro de tres subdivisiones elementales como son tresillos de negra, corcheas (swing) y tresillos de corcheas para un mayor asimilación holística.

Estas herramientas ayudarán a acondicionar las habilidades motrices del estudiante, de este modo en un futuro tenga un mayor desenvolvimiento en cuanto a frases complejas al ejecutarlas en la batería, más aún si estas requieren de mucha independencia con el fin de mantener estabilidad en el *tempo* y sea eficaz en su acompañamiento.

Para realizar todos los sistemas de ejercicios debemos tener en cuenta algunos parámetros:

- Tocar el patrón de jazz en el ride con la derecha y el hihat de pie en los *tiempos* 2 y 4 (en el caso de ser surdo invertir las posiciones) conjuntamente con cada ejercicio.

- Usando un metrónomo en un tiempo base de 75 bpm la negra, se debe realizar cada ejercicio hasta lograr comodidad en un mínimo de 8 repeticiones por compás.
- Cuidar las articulaciones de cada mano, trabajar el sonido del ride que no difiera por cada uno de los ejercicios.
- Dinámicas, es importante recordar que el bombo y caja no debe sobre pasar el volumen del ride y hihat, es decir, el bombo y caja ejecutarlos en una dinámica de p. Y el ride y hihat en una dinámica de mf o f

Nomenclatura

Figura 34. Nomenclatura



Fuente: El investigador

4.7.1. Sistema De Ejercicios Aplicados En La Primera Subdivisión - Corchea Swing

Todos los ejercicios aplicados entre bombo y caja estarán ejecutados en la subdivisión de corcheas.

4.7.1.1. Simples Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing

El motivo obtenido dentro de las transcripciones con su sticking es:



Figura 35. Motivo de rudimento simples



Elaborado por: El investigador

Figura 36. Propuesta de ejercicio aplicado con rudimentos de simples en corchea swing

A drum set notation for a swing exercise. It shows two rows of notes: "SIMPLES" in black and "Drum Set" in red. The "SIMPLES" row has two sections labeled "A" and "B". The "Drum Set" row shows a continuous pattern of eighth notes.

Elaborado por: El investigador

Metodología: Este ejercicio está basado en el sticking de simples (R L R L) mencionado anteriormente, reemplazando la R por el bombo y L redoblante, realizar el *ejercicio A* conjuntamente con el patrón de jazz en ride y hi hat, hacer las repeticiones requeridas antes de pasar al *ejercicio B*. Recordar los parámetros de dinámicas establecidos.

4.7.1.2. Dobles Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing

El motivo obtenido dentro de las transcripciones con su sticking es:

Figura 37. Motivo de rudimento dobles.



Elaborado por: El investigador

Figura 38. Propuesta de ejercicio aplicado con rudimentos dobles en corchea swing

A

DOBLES

B

D. 6.

DESPPLAZAMIENTO

C

D. 6.

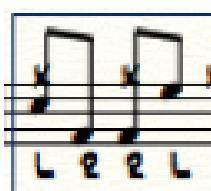
Elaborado por: El investigador

Metodología: Este ejercicio está basado en el sticking de dobles (R R L L) reemplazando la R por el bombo. En la transcripción *figura 36*, se puede apreciar que está el sticking desplazado correspondiente al *ejercicio C*, por lo que la propuesta de este ejercicio es hacer todas las variantes de desplazamiento posibles como se muestra en la parte superior. No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas, etc.

4.7.1.3. Paradiddles Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing

Los motivos obtenidos dentro de las transcripciones con su sticking son:

Figura 39. Motivo de rudimento paradiddles desplazamiento 1.



Elaborado por: El investigador

Figura 40. Motivo de rudimento paradiddle desplazamiento 2.



Elaborado por: El investigador

Figura 41. Propuesta de ejercicio con rudimentos Paradiddle y sus desplazamientos en corchea swing

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de paradiddle (L R L L R L R R) reemplazando la mano derecha por el bombo. En las transcripciones podemos apreciar que el primer motivo *figura 38*, corresponde al ejercicio de *desplazamiento 1* y el segundo *figura 39*, corresponde al ejercicio de *desplazamiento 2*, por lo que la propuesta de este ejercicio es hacer todas las variantes posibles de desplazamiento como se muestra en la parte superior. No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas, etc.

4.7.1.4. Paradiddle - Diddle Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing

El motivo obtenido dentro de la transcripción con su sticking es:



Figura 42. Motivo de paradiddle - diddle



Elaborado por: El investigador

Figura 43. Propuesta de ejercicio con rudimentos paradiddle - diddle en corchea swing

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de paradiddle diddle (L R L L R R) reemplazando la mano derecha por el bombo. Para este ejercicio se debe tomar en cuenta que como es un grupo de seis notas produce una modulación rítmica de 3 sobre 4 por cada patrón, cumpliendo el ciclo en el tercer compás como se muestra en la parte superior. No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas, etc.

4.7.1.5. Otros Stickings Aplicados A La Subdivisión De Corchea Swing

Grupos De Figuras De Tres Notas (L L R)

Figura 44. Motivo grupos de tres notas



Elaborado por: El investigador



Figura 45. Propuesta de ejercicio aplicando grupos de figuras de tres notas en corchea swing

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in common time (indicated by 'C') and the bottom staff is in 6/8 time (indicated by '6'). Both staves have a treble clef. The notation consists of groups of three eighth notes (quavers) connected by vertical stems. The first note of each group is a black quaver, and the second and third are white quavers. The first staff starts with a bass clef 'B' and the second with a bass clef 'H'. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking (L L R) reemplazando la mano derecha por el bombo. En las transcripciones podemos apreciar que el primer motivo *figura 43*, corresponde al *ejercicio A*, por lo que la propuesta de este ejercicio es hacer todas las variantes posibles como se muestra en la parte superior. No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas, etc.

Grupos De Figuras De Cuatro Notas (L L L R)

Figura 46. Motivo de cuatro notas

The image shows a single staff of musical notation. It features a purple rectangular box highlighting a specific pattern of four notes. Below the staff, the letters "L L L R" are written, indicating the corresponding sticking pattern where the left hand plays three eighth notes followed by a bass note (R). The staff has a treble clef and a common time signature.

Elaborado por: El investigador



Figura 47. Propuesta de ejercicio aplicando grupos de figuras de cuatro notas en corchea swing

Elaborado por: El investigador

[Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking (L L L R) reemplazando la mano derecha por el bombo. En las transcripción *figura 45*, podemos apreciar que dicho motivo corresponde al ejercicio A, por lo que la propuesta de este ejercicio es hacer todas las variantes posibles como se muestra en la parte superior. No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas, etc.]

4.7.2. Sistema De Ejercicios Aplicados En La Segunda Subdivisión – Tresillos De Negra

De igual manera para esta subdivisión se trabajará con los mismos motivos extraídos de los análisis, se debe usar los mismos parámetros requeridos en cuanto a tempo, dinámicas, articulaciones y sonido para su estudio.

4.7.2.1. Simples Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Negra

Figura 48. Propuesta de ejercicios aplicando con rudimento simples en tresillos de negra

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de simples (R L R L) pero aplicado en la subdivisión de tresillos de negra, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el *ejercicio A*, No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar a la sección *B*.

4.7.2.2. Dobles Aplicados A La Subdivisión De Tresillo De Negra

Figura 49. Propuesta de ejercicios aplicando con rudimento dobles en tresillo de negra

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de dobles (R R L L) aplicado en la subdivisión de tresillos de negra, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el *ejercicio A*, No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar a la sección *B*.



4.7.2.3.Paradiddles Y Derivadas Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Negra

Figura 50. Propuesta de ejercicios aplicando con rudimento paradiddles y sus desplazamientos en tresillos de negra

PARADIDDLE
0.6. 9

DESPALAZAMIENTO 1
0.6. 13

DESPALAZAMIENTO 2
0.6. 17

DESPALAZAMIENTO 3
0.6. 21

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de paradiddles (L R L L R L R R) aplicado en la subdivisión de tresillos de negra, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el *ejercicio 1* hasta lograr comodidad y fluidez luego continuar con los siguientes, No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas.



4.7.2.4. Paradiddle - Diddle Y Derivadas Aplicados A La Subdivisión En Tresillos De Negra

Figura 51. Propuesta de ejercicios aplicando con rudimento paradiddle - diddle y sus desplazamientos en tresillos de negra

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de paradiddle - diddle (L R L L R R) aplicado en la subdivisión de tresillo de negra, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el *ejercicio A*, No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar al *ejercicio B*.

4.7.2.5. Otros Stickings Aplicados A La Subdivisión De Tresillo De Negra

Grupos De Tres Figuras (L L R)

Figura 52. Propuesta de ejercicios aplicando grupos de figuras de tres notas en tresillos de negra

GRUPOS DE 3

D. 6.

A B C

D. 6.

D E F

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de grupos de 3 notas (L L R), aplicados en tresillos de negra, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el ejercicio A (trabajar de manera independiente cada literal), No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar a las siguientes secciones.

Grupos De Cuatro Figuras (L L L R)

Figura 53. Propuesta de ejercicios aplicando grupos de cuatro notas en tresillos de negra

A

B

Elaborado por: El investigador

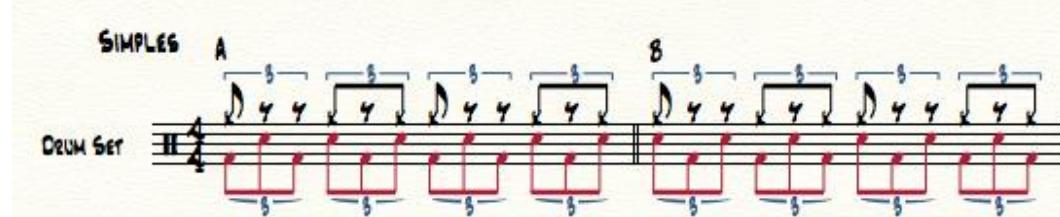
Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de grupos de 4 (L L L R) aplicados a tres tresillos de negra, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el *ejercicio A* (trabajar de manera independiente cada literal), No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar a la sección *B*. Tomar en cuenta que al realizar este ejercicio se genera un desplazamiento cumpliendo su ciclo en 2 compases.

