





**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

ARTES MUSICALES

**DESARROLLO INTERPRETATIVO Y CREATIVO DEL BATERISTA CARTER
BEAUFORD EN 2 CANCIONES DEL ÁLBUM *CRASH* DE LA AGRUPACIÓN DAVE
MATTHEW'S BAND**

THE LEGEND OF CARTER BEAUFORD

LUIS ALFONSO POVEDA DIAZ

20141098065

ÉNFASIS: BATERÍA

MODALIDAD: CREACIÓN INTERPRETACIÓN

TUTOR:

LEONARDO ALVARADO

RESUMEN

El objetivo de este proyecto es brindar a la comunidad educativa y a quien lo encuentre útil y pertinente, las partituras, análisis morfológico y el comportamiento rítmico de la batería incluyendo su conducta e interacción con los demás instrumentos de las canciones “Crash into me” y “Too much”.

Pretendiendo tener un mejor acercamiento y comprensión de la música, es conveniente valerse de herramientas que faciliten su análisis, estudio y observación. Una herramienta es el escuchar, con lo cual obtenemos nuestras propias impresiones y hacemos conclusiones de acuerdo a lo recibido a nivel sonoro. Otra herramienta de alta utilidad es el acceso a partituras y/o análisis musicales, con los que se tiene una descripción escrita que detalla el comportamiento instrumental en las canciones.

Estas herramientas fueron empleadas para el presente análisis y permitieron la deducción y reconocimiento de características y patrones en las dos canciones de Dave Matthew’s Band, una agrupación estadounidense que tiene un recorrido de casi tres décadas, con diferentes producciones en las que se plasma la fuerza, versatilidad y creatividad en su música.

Del estudio previo y la búsqueda de material relacionado con el presente trabajo de grado, se localizaron entre otros, libros, artículos web y productos audiovisuales sobre la llegada de la batería al género rock y folk rock, lo cual es relevante para esta investigación puesto que estos son los géneros en los que se desarrolla la discografía de la banda Dave Matthew’s band y su baterista Carter Beauford.

Para finalizar éste trabajo se realizará un concierto en el cual mostraré y explicaré los resultados obtenidos en el presente trabajo, esto se hará desglosando e interpretando las dos canciones seleccionadas con la mayor similitud y acercamiento posible a la interpretación del baterista Carter Beauford.

PALABRAS CLAVE

Análisis, Partitura, Dave Matthew's Band, Batería, Carter Beauford

ABSTRACT

The objective of this project is to provide the educational community and those who find it useful and pertinent, the scores, morphological analysis and rhythmic behavior of the drum including their behavior and interaction with the other instruments of the songs "Crash into me" and "Too much. "

Pretending to have a better approach and understanding of music, it is convenient to use tools that facilitate their analysis, study and observation. Listening is a tool, with which we obtain our own impressions and make conclusions according to the received level of sound. Another highly useful tool is access to scores and/or musical analysis, with which there is a written description that details the instrumental behavior in the songs.

These tools were used for the present analysis and allowed the deduction and recognition of characteristics and patterns in the two songs of Dave Matthew's Band, a US group that has a journey of almost three decades, with different productions in which the strength, versatility and creativity in their music.

From the previous study and the search for material related to the present work of degree, were located among others, books, web articles and audiovisual products on the arrival of the battery to the rock and folk rock genre, which is relevant for this investigation since these are the genres in which the discography of the band Dave Matthew's band and its drummer Carter Beauford is developed.

To finalize this work a concert will be held in which I will show and explain the results obtained in the present work, this will be done by breaking down and interpreting the two selected songs with the greatest similarity and possible approach to the performance of drummer Carter Beauford.

KEYWORDS

Analysis, Music Score, Dave Matthew's Band, Drums, Carter Beauford

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVO GENERAL	3
Objetivos Específicos	3
MARCO REFERENTE	4
Descripción del Trabajo	6
1. ANTECEDENTES Y 16	
1.1 La apertura de la batería en el rock and roll y el nacimiento del folk rock	8
1.2 Influencia del blues	8
1.3 Influencia del Country	19
1.4 35	
1.5 Beauford	32
1.5.1 Mi encuentro con Carter Beauford	39
1.6 Matthew's Band	40
1.6.1 Los 90's	40
1.6.2 Impactando los años 2000-2018	42
2. ANÁLISIS DE LAS 2 CANCIONES	45
2.1 Hablando y escuchando	45
2.2 Transcripción	47
2.3 Crash Into Me	47
2.4 Too Much	53
3. CONCLUSIONES	63
BIBLIOGRAFÍA	65
ANEXOS	67

Lista de Figuras

Figura 1. Partitura de la canción Blues with a Feeling. Hace parte del análisis realizado por Scot Fish para modern drummer.	11
Figura 2. Fragmento de la partitura señalada anteriormente. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.	15
Figura 3. Fragmentos de las partituras: Bo Diddley, You can't judge a book, Road runner y Who do you love. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.	17
Figura 4. Fragmento de la partitura Memphis. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.	19
Figura 5. Fragmento de las partituras señaladas. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.	23
Figura 6. Fragmento partitura. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer	25
Figura 7. Fragmento de partitura. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.	26
Figura 8. Fragmento partitura. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer	27
Figura 9. Fragmento partitura. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.	28
Figura 10. Fragmento de la partitura. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.	29
Figura 11. Carter Beauford con sus guantes blancos.	35
Figura 12. Pantallazo del video Two step Carter Beauford	36
Figura 13. Set de batería.	36
Figura 14. De izquierda a derecha se encuentra Dave Mathews, Bob Tinsley, Carter Beauford, Tim Reynolds, Stefan Lessard, Rashawn Ross y Jeff Coffin. No hay info del autor de la imagen.	41
Figura 15. Carátula del disco Big Whiskey y GrooGrux King. Ilustración Dave Matthews. Sacada del artículo para la revista virtual The Rolling Stone.	44
Figura 16. Fragmento de notación de batería. Tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	48

Figura 17. Transcripción del groove de la estrofa, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	49
Figura 18. Transcripción del coro. Tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	50
Figura 19. Groove agregando ride y redoblante. Libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	51
Figura 20. Transcripción del puente con el Shaker. Libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	51
Figura 21. Transcripción del outro (compases 75-77); libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	52
Figura 22. Transcripción del Cierre, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	53
Figura 23. Notación de batería, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	54
Figura 24. Última negra del 4to compás. Tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	55
Figura 25. Transcripción de compases (a), tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	56
Figura 26. Transcripción de compases (b), tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	56
Figura 27. Compases 48 y 49, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	57
Figura 28. Compases 52 – 53, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	57
Figura 29. Acentuando con distintos platillos, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	58
Figura 30. Compases 84, 85 y 86, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	59
Figura 31. Verso 1, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	60
Figura 32. Compás 59, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	60
Figura 33. Compás 1, tomada del libro Best of Dave Matthews Band for Drums.	61

Lista de Tablas

Tabla 1. Canciones, Instrumentos y Datos de batería	46
Tabla 2. Sección – Compases	48
Tabla 3. Delimitación Formal	54
Tabla 4. Compás/Canción	59

Lista de Anexos

Anexo 1. Crash Into Me	68
Anexo 2. Too Much	77
Anexo 3. Mi trabajo se escucha	104

INTRODUCCIÓN

Durante el desarrollo de la carrera he tenido la oportunidad de acercarme a diferentes agrupaciones que han llamado mi atención por entre otras cosas, el papel que juega la batería. De esta manera tuve el primer acercamiento a Dave Matthews' Band, agrupación estadounidense con un recorrido importante, su creatividad y crecimiento musical a través de casi tres décadas han marcado el mundo de la música, por lo cual han sido reconocidos en entidades como The Billboard 200, donde fueron de los pocos grupos con álbumes de estudio en estar dos veces en el número uno del ranking, al igual que recibir premios GRAMMY por mejor álbum del año y otros reconocimientos.