4.7.3. Sistema De Ejercicios Aplicados En La Tercera Subdivisión – Tresillos De Corchea

De igual manera para esta subdivisión se aplica los mismos recursos vistos en las subdivisiones anteriores. Usar los mismos parámetros requeridos en cuanto a tempo, dinámicas, articulaciones y sonido.

4.7.3.1. Simples Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Corchea

Figura 54. Propuesta de ejercicios aplicado con rudimento de simples en tresillos de corchea

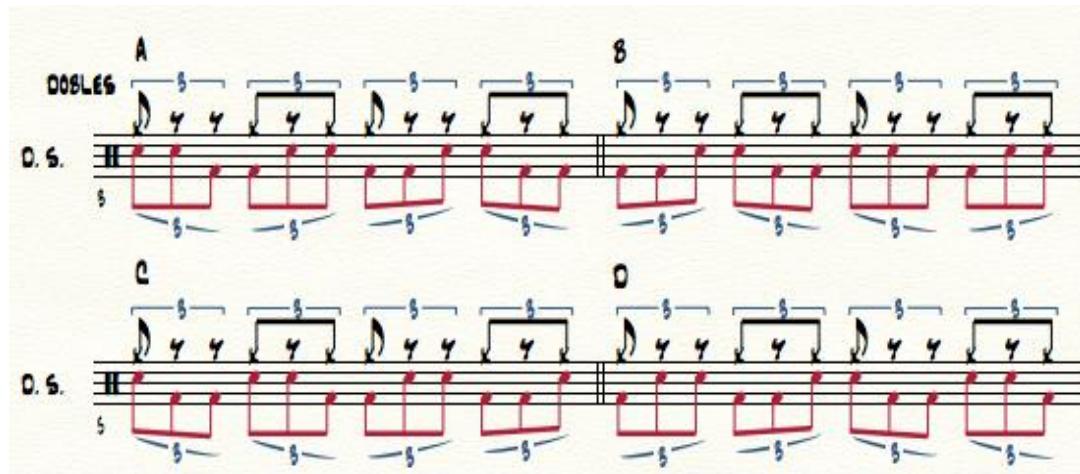


Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de simples (R L R L) pero aplicado en la subdivisión de tresillos de corchea, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el *ejercicio A*, No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar al *ejercicio B*.

4.7.3.2.Dobles Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Corchea

Figura 55. Propuesta de ejercicios aplicado con rudimento de dobles en tresillos de corchea



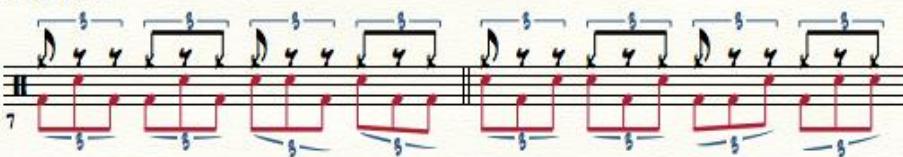
Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de dobles (R R L L) aplicado en la subdivisión de tresillos de corchea, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el *ejercicio A* (trabajar cada uno de los ejercicios independientemente), No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar a las otras secciones.

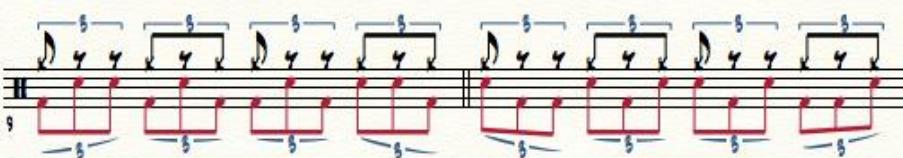
4.7.3.3. Paradiddles Y Derivadas Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Corchea

Figura 56. Propuesta de ejercicios aplicado con rudimento de paradiddles y sus desplazamientos en tresillos de corchea

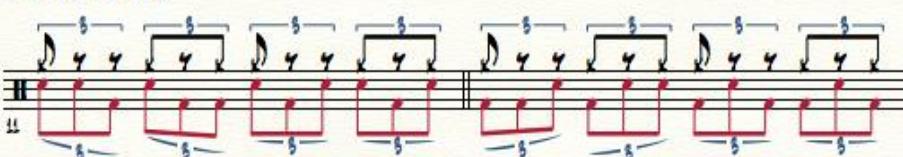
PARADIDDLE

D. 6. 

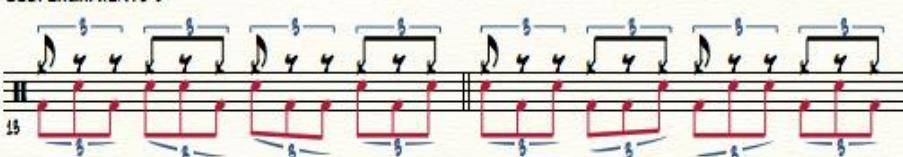
DEPLAZAMIENTO 1

D. 6. 

DEPLAZAMIENTO 2

D. 6. 

DEPLAZAMIENTO 3

D. 6. 

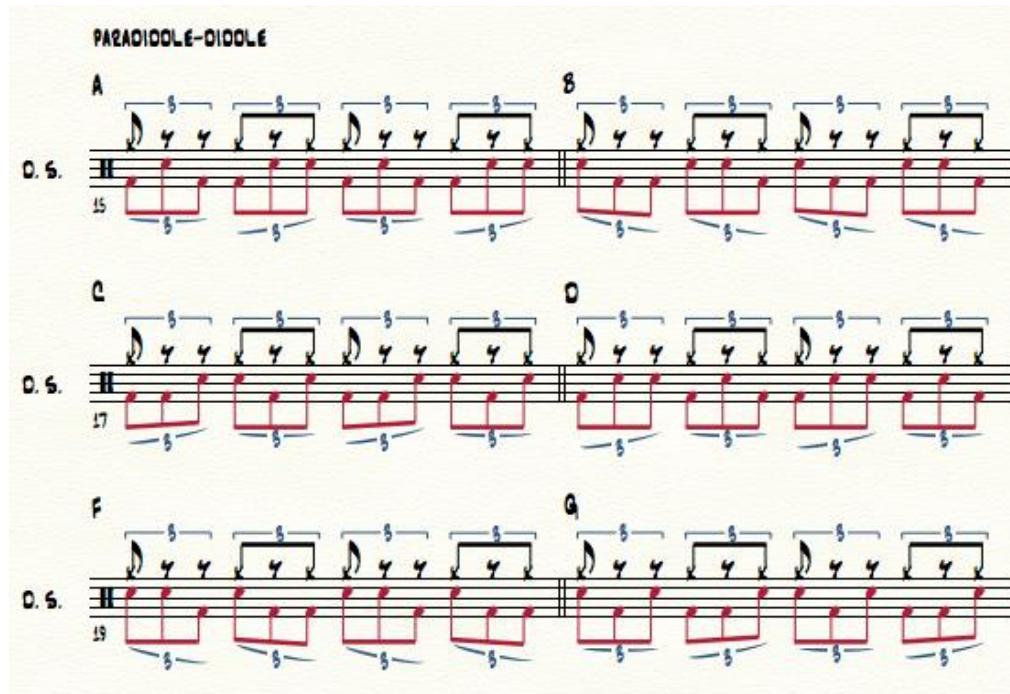
Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de paradiddles (L R L L R L R R) aplicado en la subdivisión de tresillos de corchea, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar cada uno de los ejercicios de manera independiente, no olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar a los siguientes desplazamientos.

4.7.3.4. Paradiddle - Diddle Y Derivadas Aplicados A La Subdivisión De Tresillos De Corchea

Figura 57. Propuesta de ejercicios aplicado con rudimento de paradiddle - diddle y sus desplazamientos en tresillos de corchea

PARADIDDLE-DIDDLE



The figure consists of three staves of musical notation. Staff A starts at measure 5, staff B at measure 15, and staff C at measure 17. Each staff contains two measures of paradiddle-diddle patterns on a bass drum staff, with corresponding hand strokes on an upper staff. The patterns involve alternating strokes between the left and right hands, with some strokes being replaced by a bass drum note. Measures 19 and 20 are also shown at the bottom of each staff.

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de paradiddle diddle (L R L L R R) aplicado en la subdivisión de tresillo de corchea, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar cada uno de los ejercicios de manera independiente, no olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar a los siguientes desplazamientos.

4.7.3.5. Otros Stickings Aplicados A La Subdivisión De Tresillo De Corchea

Grupos De Tres Notas (L L R)

Figura 58. Propuesta de ejercicios aplicando con grupos de tres notas en tresillos de corchea

GRUPOS DE 3

Elaborado por: El investigador

Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de grupos de 3 notas (L L R), aplicados en tresillos de negra reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el ejercicio A (trabajar de manera independiente), No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar a las siguientes secciones.

Grupo De Cuatro Notas (L L L R)

Figura 59. Propuesta de ejercicios aplicando con grupos de cuatro notas en tresillos de corchea

Elaborado por: El investigador



Metodología: El siguiente ejercicio está basado en el sticking de grupos de 4 (L L L R) aplicados a tres tresillos de corchea, reemplazando la mano derecha por el bombo como se muestra en la parte superior. Realizar primero el *ejercicio A* (trabajar de manera independiente), No olvidar los parámetros requeridos de repeticiones, sonido, articulación, dinámicas antes de pasar a las siguientes secciones. Tomar en cuenta que al realizar este ejercicio se genera un desplazamiento cumpliendo su ciclo en 1 compás.

4.8. Medición de resultados a través de especialista

Para la medición de resultados se realizó la valoración del sistema de ejercicios a través de la validación de expertos, con lo que se seleccionando cuatro docentes expertos en el tema de la enseñanza del jazz en la batería, para que a través de una rúbrica validen cada uno de los ejercicios.

4.9. Validación

Para la valoración del sistema de ejercicios, se ha escogido cuatro docentes especialistas en la enseñanza del jazz que son M.A. Roberto Morales (validador 1) docente del departamento de batería UDLA, Sergio Reggiani (validador 2) Facilitador del Departamentos de batería UDLA, MSc. Carlos Albán (validador 3) Director del Estudio de Percusión y MSc. María Fernanda Naranjo (validador 4) Docente de la Universidad de las Américas.