Gracias a su propuesta musical, ha surgido en mí una curiosidad por indagar no sólo sobre la agrupación, sino también por el baterista Carter Beauford, quien a través del tiempo ha tenido un gran desarrollo musical, lo que se ve reflejado en la composición de sus líneas musicales en batería; es un baterista que ha estado en contacto con la música desde los tres años de edad y ha tenido la oportunidad de tocar en otras bandas; un ejemplo de esto es su participación en la banda de jazz fusión de Nick Nicholas, la banda Secrets y algunos años más tarde con artistas como Carlos Santana, John Popper y Victor Wooten.

Su experimentación en la batería ha hecho de Beauford un músico versátil a la hora de componer en dicho instrumento, sus ritmos con diferentes patrones sincopados, su set de batería dispuesto para el uso de nuevas tímbricas y algunas otras características que se desarrollaran en el capítulo 2 del presente trabajo, hacen de las composiciones de Carter un elemento muy conveniente para analizar.

En el análisis de las dos canciones empleadas en esta investigación, se hizo usaron artículos de prensa, libros, videos, discografía del grupo y del género; toda esta información recopilada permite hacer un recorrido de la llegada de la batería, a dos de los géneros musicales con los que la agrupación trabaja: rock, folk rock.

El análisis e interpretación de las canciones grabadas por el baterista Carter Beauford para la agrupación Dave Matthew's Band, facilitan la comprensión del desarrollo interpretativo que el músico crea; se puede llegar a comprender su lenguaje compositivo teniendo en cuenta el comportamiento individual de cada uno de los instrumentos que hacen parte de su set de batería.

Pese a que en la actualidad existe bastante material de la banda, aún es escaso un análisis profundo al instrumento y al baterista, puesto que lo que ha enriquecido su trayectoria musical y el sonido que le ha brindado a la agrupación, son, entre otras cosas, las diferentes herramientas y técnicas que Beauford ha tomado de la escucha de otros géneros musicales, además, la organización que le ha dado a su set de batería y la forma en la que su cuerpo se ubica en la misma; esto es importante ya que la figura de Carter Beauford dentro y fuera de Dave Matthew's Band, le ha regalado al mundo musical un personaje con importantes aportes que puede llegar a ser influyente en la carrera musical de otros.

De modo que el presente proyecto da claridad de las distintas herramientas, técnicas, apropiaciones y experiencias musicales que el baterista realiza.

OBJETIVO GENERAL

El objetivo general del presente trabajo es el análisis e interpretación de 2 obras del baterista de Dave Matthew's Band, Carter Beauford. Además se desea describir algunas características y comportamientos de la llegada de la batería a la música rock, rock folk, y su papel en las primeras composiciones. La observación detallada de las partituras de ambas obras, brinda material para comprender el lenguaje desarrollado por la banda en el género musical; esto conlleva aprendizaje sobre una nueva forma de interpretar y percibir el instrumento, al igual que mejorar mis habilidades a la hora de realizar un montaje instrumental, lo cual es fundamental para tener un correcto acercamiento a cualquier creación musical.

Objetivos Específicos

Como objetivos específicos, se plantean aquellos que me permitirán llevar a cabo el objetivo general y dar claridad al desarrollo del proyecto, estos son:

- Recopilar y proporcionar herramientas como transcripciones o partituras, audio y video existentes de los temas “Crash into me” y “Too much”.
- Evidenciar el vínculo e interacción que se encuentra a nivel musical entre los instrumentos, voz y la batería en cada una de las 2 canciones seleccionadas.
- Analizar e identificar estructura, elementos técnicos y recursos compositivos usados por el baterista Carter Beauford en los temas propuestos.
- Interpretar con la mayor similitud posible la batería de las obras “Crash into me” y “Too Much”.

A esto se le suma la construcción de una pregunta que me va permitir mantener el centro y avance de la investigación:

¿Cómo es el fraseo, lenguaje y desarrollo técnico que utiliza el baterista Carter Beauford en las canciones “Crash into me” y “Too much” del álbum Crash de la agrupación Dave Matthew’s Band, y cómo se ejecuta en la batería?

MARCO REFERENTE

Se encuentran diferentes referencias que darán explicación al proyecto y por las cuales se podrá exponer variedad de ideas al mundo musical. Para desarrollar la llegada de la batería al género rock, se ubica la base investigativa de un blog musical The history of rock drumming escrito por Scott K. Fish, encontrado en la página web de la revista para bateristas moderndrummer.com, el cual contiene cinco capítulos en los que narra la aparición de la batería en diferentes géneros como el blues (capítulo uno), el country (capítulo dos) y la influencia de la batería en la década de los sesenta (capítulo tres), he de mencionar solamente estas tres secciones, debido a que son las que abren el camino para entender cómo la batería va exhibiéndose en rock and roll; su aparición, así como la del bajo y la guitarra eléctrica al country, darán paso a mediados de la década de los sesenta del S. XX a lo que se conoce como el folk rock.

Como segunda referencia está el libro ABC del Rock. Todo lo que hay que saber (Bellon, 2007), mediante los capítulos: Del Folk al Rock y El Country-Folk Rock, haré una ruta por aquellos cantantes y grupos que formaron parte de estos géneros, lo cual tejido con el blog anteriormente mencionado, permitirá entrever la importancia que tuvo la batería en la música y cómo la experimentación de algunos instrumentos incrustados en géneros musicales específicos, permite la creación de nuevos sonidos, en este caso el folk rock. Para comprender este proceso, está el documental "No Direction Home Bob Dylan" dirigido por Martin Scorsese en el año 2005, a través de este material se conoce el punto de quiebre que tuvo la música folk para ser llamada folk rock, de modo que para hablar de ésta época, y como lo evidencia el audiovisual, es necesario hacer mención del nombre de Bob Dylan.

Lo anterior es complementado con algunos artículos de la revista virtual de Rolling Stone, en donde se encuentran listas que nombran varios bateristas a los que me refiero durante el capítulo; esta es una corta descripción del músico y la posición en la que se halla, según la selección de los directores de los apartados.

Igualmente se encontraron otras fuentes de información que están en páginas web, como la página web de la banda "davematthewsband.com" la cual ofrece la historia por años de la banda, desde su creación en 1991 y avanza hasta el 2017. Así pues, se pueden conocer los inicios de la agrupación, su recorrido por distintos

escenarios, participación de eventos, creación de sus productos en vivo y de estudio, y los reconocimientos que han obtenido; al igual, permite conocer la biografía de los miembros donde obviamente se encuentra el baterista Carter Beauford.

Nuevamente se obtiene información de la página web modern drummer.com, la cual da una entrevista de video, Monroy, M. 2016. Video Interview! A Look Back at Twenty-Five Years in the Dave Matthews Band with Carter Beauford; esta conversación brinda información sobre los veinticinco años que llevaba la agrupación para el momento de la charla y cómo se conocieron Dave Matthews con Carter Beauford y LeRoi Moore; asimismo la entrevista se complementa con el artículo, 2010. Carter Beauford: Dave Matthews' Ace In The Hole, encontrado en la misma página web, puesto que en este escrito hay un poco de la historia de la banda, exactamente para esa etapa llevaban 15 años, por lo que se hace un corto desarrollo, de cómo fue la creación de la música y las influencias musicales que cada uno tenía.

También se localiza una fuente de la revista virtual drumlessons.com, por medio de la cual se conocen aspectos que conforman la biografía del baterista, 2011. Biography Carter Beauford; se encuentran además, detalles de su habilidad técnica y las influencias que tuvo desde niño cuando se acercó al instrumento; información que es complementada con la entrevista Jared, J. 2010. Carter Beauford Dave Matthews' Band, a la que se puede acceder en la página web drum magazine.com, ya que se enlaza el inicio de la historia del baterista con su proceso más avanzado en la banda; también se percibe la forma de ver su vida desde y fuera de la música, al igual que la disciplina y amor que le ha traído la profesión.