Validador 1. Roberto Morales (Ver Anexo 6)

Dentro de su validación al sistema de ejercicios, se puede observar en la rúbrica que el **punto 5** ha obtenido una calificación de buena (B) en cada uno de los grupos (subdivisiones), a diferencia de las demás que son óptimas (O).

En las observaciones para el *grupo A* (subdivisión de corchea swing), explica que los ejercicios propuestos son un aporte muy bueno en cuanto al desarrollo de interdependencia y fraseo y considera que estos deben aislar para desarrollar sonido y proyección.



Para el *grupo B*, menciona que, por la naturaleza de la figura, se desarrolla el sentido y control del desplazamiento y recomienda trabajar sonidos y proyección por separado.

Para el *grupo C*, observa que el desarrollo de desplazamientos se profundiza, se vuelve una técnica más demandante y en este punto el sonido, proyección deben ser trabajados de manera independiente.

Validador 2. Sergio Reggiani (Ver anexo 7)

En su valoración se encuentra que en su mayoría de los ejercicios tiene una calificación de óptima (O), a excepción del **punto 2** *grupo A* (paradiddles) y *grupo B* de igual manera (paradiddles) con una calificación de bueno (B), De igual manera en el **punto 4** en el *grupo B* (paraddiddles) y en el **punto 6** *grupo A* (paradiddles) con calificación de bueno (B).

Dentro de las observaciones realiza una observación general de los tres grupos y menciona que la corchea swing como fundamento madre del estilo, favorece el desarrollo de todos los sistemas planteados. Enfoque muy valioso en contraste rítmico con otras subdivisiones favoreciendo el fraseo, lado técnico y precisión generando flexibilidad rítmica. Finalmente comenta que este enfoque permite más posibilidades de fraseo, dada la naturaleza de la densidad rítmica, más allá del sticking.

Validador 3. Carlos Albán (Ver anexo 8).

Dentro de su validación califica los **puntos 1, 3 y 6** como óptimos (O) y los **puntos 2, 4 y 5** como bueno (B).

En sus observaciones generales explica que en el enfoque técnico se encuentra una gran herramienta para el desarrollo de la independencia, coordinación y fluidez. Finalmente indica que, para hacerle a este método más completo, se sugiere implementar diferentes estilos del golpe en los ejercicios para que los estudiantes mejoren en la calidad del sonido y articulación.



Validador 4. María Fernanda Naranjo (Ver anexo 9).

Dentro de su validación al sistema de ejercicios se puede observar en la rúbrica que el **punto 4 y 5** ha obtenido una calificación de buena (B) en cada uno de los grupos (subdivisiones), a diferencia de las demás que son óptimas (O).

En las observaciones sobre el *grupo A*, indica que es una excelente herramienta para el desarrollo de independencia, desarrollo de ideas y fluidez. Para el *grupo B*, menciona que estos ejercicios generan buena flexibilidad rítmica y para el *grupo C*, comenta que es una gran herramienta para tener más posibilidades de fraseo.

4.10. Ejecución de taller didáctico como material de apoyo audio visual para el proceso de estudio de los ejercicios.

Para la aplicación de la enseñanza y aprendizaje de cada uno de los ejercicios se ejecuta un video didáctico ejecutado en el Estudio de Percusión a cargo de MSc. Carlos Albán, ubicado Quito – Ecuador, en las calles J. Araúz y Germán Alemán con la participación de alumnos y docentes del establecimiento.

Dentro del video se encuentra una demostración de cómo se debe ejecutar y practicar cada uno de los ejercicios desarrollados en la propuesta del presente trabajo de investigación, el cual estará adjunto en un CD.



CONCLUSIONES

- Tony Williams dejó un gran legado en cuanto se refiere a la ejecución del jazz en la batería, tanto en su concepción como baterista como compositor, donde él buscaba hacer de la batería un instrumento que no solo sea para golpearlo, sino del cual pueda hablar o cantar al oído del público. Nos enseña a buscar nuevas formas de creatividad, de llevar los conceptos tradicionales a desarrollarlos a un nuevo nivel, a buscar nuestra propia voz en el instrumento.
- Es por ello, que se ha podido observar dentro de las transcripciones y análisis realizados su capacidad de creatividad al momento de ejecutar un jazz comping y la creación de sus frases, que han hecho de este trabajo una fuente inspiradora para la creación del sistema de ejercicios que ayuden a trabajar ese lado técnico de independencia, que permitan en los estudiantes que están en el proceso de aprendizaje del jazz, asimilar de manera más fácil este lenguaje tan complejo.
- Dentro de la valoración por expertos, la mayoría de ejercicios están considerados como óptimos y en un porcentaje mínimo como buenos.
- Se realizaron tres talleres didácticos en tres instituciones importantes, Uno en la Universidad de Cuenca en la Escuela de Artes y dos en la ciudad de Quito como es La Escuela de Música de la Universidad de las Américas y el Estudio de Percusión, del cual se realizó un video didáctico con estudiantes y docentes para la demostración y proceso de estudio que sirve como complemento del sistema de ejercicios.
- Existe un sin número de métodos para aprender a tocar jazz y de ello muchos temas específicos, el presente trabajo busca ser un aporte más para todos esos amantes del jazz y que de otra visión en cuanto a mejorar en la ejecución de este género.



RECOMENDACIONES

- Se recomienda que los estudiantes evaluados trabajen en los ejercicios de la propuesta basados en los puntos donde presentan falencias: sonido, ritmo, técnica e interpretación.

Sonido, los alumnos deben enfocarse en lograr una calidad y proyección de sonido adecuada para el genero jazz, tomando en cuenta el volumen con el que se debe tocar cada sección del instrumento.

Ritmo, los alumnos deben trabajar tempos lentos, lograr primero la interiorización de cada uno de los ejercicios antes de subir la velocidad sin saltar ni un solo paso (control de pulso y time feel); es decir, trabajar inicialmente en tempos cómodos incrementando de a poco la velocidad del metrónomo y con el mayor número de repeticiones posibles.

Técnica, es importante un estudio técnico de manos y pies con ejercicios de calentamiento (resistencia o rudimentales) para tener un mayor control del instrumento. Dentro de la batería tomar conciencia del control de dinámicas y articulación para la ejecución de un jazz comping en la batería.

- Luego de haber logrado un domino de cada ejercicio de la propuesta, se recomienda realizar combinaciones de algunas figuras para producir stickings mixtos combinados explorando de esta manera nuevas frases.
- Se recomienda trabajar en lenguaje; para lo cual, es importante transcribir recursos como licks, frases, motivos, solos de bateristas relevantes en el jazz al igual que realizar un análisis de lo que esta usando en sus recursos interpretativos y seguir enriqueciendo sus conocimientos para la ejecución del jazz.



BIBLIOGRAFÍA

Bascuñán, E. (2013). *Jazz contemporáneo, Una propuesta práctica y conceptual*. Obtenido de

<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/115578/Emilio%20Bascu%C3%B1%C3%A1n.pdf?sequence=1>

Behar, D. (2008). *Metodología de la investigación*. Obtenido de
<http://rdigital.unicv.edu.cv/bitstream/123456789/106/3/Libro%20metodologia%20investigacion%20este.pdf>

Cazau, P. (2006). *Introducción a la investigación en Ciencias Sociales*. Obtenido de
<http://alcazaba.unex.es/asg/400758/MATERIALES/INTRODUCCI%C3%93N%20AL%20INVESTIGACI%C3%93N%20EN%20CC.SS..pdf>

Córica, J. (s.f.). *COMUNICACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS: SU INCIDENCIA EN LAS ORGANIZACIONES EDUCATIVAS*. Obtenido de
http://www.uaeh.edu.mx/docencia/VI_Lectura/maestria/documentos/LECT46.pdf

Díaz, G. (2012). *Énfasis Jazz Bajo Eléctrico*. Obtenido de
<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/11681/1/DiazHerreraGustavoAdolfo2012.pdf>

Díaz, G. (2012). *FUSIÓN BASS Y CHORD COMPING: UNA OPCIÓN ALTERNATIVA EN EL ACOMPAÑAMIENTO*. Obtenido de
<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/11681/1/DiazHerreraGustavoAdolfo2012.pdf>

Díaz, F. (2017). COMPENDIO DE CONCEPTOS, TÉCNICAS Y HERRAMIENTAS PARA LA CAPTURA Y MANEJO DEL SONIDO EN LA GRABACIÓN DE LA BATERIA. obtenido de
<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/7059/6/DiazQuinteroFabioAntonio2017.pdf>



Doerschuck, A. (2012). *Memories of a drum genius*. Obtenido de <http://drummagazine.com/tony-williams-memories-of-a-drum-genius/>

Edward, C. (2010). *THE ART OF ACCOMPANYING THE JAZZ VOCALIST: A SURVEY OF PIANO STYLES AND TECHNIQUES*. Obtenido de https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/17445/White_Christopher.pdf

El Universo. (2012). *La Filantrópica cumple 163 años*. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/2012/11/20/1/1445/filantropica-cumple-163-anos.html>

Encalada, E. W. (2012). *Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz*. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3184/1/tmus38.pdf>

González, M. y. (2015). *Aplicación e innovación de técnicas de orquestación en composiciones inéditas y arreglos musicales tomando como referencia los esquemas armónicos y melódicos empleados en los temas Darn that dream”, “Budo”, y “Boplicity”*. Obtenido de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/4348/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-16.pdf>

Hernández, R. e. (2003). *Metodología de la investigación*. Obtenido de <http://metodos-comunicacion.sociales.uba.ar/files/2014/04/Hernandez-Sampieri-Cap-1.pdf>

Johnette, J. &. (1989). *The art of modern jazz drumming*. . Ch NY, U.S.A : D.C: publication.