También se hace uso de otras fuentes de video, uno publicado por Studio Jams. (6 de agosto de 2015). MusicMakers-Carter Beauford, en este video se encuentra información sobre el drum-set del músico, algunos trucos que utiliza al momento de tocar y la responsabilidad que él considera que tiene al ser un músico reconocido. A lo anterior se le añade otro video Vic Firth. (31 de agosto 2013). Product Spotlight: Carter Beauford Signature Stick, aquí se descubre el origen de la utilización de los guantes blancos de golf y el estilo e importancia de las baquetas empleadas para tocar.

Finalmente, se utiliza el libro Best of Dave Matthews Band for drums (Kuehn, 2001); en la búsqueda de material para el proyecto, se descubre que en algunas tiendas de música ubicadas en Estados Unidos se halla el presente texto, el cual facilitó el análisis y organización de algunos datos y la información prevista en el capítulo correspondiente al estudio de las canciones: Crash into me y Too Much.

Descripción del Trabajo

El presente documento contiene 3 capítulos y 10 subcapítulos; el primer capítulo da a conocer la llegada de la batería al género rock, folk rock, del cual se desprende la obra musical del baterista Carter Beauford. Gracias a este acercamiento se da la posibilidad de exponer su vida en cuanto a sus experiencias creativas, ideas de desarrollo en su obra, al igual que algunas pocas herramientas que utiliza él a la hora de interpretar; siendo así se recoge la importancia que ha tenido durante el crecimiento de la banda Dave Matthew's Band, de la cual se ha hablado y se mantendrá presente durante el desarrollo del proyecto, puesto que es del segundo álbum de estudio de éste grupo musical donde surgen las dos canciones transcritas y analizadas.

Este primer capítulo estará dividido en 6 subcapítulos, en las que se dará a conocer la llegada de la batería al rock and roll, y cómo la unión de los instrumentos: bajo, batería y guitarra eléctrica dan apertura al género folk rock en la década de los sesentas; dos décadas más tarde en el año noventa y uno, con éste género musical y añadiendo influencias del blues y el jazz fusión nace la banda Dave Matthew's Band, donde se encuentra el baterista a analizar Carter Beauford, es por tal motivo que hay una sección específica para tal momento.

El quinto subcapítulo llamado "*Beauford*" está dividido en dos secciones, En la primera se hace mención de la obra desarrollada por el baterista Beauford, esta sección nos dará algunos detalles de la vida del baterista, su acercamiento a la música, y cómo las experiencias que ha tenido a lo largo de su carrera, le han permitido ser el baterista que es actualmente. En la siguiente sección se realiza un recuento de cómo he podido acercarme al baterista y a partir de ello, desde mi punto de vista, describo lo que pude denotar en la técnica de Carter.

Matthew's Band es el siguiente subcapítulo, dentro del cual se describe con detalle el surgimiento de la banda, este está dividido en 3 secciones, en las que se hace mención a las fechas más importantes que le dieron giros a la agrupación, entre ellas el año mil novecientos noventa y seis, en donde sale al mercado el segundo álbum de estudio *Crash*, ya que de ahí son las dos canciones analizadas. Siendo así, el 2do capítulo se enfoca en las dos obras analizadas, y preparadas para interpretar, en esta parte se consideran el uso de las herramientas y técnicas que utilizó Carter Beauford en la composición de la batería de dichas canciones. El tercer y último capítulo contiene las conclusiones a las que se llegó luego de la realización del presente trabajo. Estas conclusiones responden a los objetivos generales y específicos propuestos al inicio del proyecto. Por último, en los anexos se incluyen las partituras de las canciones que componen el presente estudio y hacen parte de la investigación realizada. Además de esto, en el Anexo #3 se encuentra el link de "*Mi trabajo se escucha*", una lista de reproducción en Spotify que fue creada con la intención de facilitar el acceso a todas y cada una de las canciones y álbumes nombrados en este documento. El deseo de que este trabajo escrito no se abordado únicamente a manera de lectura sino que pueda entregar referentes y experiencias sonoras a quien lo desee, es razón vital en la creación de dicha playlist.

1. ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN

1.1 La apertura de la batería en el rock and roll y el nacimiento del folk rock

Para reseñar un poco la ruta que tuvo la batería hasta el rock and roll, primeramente hay que señalar su paso por los tambores del blues y el country¹, al

¹ En este compendio de artículos se puede encontrar gran parte de la información que he de señalar, al igual que un gran bagaje de bateristas y bandas que hicieron parte de la construcción

igual que su influencia por el jazz. También es provechoso exponer un mapa mediante el nombramiento de algunos bateristas y bandas, los cuales permiten obtener la información sonora necesaria, para detectar el desarrollo instrumental del género musical a enrutar.

Esto brinda información sobre algunas características musicales distintivas del género, algo que es aprovechado por el baterista Carter Beauford y la banda Dave Matthews' band, quienes expanden los límites e innovan en sus composiciones como lo veremos más adelante en el presente texto.

1.2 Influencia del blues

Así que parto de una banda que inició con el cantante, guitarrista y compositor Muddy Watters. Este músico salió de Mississippi a Chicago, y en tal viaje fue transformada su manera de tocar; ya que la vida en Chicago era más ruidosa que en su tierra natal, tuvo que valerse de nuevas herramientas para conseguir la fuerza y el volumen que él deseaba. Agregó un amplificador a su guitarra y sumó músicos a su agrupación, entre ellos el baterista Baby Foster, el cual grabaría la canción "Rollin and Tumblin'".

Tiempo más tarde, para 1950 Watters graba "Louisiana Blues" con Little Water, un músico excepcional, del cual se hace referencia más adelante y como se señala "un talento gigante que era casi el único responsable de formar lo que se convertiría en el formato de banda de rock estándar" (Fish, 1982. p.1), por lo que me permito sugerirle al lector que se detenga para escuchar al músico. Continuando con Muddy Watters, a su banda se le suma un nuevo baterista que tuvo gran crecimiento musical con el pasar del tiempo: Elgie Edmonds². El sonido de Watters estaba transformándose debido al contacto con nuevos músicos, los cuales aportaron cada uno formas propias de interpretar sus instrumentos; todo esto dio nuevos visos a la música blues y contribuyó en la evolución de la batería, ya que se estaban sentando las bases de un nuevo género. Esto se ve reflejado en partes de algunas

del instrumento en éste género. Además de brindar las partituras de algunas de las canciones mencionadas.

² Elgie tenía un estilo de interpretación para sí mismo (...) Y tenía un estilo más moderno. Muchas de las cosas que estaba haciendo eran de la vieja escuela de la batería. Mantuvo su estilo y eso no cambió, y es por eso que su estilo quedó algo anticuado. (Fish, 1982)

canciones compuestas por Watters, las cuales tenían frases irregulares que eran rítmicamente difíciles de seguir, ya que por lo general las canciones tenían frases con agrupaciones regulares de 4 u 8 pulsos.

Watters va realizando cambios en su agrupación musical, para terminar con Willie Dixon en el bajo, Jimmy Rogers en la guitarra, Otis Spann en el piano, Little Walter en la armónica y Fred Below en la batería. Este ensamble fue realizando cambios en el blues, entre estos cambios Fred Below hizo una experimentación con el redoblante y el hit-hat en la canción "Just to be with you" y da las primeras exhibiciones del uso notorio de tambores para rellenar algunos pulsos de una canción en género blues; como comenta Willie Dixon³:

Es así como de Muddy Waters va creando caminos en la música blues, al igual que permite experimentar a la batería un acoplamiento diferente del que se estaba acostumbrado.

Buscando en los alrededores musicales de estos pioneros del blues, es como se descubre una nueva agrupación, en este caso de la mano de Little Walter, el hombre que tocaba para Waters y que ahora pasa a grabar en Chess Records, la productora de Chicago, con su nombre en la marca. Para este trabajo interpretó con Muddy Waters en la guitarra, Jimmy Rogers y Elgie Edmonds en la batería. En la canción "Juke", la cual fue un éxito comercial de Little Walter⁴, Elgie Edmonds interpreta un ritmo con estilo de jazz en el hi-hat. y también acentúa los pulsos uno y tres con el redoblante. Todo esto más las duraciones desiguales en las frases de la canción, genera una sensación extraña como si estuvieran cruzados en el tiempo.

³ Los primeros tipos de blues en ese momento en particular, la mayoría de ellos estaban acostumbrados a los viejos tambores de fondo. Cuando un baterista ingresa frases adicionales allí, no lo sintieron. En ese momento, cuando Fred Bellow intentaba hacerlo él mismo, no siempre ponía (las frases) tan suaves. Pero, cuando podía ponerlos ahí sin problemas, entonces no tenía ninguna complicación (...) Estarían llevando el ritmo en un patrón, y de repente obtendrían un cambio o un énfasis en ciertas cosas. Intentaríamos obtener algo de énfasis en varios patrones. Estas son las cosas que mantuvieron las canciones suaves, porque (los bateristas) siempre estarían tratando de llevar el patrón al punto en el que la música se mezclaría lo suficiente como para que las palabras sobresalieran (Fish, m 1982)

⁴ Sus grabaciones revolucionaron completamente el papel de la armónica en el blues y agregaron una nueva dimensión tonal al género. Edmonds toca un poco diferente de lo que hizo con Muddy Waters, agregando algunos inusuales lazos de charles que posiblemente podrían haber sido el resultado de ser grabado en gran medida con la reverberación. (Fish, 1982)

De esta manera la batería va añadiendo y fundando en la música algo más que solo acompañamientos, incorpora sensaciones y ritmos que alteran la forma de percibir las canciones⁵.

La cita anterior da pie en el escrito para hacer un breve paréntesis y nombrar a la banda The Aces, en 1953 Little Walter deja Muddy Waters y se une a Louis y David Meyers y Fred Below, para crear primeramente lo que se conocería como The Jukes, para luego establecerse como The Aces. El nombre de Little Walter hizo parte de lo que en su momento fue una gran influencia para varios grupos y personas en el ámbito musical. A *The Aces* se le reconocería como la banda que abría más la brecha al campo del rock and roll, su música amplificada iría resonando y creando nuevas perspectivas de lo que se estaba escuchando en el momento.

Retomando a Little Walter como agrupación, en 1953 la banda graba “You're so fine” donde se puede oír distintos ritmos aleatorios, previamente en “Blues with a Feeling”, Below hace una pieza de blues lento a 12 compases y complementa el sonido con el platillo, el cual va a unísono con el bombo; esto se aprecia en la figura 1.

⁵ Fred Below relata en la conversación que sostiene con Scot Fish:

Le pregunté a Fred Below si sentía que The Aces era más influyente en el rock and roll que la banda de Muddy Waters. Su respuesta, diferente de lo que mucha gente cree, es esclarecedora porque tiene sentido: “The Aces no tienen nada que ver con eso. No hay rock and roll. El grupo con Little Walter era algo único. El primer grupo fue con David y Louis y luego renunciaron. El siguiente grupo fue con Robert Jr. Lockwood y Luther Tucker. El rock and roll ni siquiera salió hasta después de que el grupo Little Walter estuvo a punto de estallar. Así que eso no tuvo nada que ver con eso. Era ritmo y blues. En ese momento estábamos tocando rock and roll con Luther Tucker y Robert Jr. en 1952 o '53, sin saber lo que estábamos haciendo, hasta que lo que estábamos haciendo se hizo muy popular. Eso fue Little Walter, Robert Jr., y Luther Tucker. The Aces, con Louis y David Meyers, Estábamos tocando blues en un estilo diferente. Y Robert Jr. y Tucker entraron y cambiaron un poco de estilo allí y estábamos jugando otra cosa. (Fish, 1982.p.4)



Figura 1. Partitura de la canción *Blues with a Feeling*. Hace parte del análisis realizado por Scot Fish para *modern drummer*.

Igualmente, Below es un baterista de raíces jazzeras, como se menciona en un artículo para la revista *Rolling Stone*:

Comenzando como un baterista de jazz, Below tuvo que encontrar su propio camino hacia el blues. Lo que hizo que el blues me fascinara, fue debido a que era un tipo de música con la que no estaba familiarizado, ¡y nunca me la enseñaron en la escuela! él recordó. "Por lo tanto, tuve que encontrar una manera en que tuviera sentido para mí. (Stone, 2016)⁶

Por lo que en la canción "Off the wall" Below se da la posibilidad de sacar aquello que sabe del jazz, de esta manera le brinda a la canción rellenos en los toms, esto hace que este sonido ocupe la mayor parte de las melodías.