Martínez, E. Z. (2004). *ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA BASADAS EN UN ENFOQUE CONSTRUCTIVISTA*. Obtenido de <http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/a4n24/4-24-4.pdf>

Molina, E. (2008). *La improvisación: Definiciones y puntos de vista*. Obtenido de <http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/Definicion-de-improvisacion.pdf>



Morales, O. (s.f.). *Fundamentos de la investigación documental y la monografía*. Obtenido file:///Users/fidelvargas/Downloads/FUNDAMENTOS%20DE%20INVESTIGACI%C3%92N%20DOCUMENTAL%20(1).pdf

Papalia, D. (2004). *De la infancia a la adolescencia*. México, D.F.: Mc Graw Hill.

Riley, J. (2004). *The Jazz Drummer's Workshop*. NJ. USA : Modern Drummer Publications, Inc.

Thigpen, E. (1981). *The sound of brushes*. Miami, U.S.A :: Warner bros publications.

Valqui, R. (2009). *La creatividad: Conceptos. Métodos y aplicaciones*. Obtenido de <http://www.rieoei.org/expe/2751Vidal.pdf>

ANEXOS

Anexo 1. Malla Curricular Escuela de Música de la Universidad de las Américas.

Perfil Alumno Promedio Nivel 1		Destrezas Específicas por Instrumento					
		Canto	Piano	Guitarra	Bajo	Batería	Vientos
PERFORMANCE	Lectura	Lectura primera vista con redondas, blancas, negras y algunas corcheas, melodías principalmente distónicas en las tonalidades de C, F y G; Agrupaciones de un	Lectura primera vista con redondas, blancas, negras y algunas corcheas, melodías principalmente dialóricas en las tonalidades de C, F y G; Agrupaciones de un	Sector 1,(cuerdas abiertas y maximo traste) 5) tonalidades de C, F y G. Agrupaciones de un tiempo (beat)		Lectura de caja con figuración de blanca, negra, corchea (straight y swing feel)	
	Ritmo	Agrupaciones de un	Agrupaciones de un	Ritmos de comping básicos de subdivision a negra, corcheas y		Agrupaciones	
	Escalas	Pentatónico mayor, menor and blues scales	Escala mayor, pentatónica mayor, pentatónica menor.	Escala pentatónica, blues y modos jónicos, aélico y mixolidio en 5 sectores en C, F, G. 60-70 bpm en corcheas.		N/A	
	Arpegios	Major triads, dominant 7	Major triads, dominant 7	Acordes mayores y menores cuatriadas	Acordes y arpegios de triadas diatónicas en tonalidades C, F, G. 4 set de cuerdas. 1-3,2-4,3-4,5-6. Acordes y armonías dominantes.	N/A	
	Técnica		Hanon, Invenciones de Bach. Escalas mayores en semicorcheas dos octavas. En treble los tres octavas. Arpegios dos octavas de mayores y menores	Ejercicios de técnica: bends, hammer on y pull off, slide, alternate picking, Sweep picking (se aplican para todos los niveles).		Mecánica de golpes, rudimentos (single; single y single four, doble open, 5 y 9, single paradiddle, Flam: single flam, flam tap, flam accent)	
	Estilos/Generos	rock, shuffle y swing	rock, shuffle y swing	Swing, bossa, ballad y piano solo	Patrones, riffs, ritmicas para comping de rock, shuffle y swing. Time feel de rock, shuffle y swing.	Rock, shuffle, swing y 12/8.	
	Repertorio	Ejecutar melodías y progresiones del blues básico. Diferenciar blues en estilo de rock.	Ejecutar melodías transcripciones	Standards de jazz	Cualquier de los temas escogidos del repertorio de guitarra para este nivel.	see attachment	Rep. Batería: Temas de la lista de repertorio de nivel I y ejemplos puntuales por estilo. 12/8 Blues (Lucille - B.B. King), Shuffle (Hold the Line), Texas Shuffle (Pride and Joy), Half Time Shuffle (Babylon)
	Transcripciones	Ejecutar transcripciones	Ejecutar transcripciones	A elegir por el profesor dependiendo del nivel.	2 transcripciones durante el semestre, de cualquiera escogida del departamento de	Jamey Aebersold	
	Improvisación	Improvisar utilizando improvisar	Improvisar	Improvisación con escala	Improvisación usando escala blues,	Desarrollo	
	Time Feel	Demostrar un cierto	Demostrar un cierto	Diferenciación entre swing y	Diferenciación entre feel de 12/8, shuffle y	Straight	
	Tempos	60-120 BPM	60-120 BPM	60-180	60 - 70 bpm.	60-120 bpm	
	Requisitos	Utilizar un	Utilizar un	Utilizar/tener metronomo.	Traer guitarra, cable, afinador, practicar	Usar/tener	
	Otros				Forma tradicional blues, forma blues menor.	N/A	

Activ:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Perfil Alumno Promedio Nivel 2		Destrezas Específicas por Instrumento					
	Conocimientos y Destrezas Generales	Canto	Piano	Guitarra	Bajo	Batería	Vientos
PERFORMANCE	Lectura	Lectura primera vista en tonalidades: Do, Fa, Sol, Si bemol, Re Agrupaciones de un tiempo (beat) con ligadura, figura de negra con punto,	Lectura primera vista melódica en tonalidades: Do, Fa, Sol, Si bemol, Re. Agrupaciones de un	Lectura de melodía (resonante) con volcings de cuatro notas e inversiones (mano izquierda)	Sector 1, tonalidades con 2 alteraciones (cuerdas abiertas y maximo traste 5) y sector 2 (de 5 al traste 8) tonalidades de C, F y G.	Refuerzo de iconografía de taller en solo de caja, Chacón	
	Ritmo	Agrupaciones de un tiempo (beat) con ligadura y figura de negra con punto.	Agrupaciones de un tiempo (beat) con ligadura y figura de negra con punto.	Ritmos de camping básicos de bossa nova, y medium-tempo.	subdivisión a negra, corcheas y semicorcheas. (4/4, 2/4, 3/4)	Blanca, negra, corchea,	
	Escalas	Mayor, Menor Natural, Pentatónica Mayor y Menor, Blues, Mixolidio, Dórico.	Mayor, Menor Natural, Pentatónica Mayor y	Modos de la escala mayor, Pentatónico mayor, minor and mixolidio locrio, y mixo bebop en 5	Escala Jónico, dórico, aeolian, mixolidio locrio, y mixo bebop en 5	N/A	
	Arpegios	Mayor 7 y 6, Menor 7 y 6, Dominante 7,	Mayor 7 y 6, Menor 7 y 6,	Todos los tipos de acordes	Revisión triadas. Acordes y	N/A	
	Estilos/Generos	Rock Blues y Jazz Blues	Rock Blues y Jazz Blues	Swing, bossa, ballad y piano solo	Reforzar Patrones, riffa, ritmicas para camping de rock, y swing. Introducción al Jazz swing.	Rock, Swing, 2 feel y 4 feel, Brushes.	
	Repertorio	Escoger temas de la lista de repertorio, mínimo 5 temas nuevos (Total 10)	Escoger temas de la lista de repertorio, mínimo 5 temas nuevos (Total 10)	Escoger temas de la lista de repertorio	Cualquier de los temas escogidos del repertorio de guitarra para este nivel	Temas de la lista de repertorio de nivel II	
	Transcripciones	Determinado por cada facilitador con su facultad	Determinado por cada facilitador con su facultad	Determinado por cada facilitador con su facultad	2 transcripciones durante el semestre, de cualquiera escogida del departamento de guitarra. (Aplicación en controles)	Jamesy Aebersold	
	Improvisación	Improvizar sobre el blues utilizando: pacing (concepto subjetivo), arpegios, utilizando: pacing	Improvizar sobre el blues utilizando: pacing	Improvización con escala blues, arpegios y notas de tones, ilmicas específicas y	Improvización con arpegios, guide tones, ilmicas específicas y	Motivos en contexto de jazz	
	Time Feel	El time feel tiene que ser trabajado todos	El time feel tiene que ser trabajado todos	Diferenciación entre swing y	Diferenciación entre swing y	Straight, Swing.	
	Tempo	80-120 BPM	80-120 BPM	50-180	Tempo depende del repertorio,	80-120 bpm	
	Requisitos	Poder cantar las melodías de los temas de repertorio.	Poder cantar las melodías de los temas de repertorio.	Tocar con metronomo y de memoria	Traer guitarra, cable, afinador, practicar siempre con metronomo y	Usar/tener metronomo,	
	Técnica	?????	?????	?????	?????	Brushes, buzz roll, rudimento	

Perfil Alumno Promedio Nivel 3		Destrezas Específicas por Instrumento						
	Conocimientos y Destrezas Generales	Canto	Piano	Guitarra	Bajo	Batería	Vientos	
PERFORMANCE	Lectura	Tonalidades hasta 3 alteraciones. 4/4, 3/4, 6/8, 12/8. Combinantes secundarias, acordes con noveno, dinólogos, breves de negra. Tiempo negra= 80 (semicorcheas).	Lectura melódica. Tonalidades hasta 3 alteraciones. 4/4, 3/4, 6/8, 12/8. sincopas, redoble de negra. Tiempo negra= 60 (corcheas), negra= 40 (semicorcheas).	Lectura de melodía (resonante) con volcings y ornblock) con left-hand voicing (mano izquierda). Y bajo + acorde (poco acompañamiento)	Sector 1, tonalidades con 3 alteraciones (cuerdas abiertas y maximo traste 5) y sector 1 de 5 alteraciones 6) tonalidades de con 2 alteraciones. Sector 3 tonalidades C y G. Agrupaciones de un tiempo negro con punto, dinólogos. Interpretación corcheas blancas, 1 frase de lectura.	Lectura rítmica hasta semicorcheas y ligaduras. Lectura de Walking bass escrito. Lectura de difrado de los modos disímiles y menor melódicos.	Lección de caja refuerzo de taller de lectura. Contemporary Rhythms Studies and Solos - Lab Davis.	
	Ritmo	Agrupaciones de un tiempo (beat) con ligadura y figura de negra con punto incluir sincopas. Diferenciar entre swing y even 8th.	Agrupaciones de un tiempo (beat) con ligadura y figura de negra con punto incluir sincopas. Diferenciar entre swing y even 8th.	Ritmos de camping basados de bossa nova, y medium-tempo (upbeat 2 y 4) 3/4, medium-up, fast.	subdivision a negra, corcheas y semicorcheas, negras con punto, sincopas (4/4, 2/4, 3/4).	Tocar walking bass con el metronomo 2 y 4	Blanca, negra, corchea, semicorchea, sincopas y subdivision de triplets en swing.	
	Escalas	Todos los modos de la mayor. Bebop.	Todos los modos de la mayor y bebop. Cantar con metronomo a negra = 60 a 80	Modos de la escala mayor, Pentatónico mayor, minor and blues scales, menor melódica (primer grado y escala升序)	Cualquier modo de la escala mayor 5 acordes en C, F, G, D, Bb, Eb. A: 60-70 bpm en corcheas y semicorcheas.	Escuchar dos octavas de los modos de la escala mayor, tercadas menores, pentatónicos, diatónicas y mixólicas, tono entero, Lydian b7, dominante interno y Mixolydian b6, b13.	N/A.	
	Arpegios	Xmaj7, X-7, X7, X-7b6, Xb, X-6, Xo7, X7b9, X7sus4. Cantar con metronomo a negra = 60 a 80	Xmaj7, X-7, X7, X-7b6, Xb, X-6, Xo7, X7b9, X7sus4. Cantar con metronomo a negra = 60 a 80	Todos los tipos de acordes cuadrados y novenas	Revisión de acordes de 7ma. Drop 2 Sat de 3-5. Shell voicing.	Arpegios: dos octavas de las bases en todas sus inversions. Una octava de acordes de séptima en todas las inversiones y con tercera en posición de rotación.	N/A.	
	Estilos/Generos	Mod, swing, jazz blues, bossa, boleros, rhythm changes (nivel básico y énfasis en la forma), 3/4 (jazz waltz).	Mod, swing, jazz blues, bossa, blues changes (nivel básico y énfasis en la forma), 3/4 (jazz waltz).	Swing, bossa, ballad y piano solo	Patrones y ritmicas para camping de swing y bossa nova. Reforzar Time feel swing y bossa nova.	Mod, swing, jazz blues, bossa, blues changes (nivel básico y énfasis en la forma).	Mod, swing, jazz blues, bossa, blues changes (nivel básico y énfasis en la forma).	
	Movimiento	Escoger temas de la lista de repertorio. Minimo 5 temas nuevos (Total 15)	Escoger temas de la lista de repertorio. Minimo 5 temas nuevos (Total 15)	Escoger temas de la lista de repertorio	Cualquier de los temas escogidos del repertorio de guitarra para este nivel.	Escoger temas de la lista de repertorio	Tiempo de la lista de repertorio es nivel III.	
	Transcripciones	Determinado por cada facilitador con su facultad.	Determinado por cada facilitador con su facultad.	Determinado por cada facilitador con su facultad.	2 transcripciones y/o más 1 escuchándome el sonido, de cualquier escogida del departamento de guitarra. (Aplicación en controles).	Interpretación ejecución memorizada con la grabación. Es opcional presentar la transcripción escrita. (solo también deberá ser aprobado por su respectivo profesor).	Jamesy Aebersold	



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Perfil Alumno Promedio Nivel 4		Destrezas Específicas por Instrumento					
	Conocimientos y Destrezas Generales	Canto	Piano	Guitarra	Bajo	Batería	Vientos
Lecchia	Tonos/diadas hasta 5 alteraciones: 4/4, 3/4, 6/8, 12/8. Dominantes técnicos: acordes con 9, 11, 13, sincopa, tritones de negra. Tiempo negra=80 (cuartetas), negra=60.	Tonos/diadas hasta 5 alteraciones: 4/4, 3/4, 6/8, 12/8. Sincopa.	Lectura con left hand: solos/cjgs, walking bass, sincopos + right hand.	Sector 1, tonos/diadas con 4 alteraciones en adelante (pueden haber más) y máxima tensión 3/4 y sector 2 hasta semicorcheas. Lectura de lectura.	Lectura rítmica hasta semicorcheas y de tres/ojos.	Solo de caja, palanca de lafer de hasta semicorcheas. Lectura de lectura.	
Ribón	Patrones ritmicos de diferentes géneros. Metrónomo en subdivisión. Even 8ths, swing, balada, Up tempo.	Patrones ritmicos de diferentes géneros. Metrónomo en subdivisión. Even 8ths, swing, balada, Up tempo.	Rítmos de camping sus cos de bossa nova, cancas, tumbaos y medium-swing (unbass: 7 y 4/3 jazz waltz); midtempo-up, fast.	sufrisión a negra, corcheas y semicorcheas, negras con acento, sincopas. Agrupaciones de 2 beats. Anticipación en distintos octavos. 1 por Matrices compuestas (9B, 9C, 12B).	Tocar walking bass con el metrónomo 2 y 4. Manejo de diferentes patrones de G8 y samba.	Blanca, negra, corchea, semicorchea, fuña, sincopa y subdivisiones de triples en swing.	
Urdaneta	Dominio III, Subdominante, Xerón.	Dominio menor melódica, menor Armstrong	Notas de la escala menor, Pentagrama mayor, Octava menor, menor en otras escalas: menor melódica (todos los modos)	Notas de la escala menor, pentagrama mayor, octava menor, escalas menores, pentatónicas, disminuidas, aumentadas, sinárticas, tonos enérgicos, Lydian b7, dominante alterado y Mixolydian b9, b13, por terceras.	Escalas: los octavos de los modos de la escala mayor, escalas menores, pentatónicas, disminuidas, aumentadas, sinárticas, tonos enérgicos, Lydian b7, dominante alterado y Mixolydian b9, b13, por terceras.	N/A	
Arpegios	Acordes y arpegios con tensiones 9, 11, 13. X-maj7, X#9b13	Acordes y arpegios con tensiones 9, 11, 13. X-maj7, X#9b13, X7#11, X7\$9a13. Arpegios desde la raíz en los standards a tempo.	Notas los tipos de acordes custodiadas, incluir novenas, arcanas y vocanas	Acorde y arpegio X-maj7, X1 maj7, X7\$5, X7\$6. Drop 2 del 2-5, 1-4. Walking bass simple, camping rítmico en diferentes estilos usando drop 2. Introducción a chord melody (dificultad básica)	Arpegios: dos octavas de biseladas en todas sus inversiones y con bordadura superior e inferior. Una octava de acordes de séptima en todas las inversiones y con bordadura en posición de cuarta.	N/A	
Estilos/Géneros	Med. swing, jazz blues, bossa, baladas, rhythm changes (nivel básico y énfasis en la forma); 3/4 (jazz waltz). Up tempo, even 8s.	Med. swing, jazz blues, bossa, baladas, rhythm changes (nivel básico y énfasis en la forma); 3/4 (jazz waltz), Up tempo, even 8s.	Med. swing, up swing, bossa, jazz waltz, ballad, latin jazz, piano solo.	Personas y ritmos para camping de swing, bossa nova y samba. Reforzar 1 me feel swing, bossa nova y samba.	Med. swing, jazz blues, bossa, bossas, rhythm changes (nivel básico y énfasis en la forma), 3/4 (jazz waltz) y Alto en G/B swing 248 bpm.	Funk, Enfoque (rest) Cha-Cha, Modulación Rítmica, Samba y Up tempo swing 248 bpm.	
Repertorio	Elegir temas de la lista de repertorio. Mínimo 5 temas nuevos (Total 20)	Elegir temas de la lista de repertorio. Mínimo 5 temas nuevos (Total 20)	Elegir temas de la lista de repertorio	Conjunto de los temas elegidos del repertorio de guitarra para este nivel.	Elegir temas de la lista de repertorio. (Body in Soul, Oleo, How deep is the ocean.)	Temas de la lista de repertorio de rock IV.	
Transcripciones	Determinado por cada facilitador con su facultad.	Determinado por cada facilitador con su facultad.	Determinado por cada facilitador con su facultad.	2 transcripciones/minimo 1 escriturajeando el sonido, de cualquier escogida del departamento de guitarra (Aplicación en continuo).	Transcripción: ejecución memorizada con la grabación. Es opcional presentar la transcripción escrita (esta también deberá ser aprobada por su respectivo profesor). *Ver requisitos	James Abersold	



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Perfil Alumno Promedio Nivel 5		Destrezas Específicas por Instrumento					
	Conocimientos y Destrezas Generales	Canto	Piano	Guitarra	Bajo	Batería	Vientos
Lectura	Cualquier tonalidad. Múltiples de amalgama. Tiempo irregular 100 (pocoas), negro 60 (sin sincopas).	Ler a primera vista	Lectura con left hand voicings, sector 1, cualquier tonalidad.	Sector 1, cualquier tonalidad y sector 2 de B al traste 16.	Lectura de diferentes estilos de música del mundo (Ej. música Africana, Caribbean, Brasileña y Sur Americana).	Lectura enfocada en sonidos de cuja, bolas, flautas, etc.	
Ritmo	Subdivisión a negra, corcheas y semicorcheas, negras con punto, sincopas. Agrupaciones de 2 beats. Anticipaciones en distinos beats. Múlticas irasas (64, 7/8 etc, con claves)	Saber dar el countoff	Ritmos de comping básicos de blues, rumba, son, tambor y medlemming (upbeat 2 y 4) 3/4 (jazz waltz), medium-up, fast	Introducción a negra, corcheas y semicorcheas, negras con punto, sincopas. Agrupaciones de 2 beats. Anticipaciones en distinos beats. Múlticas irasas (64, 7/8 etc, con claves)	Tocar walking bass con el ritmo de blues: una octava de los ritmos de los estilos mencionados y melodías fáciles para el desarrollo de las corcheas y semicorcheas.		Música, negra, corchea, semicorchea, ferias, silencio y anticipaciones de objetos en swing
Escalas	Todos los modos de la menor melódica.	Escala alterada.	Modos de la escala mayor, Pentatónico menor, menor melódica, menor melódica (todos los modos), escala disminuida.	Blues bebop, Jazzy bebop, danza bebop. Cualquier modo de blues, menor melódico, menor melódico y cualquier tonalidad. 70-80 bpm en corcheas y semicorcheas.	Escalas: una octava de los ritmos de los estilos mencionados y melodías fáciles para el desarrollo de las corcheas y semicorcheas.	N/A	
Acordeos	Acordeos y arpegios con tensiones 9, 11, 13. X-maj/. D7#11, X7#9/13, X9#7/4, Cuadadas.	Acordeos del standart con upper structures.	Todos los tipos de acordes cuadradas, incluyendo novenas, octavas y octocuartas.	Oscilar arpegio y acorde de la menor melódica. Drop 3, set 2-8. Gipsi, Walking bass con acordes y chord melody (sólo media).	Arpegios: cuadradas en permutaciones de 4ta	N/A	
Estilos/Generos	Funk, R&B, Fusion.	Funk, R&B, Fusion.	Med swing, up swing, bossa, jazz, waltz, blues, latin jazz, swing piano.	Petrones y ritmicas para comping de Funk y R&B.	Jazz modal (Ej. Wayne Shorter y Herbie Hancock), bossa, cancan, pasillo alto, passeggiando, songo y swing.	Grooves de Soul, Funk, R&B, Patrones de Songo y Merengue.	
Repertorio	Elegir textos de la lista de repertorio pero más difícil. Al menos 5 temas nuevos (Total 25)	Elegir textos de la lista de repertorio pero más difícil. Al menos 5 temas nuevos (Total 25)	Elegir textos de la lista de repertorio pero más difícil. Al menos 5 temas nuevos (Total 25)	Componer letra o las rimas o los acordes del repertorio de guitarra para este nivel.	Componer varias de las rimas de repertorio. (Yes or no, Speak no evil, Witch Hunt.)	Variedad de repertorio de nivel V.	
Transcripciones	Determinado por cada facultad con su facultad.	Determinado por cada facultad con su facultad.	Determinado por cada facultad con su facultad.	2 transcripciones/término I, 4 transcripciones el resto de semestres.	Transcripción ejecución rítmizada con la grabación, 1º ejecución.	Transcripción ejecución rítmizada con la grabación, 1º ejecución al repertorio.	N/A
Improvización	Pentatonics en los cambios, chromatique espresivo con pentatonics, escala disminuida y aplicar técnicas de transcripciones	Acordeos, guida tones, aproximación cromática de dos notas a la vez y la menor melódica. Escala disminuida de los tonos de sol. Escalar y cantar un solo estando los recursos vocales hasta esa semana. Recursos de improvisación: inovar con desafío, variación y transición, dinámicas, definir la melodía, la armonía, desplazamiento rítmico, cambio de registros. Improvisación con base.	Improvisación con escala blues, arpegios hasta la 8va (en ritmo), aproximaciones cromáticas de hasta cuatro notas. Escalas bebop. Usar II-V en todo momento.	Pentatonics en los cambios y chromatique approach con pentatonics.	Aplicación de modos melódicos en intercambio modal.		
Time Feel	El time feel tiene que ser trabajado todos los semestres con transcripciones.	El time feel tiene que ser trabajado todos los semestres con transcripciones.	Diferenciación entre swing y bebop.	Introducción de sincopas para copying de funk. Sincopaciones sincopadas. Break, Swingin y/o boogie.	Buen manejo de ritmos alto que contiene anticipaciones (Ej. Tumbao).	Swingin Breaks (Técnicas de corcheas, semicorcheas, trillitos de semicorcheas, ritmos)	

Perfil Alumno Promedio Nivel 6		Destrezas Específicas por Instrumento					
	Conocimientos y Destrezas Generales	Canto	Piano	Guitarra	Bajo	Batería	Vientos
PERFORMANCE							
Repertorio	Elegir textos de la lista de repertorio pero más difícil. Al menos 5 temas nuevos (Total 25)	Elegir textos de la lista de repertorio pero más difícil. Al menos 5 temas nuevos (Total 25)	Elegir textos de la lista de repertorio pero más difícil. Al menos 5 temas nuevos (Total 25)	Composición de los textos o las rimas de repertorio. (Yes or no, Speak no evil, Witch Hunt.)	Variedad de repertorio de nivel V.		
Transcripciones	Determinado por cada facultad con su facultad.	Determinado por cada facultad con su facultad.	Determinado por cada facultad con su facultad.	2 transcripciones/término I, 4 transcripciones el resto de semestres.	Transcripción ejecución rítmizada con la grabación, 1º ejecución.	Transcripción ejecución rítmizada con la grabación, 1º ejecución al repertorio.	N/A
Improvisación	Improvisación en compases de amalgama.	Acordeos, guida tones, aproximación cromática de dos notas a la vez y la menor melódica. Escala disminuida de los tonos de sol. Escalar y cantar un solo estando los recursos vocales hasta esa semana. Recursos de improvisación: inovar con desafío, variación y transición, dinámicas, definir la melodía, la armonía, desplazamiento rítmico, cambio de registros. Improvisación con base.	Improvisación con escala blues, arpegios hasta la 8va (en ritmo), aproximaciones cromáticas de hasta cuatro notas. Escalas bebop. Usar II-V en todo momento.	Pentatonics en los cambios y chromatique approach con pentatonics.	Aplicación de modos melódicos en intercambio modal.		
Time Feel	El time feel tiene que ser trabajado todos los semestres con transcripciones.	El time feel tiene que ser trabajado todos los semestres con transcripciones.	Diferenciación entre swing y bebop.	Introducción de sincopas para copying de funk. Sincopaciones sincopadas. Break, Swingin y/o boogie.	Buen manejo de ritmos alto que contiene anticipaciones (Ej. Tumbao).	Swingin Breaks (Técnicas de corcheas, semicorcheas, trillitos de semicorcheas, ritmos)	
EAR TRAINING							
Perfiles Alumno Promedio Nivel 6	Conocimientos y Destrezas Generales	Canto	Piano	Guitarra	Bajo	Batería	Vientos
Festas	Reforzar todo lo visto en nivel 4, con un especial enfoque a su instrumento. Esto debe ser determinado por el instructor y el nivel del alumno (proyectos de transcripción aplicados al instrumento).						
Melodía							
Bajo							
Ritmo							
Armonía							
Bkund u Acc.							
Intervalos							
Calidad de Acordes							
Instrumentación	Questa será determinado por la facultad de						
Repartitorio	Questa será determinado por la facultad de						
Solfeo-canto							
Escalas y modos							
Progresiones							
Transcripciones							
Identificar estilos	Questa será determinado por la facultad de						
Identificar artistas	Questa será determinado por la facultad de						
Other	Keyboard and transcription skills THU						
Perfiles Alumno Promedio Nivel 4	Conocimientos y Destrezas Generales	Canto	Piano	Guitarra	Bajo	Batería	Vientos
Tonalidades							
Intervalos							
Escalas							
Acordeos							
Progresiones							
Fundición							
Formas							
Melodía							
Géneros							
Other							
ARMONIA							



Anexo 2. Transcripción SO WHAT

TRANSCRIPCION SO WHAT

Miles Davis
Transcripción por Fidel Vargas

TRANSCRIPCION 1 : SEGUNDO 0:59

Drum Set

0:59

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

SAMPLES

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.

0:6.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Transcripción de Uñat



The sheet music consists of ten staves of marimba notation. Each staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 0.6. The notation includes various note values (eighth and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Some notes have small orange dots above them. Measures are separated by vertical bar lines. The first staff ends with a repeat sign and a double bar line. The second staff begins with a repeat sign and a double bar line. The third staff begins with a repeat sign and a double bar line. The fourth staff begins with a repeat sign and a double bar line. The fifth staff begins with a repeat sign and a double bar line. The sixth staff begins with a repeat sign and a double bar line. The seventh staff begins with a repeat sign and a double bar line. The eighth staff begins with a repeat sign and a double bar line. The ninth staff begins with a repeat sign and a double bar line. The tenth staff begins with a repeat sign and a double bar line.



Transcripción de Khat

The sheet music consists of ten staves of musical notation. Each staff begins with a clef (F), a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 60 BPM. The notation uses vertical stems with blue dots and horizontal stems with orange dots. Measures are separated by vertical bar lines. Some measures contain rests indicated by a vertical line with a diagonal slash. Measure numbers are present at the start of several staves. The music is divided into sections by double vertical bar lines. The first section ends with a double bar line and a repeat sign. The second section begins with a single vertical bar line. The third section begins with a single vertical bar line. The fourth section begins with a single vertical bar line. The fifth section begins with a single vertical bar line. The sixth section begins with a single vertical bar line. The seventh section begins with a single vertical bar line. The eighth section begins with a single vertical bar line. The ninth section begins with a single vertical bar line. The tenth section begins with a single vertical bar line.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4

TRANSICIÓN 60 WALTZ

The sheet music consists of eight staves of musical notation. Each staff begins with a measure of two eighth notes followed by a measure of four eighth notes. The tempo is marked as 60 BPM. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measures 1 through 10 are standard eighth-note patterns. Measure 11 begins with a single eighth note followed by a sixteenth note, then continues with eighth-note patterns. Measures 12 through 14 show eighth-note patterns. Measures 15 through 17 show eighth-note patterns. Measures 18 through 20 show eighth-note patterns. Measures 21 through 23 show eighth-note patterns. Measures 24 through 26 show eighth-note patterns. Measures 27 through 29 show eighth-note patterns. Measures 30 through 32 show eighth-note patterns. Measures 33 through 35 show eighth-note patterns. Measures 36 through 38 show eighth-note patterns. Measures 39 through 41 show eighth-note patterns. Measures 42 through 44 show eighth-note patterns. Measures 45 through 47 show eighth-note patterns. Measures 48 through 50 show eighth-note patterns. Measures 51 through 53 show eighth-note patterns. Measures 54 through 56 show eighth-note patterns. Measures 57 through 59 show eighth-note patterns. Measures 60 through 62 show eighth-note patterns. Measures 63 through 65 show eighth-note patterns. Measures 66 through 68 show eighth-note patterns. Measures 69 through 71 show eighth-note patterns. Measures 72 through 74 show eighth-note patterns. Measures 75 through 77 show eighth-note patterns. Measures 78 through 80 show eighth-note patterns. Measures 81 through 83 show eighth-note patterns. Measures 84 through 86 show eighth-note patterns. Measures 87 through 89 show eighth-note patterns. Measures 90 through 92 show eighth-note patterns. Measures 93 through 95 show eighth-note patterns. Measures 96 through 98 show eighth-note patterns. Measures 99 through 101 show eighth-note patterns.



TRANSCRIPCION DE MAR

The sheet music consists of ten staves of marimba notation. Each staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 148. The notation includes various note values (eighth and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as '+' and 'o'. The staves are separated by vertical bar lines, and the music is divided into measures by short vertical lines.



FUNCIÓN 50 WALTZ

The sheet music consists of ten measures of musical notation for a single instrument. The notation uses a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. Measure numbers 0.6. are written vertically on the left side of each measure. Measure 10 ends with a fermata over the last note. The music is divided into measures by vertical bar lines.



TRANSCRIPCION 6a Parte

7

0.6. [47]

0.6. [48]

0.6. [49]

0.6. [50] +

COSLOS BOMBO ARRIBA

0.6. [51]

0.6. [52]

0.6. [53] +

0.6. [54]

TRANSCRIPCION 6: MINUTO 04:07

0.6. [54] +

0.6. [55]



TRANSCRIPCION 6: MINUTO 07:00

This musical score consists of four staves of music for a single instrument. The first three staves are identical, showing a continuous pattern of eighth-note pairs. The fourth staff begins with a single eighth note followed by a sixteenth note, then continues the pattern. The tempo is marked as 0.6. The page number 13 is at the bottom of the staff.

TRANSCRIPCION 6 : MINUTO 07:10

This musical score shows a single staff of music. It starts with a sixteenth note followed by a quarter note, then continues with a series of eighth-note pairs. The tempo is marked as 0.6. The page number 14 is at the bottom of the staff.

TRANSCRIPCION 4 : MINUTO 07:45

This musical score consists of three staves of music. The first two staves show a continuous pattern of eighth-note pairs. The third staff begins with a single eighth note followed by a sixteenth note, then continues the pattern. The tempo is marked as 0.6. The page number 15 is at the bottom of the staff.



Anexo 3. Transcripción JOSHUA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

L

JOSÉ HUA

0.6. A musical staff with six measures. The first measure has two eighth notes. The second measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The third measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fourth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fifth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The sixth measure has a sixteenth note followed by a eighth note.

9

TRANSCRIPCION L: MINUTO 01:57

0.6. A musical staff with six measures. The first measure has two eighth notes. The second measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The third measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fourth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fifth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The sixth measure has a sixteenth note followed by a eighth note.

4 L L E E L - L L L L E E E -

0.6. A musical staff with six measures. The first measure has two eighth notes. The second measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The third measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fourth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fifth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The sixth measure has a sixteenth note followed by a eighth note.

5 L E E E - L E E L L E E E L L L L

0.6. A musical staff with six measures. The first measure has two eighth notes. The second measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The third measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fourth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fifth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The sixth measure has a sixteenth note followed by a eighth note.

4 L E E E L L E E E L L L -

TRANSCRIPCION 9: MINUTO 01:12

0.6. A musical staff with six measures. The first measure has two eighth notes. The second measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The third measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fourth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fifth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The sixth measure has a sixteenth note followed by a eighth note.

9 L E E E - - L E E - - L E E - L E E E - - L E E L

0.6. A musical staff with six measures. The first measure has two eighth notes. The second measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The third measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fourth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The fifth measure has a sixteenth note followed by a eighth note. The sixth measure has a sixteenth note followed by a eighth note.

9 - - L E E L L - - L E E - L E E L



Anexo 4. Transcripción FOUR

FOUR

Salsa

Hector Davis

TRANSCRIPCION 1 : MINUTO 01:10

Drum Set

0.6.

TRANSCRIPCION 1 : MINUTO 01:15

0.6.

0.6.

0.6.

0.6.

0.6.

TRANSCRIPCION 5 : MINUTO 01:41

0.6.

0.6.

0.6.

0.6.

0.6.

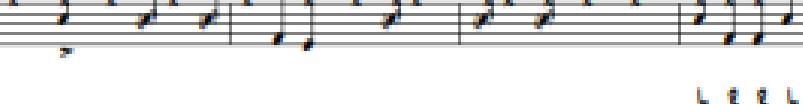


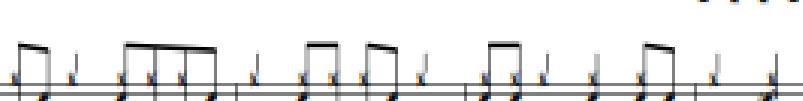
UNIVERSIDAD DE CUENCA

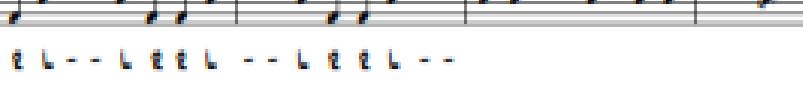
FOOD

ANSWER KEY

TRANSCRIPTION A: MINUTO 154

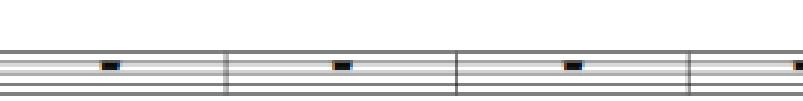
0.6. 

0.6. 

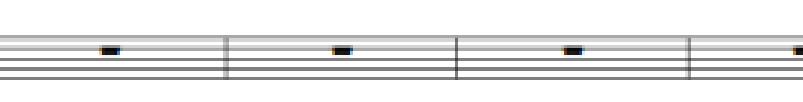
0.6. 

0.6. 

0.6. 

0.6. 

0.6. 

0.6. 

0.6. 

0.6. 



Anexo 5. Transcripción SEVEN STEPS TO HEAVEN

SEVEN STEPS TO HEAVEN

Score

Miles Davis
Transcripción Mario Fidel Vargas

TRANSCRIPCIÓN 1 : MINUTO 01:00

Drum Set

0:6.

0:6.

TRANSCRIPCIÓN 2 : MINUTO 01:16

0:6.

0:6.

TRANSCRIPCIÓN 3 : MINUTO 05:01

0:6.

0:6.

TRANSCRIPCIÓN 4 : MINUTO 05:01

0:6.

0:6.

TRANSCRIPCIÓN 5 : MINUTO 05:01

0:6.

0:6.

TRANSCRIPCIÓN 6 : MINUTO 05:01

0:6.

0:6.

TRANSCRIPCIÓN 7 : MINUTO 05:01

0:6.

0:6.



L

SEVEN STEPS TO HEAVEN

0.6.

34 E L E L E L E L L - E L E L L - E L L

0.6.

35 - E L E L L

0.6.

46

0.6.

47 L L

0.6.

50 E L ----- E L ----- E L ----- E L --

0.6.

52 - - E L ----- L L

0.6.

54 E L L E L

0.6.

56 L L E L L E E L L

SEVEN STEPS TO HEAVEN

5

0.6.

57



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Anexo 6. Ficha y Rúbrica de Valoración. Roberto Morales

FICHA DEL VALIDADOR	
Nombre: Roberto Morales Palacios	
Título Pregrado: Lic. Música con pampa rítmica	
Título Postgrado: Master en Jazz (Jazz Performance)	
Área de especialización: Batería, Jazz, música contemporánea	
Institución donde labora: Universidad de los Andes	
Dirección de institución: Av de las Granadas y Colimes Quito	
Celular: 0999086411	Convencional: 6008937
Correo electrónico: r.morales@ula.net.ec	
Comentario: El trabajo propuesto se cumple. Los ejercicios propuestos son efectivos y ayudan al desarrollo de interdependencia, coordinación, balance, timefeel, desarrollo de cuerdas, desplazamiento. Buena ejecución total en la ejecución en el aula.	

(0)
C.I. No 171342216



SISTEMA DE EJERCICIOS PARA CONTRIBUIR AL PROCESO DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE DE LA INDEPENDENCIA ENTRE BOMBO Y REDOBLENTE EN LA EJECUCIÓN DEL JAZZ COMPING EN LA BATERÍA, UTILIZANDO RECURSOS INTERPRETATIVOS DE TONY WILLIAMS

Objetivo: Extraer las frases más relevantes ejecutadas por Tony Williams al momento de acordillar y por medio de un análisis rítmico a través de stickings, permitir la creación de un sistema de ejercicios enfocados a favorecer la independencia de bombo y redoblante en la ejecución - aprendizaje del jazz comping en la batería.

RÚBRICA DE VALORACIÓN

Indicaciones: Lee detenidamente cada ítem y responde bajo tu criterio en cada casilla usando una letra del cuadro expuesto en la parte inferior.

ESCRIBA EN LA CASILLA CORRESPONDIENTE	SUBDIVISIONES A LAS QUE SE APLICA EL SISTEMA DE EJERCICIOS											
	GRUPO A (CORCHEA SWING)				GRUPO B (TRESILLOS DE NEGRA)				GRUPO C (TRESILLOS DE CORCHEA)			
	SIMPLES	DOBLES	PARADODLES	GRUPOS	SIMPLES	DOBLES	PARADODLES	GRUPOS	SIMPLES	DOBLES	PARADODLES	GRUPOS
Desarrollo de independencia entre bombo y redoblante al tocar el ritmo de jazz	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O
Favorece al desarrollo de frases creativas dentro de las tres subdivisiones	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O
Mejora la fluidez en la batería al momento de generar un jazz comping	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O
Mejora el lado técnico: control del oído, articulación, dinámicas en general	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O
Mejora en cuanto a calidad de sonido, así como la proyección	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B
Muy mayor precisión de frases dentro del tempo y mejor coordinación al tocar un jazz comping	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O
OBSERVACIONES												
GRUPO A	Los ejercicios propuestos son un aporte muy bueno en cuanto al desarrollo de interdependencia y fraseo, considerando que deben incluirse para desarrollar sentido y proyección.											
GRUPO B	Por la naturaleza de las figuras, se desarrolla el sentido y control del desplazamiento, también su sentido y proyección.											
GRUPO C	El desarrollo de desplazamientos se profundiza y se lleva a cabo de manera más demandante, en este punto el sentido y proyección deben ser trabajados de manera independiente.											

NOTA: JUSTIFIQUE EL PORQUE DE LA VALORACIÓN DADA A CADA GRUPO.

Actividad 1A

**Anexo 7.** Ficha y Rúbrica de Valoración Sergio Reggiani

FICHA DEL VALIDADOR	
Nombre: SERGIO REGGIANI	
Título Pregrado: TECNICATURA - DIPLOMATURA EN EDUCACION SUPERIOR	
Título Postgrado:	
Área de especialización: MUSICA - EDUCACION	
Institución donde labora: UNIVERSIDAD DE LAS AMERICAS	
Dirección de institución: COIMES Y AV. GRANADOS, QUITO	
Celular: 095223141	Convencional: 2241542
Correo electrónico: S.REGGIANI@UDLAMNET.EDU.EC	
Comentario:	



SISTEMA DE EJERCICIOS PARA CONTRIBUIR AL PROCESO DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE DE LA INDEPENDENCIA ENTRE BOMBO Y REDOBLENTE EN LA EJECUCIÓN DEL JAZZ COMPING EN LA BATERÍA, UTILIZANDO RECURSOS INTERPRETATIVOS DE TONY WILLIAMS

Objetivo: Evitar las frases más relevantes ejecutadas por Tony Williams al momento de aceptar la y perno de un análisis rítmico a través de stickings, permitir la creación de un sistema de ejercicios enfocada a fomentar la independencia de bombo y redoblante en la ejecución - aprendizaje del jazz comping en la batería.

RÚBRICA DE VALORACIÓN

Indicaciones: Lee detenidamente cada ítem y responde bajo su criterio en cada casilla usando una letra del abecedario específico en la parte inferior.

ESCRIBA EN LA CASILLA CORRESPONDIENTE O - OPTIMA B - BUENA R - REGULAR D - DEFICIENTE	SUBDIVISIONES A LAS QUE SE APLICA EL SISTEMA DE EJERCICIOS											
	GRUPO A (CORCHETA SWING)				GRUPO B (TRESILLOS DE NEGRA)				GRUPO C (TRESILLOS DE CORCHETA)			
SIMPLES	DOBLES	PARADOBLES	GRUPOS	SIMPLES	DOBLES	PARADOBLES	GRUPOS	SIMPLES	DOBLES	PARADOBLES	GRUPOS	
O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	
O	B	B	O	O	O	B	O	O	B	O	O	
O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	
O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	
O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	
O	O	B	O	B	B	O	O	O	B	B	O	

OBSERVACIONES

GRUPO A	LA CORCHETA SWING, COMO FUNDAMENTO MARCO DEL ESTILO, FAVORECE EL DESARROLLO DE TODOS LOS SISTEMAS RÍTMICOS.
GRUPO B	ENTRA EN MUY VARIOS, EN CONTRASTE RÍTMICO CON LAS SUBDIVISIONES, FAVEREZNA EL PLASMA TÉCNICO Y PRECISIÓN, GENERANDO EXCEPCIONAL RÍTMICO.
GRUPO C	ESTE SUBTIPO PERMITE MÁS POSIBILIDADES DE FRALDO, ADAPTANDO LA NATURALEZA DE LA DIVISIÓN RÍTMICA, MASAJA DE LOS STICKING.

NOTA: JUSTIFIQUE EL PORQUE DE LA VALORACIÓN DADA A CADA GRUPO.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Anexo 8. Ficha y Rúbrica de Valoración Carlos Albán

FICHA DEL VALIDADOR	
Nombre: <i>Carlos Albán</i>	
Título Pregrado: <i>Bachelors of Music Education VanderCook College of Music</i>	
Título Postgrado: <i>Master of Music Education VanderCook College of Music</i>	
Área de especialización: <i>Percusión</i>	
Institución donde labora: <i>Esfuerzo de Percusión</i>	
Dirección de institución: <i>Savier Avenue 111 y Germán Alencar</i>	
Celular:	Convencional:
<i>0987920109</i>	<i>3316 280</i>
Correo electrónico: <i>carlos_albán@mail.com</i>	
Comentario:	

CB
(D) _____
C.I. No. *1710263846*



SISTEMA DE EJERCICIOS PARA CONTRIBUIR AL PROCESO DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE DE LA INDEPENDENCIA ENTRE BOMBO Y REDOBLENTE EN LA EJECUCIÓN DEL JAZZ COMPING EN LA BATERÍA, UTILIZANDO RECURSOS INTERPRETATIVOS DE TONY WILLIAMS

Objetivo: Extraer las frases más relevantes ejecutadas por Tony Williams al momento de acorralar y por medio de un análisis rítmico a través de sticking, permita la creación de un sistema de ejercicios enfocados a favorecer la independencia de bombo y redoblante en la ejecución - aprendizaje del jazz comping en la batería.

RÚBRICA DE VALORACIÓN

Indicaciones: Lea detenidamente cada ítem y responda bajo su criterio en cada casilla usando una letra del cuadro expuesto en la parte inferior.

ESCRIBA EN LA CASILLA CORRESPONDIENTE	SUBDIVISIONES A LAS QUE SE APLICA EL SISTEMA DE EJERCICIOS														
	GRUPO A (CORCHEA SWING)				GRUPO B (TRESILLOS DE NEGRA)				GRUPO C (TRESILLOS DE CORCHEA)						
O - ÓPTIMA	B - BUENA	R - REGULAR	D - DEFICIENTE	SIMPLES	DOBLES	PARADOBLES	GRUPOS	SIMPLES	DOBLES	PARADOBLES	GRUPOS	SIMPLES	DOBLES	PARADOBLES	GRUPOS
Desarrollo de independencia entre bombo y redoblante al iniciar el patrón de jazz.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Favorece al desarrollo de frases creativas dentro de las tres subdivisiones.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mejora la fluidez en la batería al momento de generar un jazz comping.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mejora el bando tienen control del ritmo, articulación, dinámicas en general.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mejora en cuanto a calidad de sonido, así como la proyección.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Hay mayor precisión de frases dentro del tempo y mejor coordinación al tocar un jazz comping.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
OBSERVACIONES															
GRUPO A	<i>En el estadio, técnico, se encuentra una gran herramienta para el desarrollo de la independencia, coordinación y fluidez.</i>														
GRUPO B	<i>Rica fuente a este método mas completo, se sugiere implementar diferentes estilos del golpe en los ejercicios, para que los estudiantes mejoran en la calidad de sonido y articulación.</i>														
GRUPO C															

NOTA: JUSTIFIQUE EL PORQUE DE LA VALORACIÓN DADA A CADA GRUPO.

CB



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Anexo 9. Ficha y Rúbrica de Valoración María Fernanda Naranjo

FICHA DEL VALIDADOR	
Nombre: <i>Maria Fernanda Naranjo Andrade</i>	
Título Pregrado: Licenciada multilingüe en Negocios e Intercambios Internacionales Licenciada en Música Contemporánea	
Título Postgrado: Master of Music Jazz Studies	
Área de especialización: <i>pedagogía del jazz</i>	
Institución donde labora: <i>Universidad de las Américas</i>	
Dirección de institución: <i>Av. de los Granados E42-49 y Colmenar, Bogotá,</i>	
Celular:	0992724127
Convencional:	336 0704
Correo electrónico: <i>marifernandana...@hotmail.com</i>	
Comentario:	

Maria Fernanda Naranjo Andrade
C.I. No 14.11.579997



SISTEMA DE EJERCICIOS PARA CONTRIBUIR AL PROCESO DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE DE LA INDEPENDENCIA ENTRE BOMBO Y REBOLENTE EN LA EJECUCIÓN DEL JAZZ COMPING EN LA BATERÍA, UTILIZANDO RECURSOS INTERPRETATIVOS DE TONY WILLIAMS

Objetivo: Estimar las frases más relevantes ejecutadas por Tony Williams al momento de acompañar y por medio de una análisis rítmico a través de sticking, permitir la creación de un sistema de ejercicios enfocados a favorecer la independencia de bombo y reboliente en la ejecución - aprendizaje del jazz comping en la batería.

RÚBRICA DE VALORACIÓN

Indicaciones: Lee detenidamente cada ítem y responde bajo su criterio en cada casilla usando una letra del cuadro existente en la parte inferior

ESCRIBA EN LA CASILLA CORRESPONDIENTE	SUBDIVISIONES A LAS QUE SE APLICA EL SISTEMA DE EJERCICIOS											
O - ÓPTIMA B - BIENA R - REGULAR D - DEFICIENTE	GRUPO A (CORCHEA SWING)			GRUPO B (TRESILLOS DE NEGRA)			GRUPO C (TRESILLOS DE CORCHEA)					
SISTEMA DE EJERCICIOS	SIMPLES	DOBLES	PARADOIDLES	GRUPOS	SIMPLES	DOBLES	PARADOIDLES	GRUPOS	SIMPLES	DOBLES	PARADOIDLES	GRUPOS
Desarrollo de independencia entre bombo y reboliente al tocar el patrón de jazz.	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O
Favorece el desarrollo de frases creativas dentro de los tres subdivisiones.	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O
Mejora la fluidez en la batería al momento de generar un jazz comping.	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O
Mejora el bajo tensor control del ride, anticipación, dinámicas en general.	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B
Mejora en cuanto a calidad de sonido, así como la proyección.	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B
Hay mayor precisión de frases dentro del tempo y mejor ejecución al tocar un jazz comping.	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O	O
OBSERVACIONES												
GRUPO A	Excelente herramienta para desarrollar la independencia, desarrollo de ideas y fluidez.											
GRUPO B	Estos ejercicios generan buena flexibilidad rítmica.											
GRUPO C	Gran herramienta para tener más posibilidades de fraseo.											

NOTA: JUSTIFIQUE EL PORQUE DE LA VALORACIÓN DADA A CADA GRUPO

Maria Fernanda Naranjo Andrade