En el año de 1954 a la banda se unió un gran bajista y conocedor de música Willie Dixon⁷, esto permite que en los años posteriores se vayan encontrando más pinceladas creativas, tiempos en el redoblante con acentos de dos y cuatro; es en "My Babe" del año 55 donde la utilización de acentos en la batería y los cantantes de fondo, van dando las primeras transiciones del blues al rock and roll⁸.

⁶ En este artículo se encuentra la revisión a los mejores bateristas hasta el momento. Por lo que se encuentran señalados varios bateristas de los que haremos mención como: Fred Below, Clifton James, Elgie Edmonds y demás.

⁷ Dixon es el ancla que permite a Fred Below ser más explorador. Para 1955, Below tenía su propio estilo bajo control, y sabía exactamente cuándo debía hacer un backbeat y cuándo podía estar más relajado y tocar con una sensación de jazz. "I Got To Go" tiene a Fred jugando con un ritmo muy rápido en un hi-hat cerrado; los dos golpean en la caja mientras que los cuatro y los cuatro se juegan en el mismo tom-tom. (Fish, 1982)

⁸ Establecí mi forma de tocarlo y se prendió con todos los demás tipos de blues. Había establecido un estilo que era de un músico de jazz que interpretaba el blues de una manera diferente. Establecí el backbeat. (Fish, 1982)

Como manifesté Willie Dixon era un gran bajista y conocedor de música, por lo que es importante comunicar la presencia de un baterista el cual según Dixon marcaría cierta presencia musical, Al Duncan. Este llegó después de Below a la ciudad de Kansas, en los años 58 y 59 decide quedarse en Chicago con la orquesta de Jay McShann, producen algunos éxitos como "Hands off" en el año 55⁹. Así pues, Al Duncan es un baterista que hace parte importante de la construcción y evolución de la batería, sin excluir claramente que su formación era la de un instrumentista de jazz y eso era lo que él verdaderamente prefería en el fondo.

Sin más, permaneceremos en la música blues con el nombre de Howling Wolf, un hombre de peculiar voz, quien fue comparado con el sonido de una máquina; un artista que se dio a conocer con el estilo de rhythm and blues, al igual que sus grabaciones, conserva la fuerza de su interpretación. Su vida fue la de un hombre rural, por lo que es hasta 1948 que decide formar su banda con dos guitarras, una armónica, un pianista y un baterista: Willie Steele.

Es así como la trayectoria de Wolf se ve permeada por la interpretación de varios bateristas: Fred Below, Earl Phillips, Sammy Lewis, SP Leary, Sam Lay, Junior Blackman y Clifton James. Below ya fue comentado, de Earl Phillips no hay mucha información, en cuanto a Sammy Lewis, Sam Lay y Junior Blackman se conocen como los bateristas de Butterfield Blues Band, y Clifton James tendrá un poco más de énfasis más adelante. SP Leary fue un baterista que conformó un sonido muy definido y propio, un hombre que no tenía problemas con tocar blues y que tenía la firme creencia de que la batería debía conducir a la banda.

Estas son algunas interpretaciones de diferentes bateristas que tuvo Wolf, como explica "Las mejores obras grabadas de Howlin 'Wolf fueron desde 1953 hasta 1964. En "Forty-four" y en "Spoonful" (Fish, 1982), el baterista está ejecutando un ritmo aleatorio con un charles cerrado y acentuando algunos golpes

⁹ Al Duncan: Me metí prácticamente en todos los registros de rock de Vee Jay, y en la mayoría de las cosas iniciales de Chess. Luego acabo de trabajar de forma independiente con casi todas las compañías a las que podría nombrar (...) Muchas de las personas con las que estaba grabando, ni siquiera sabía sus nombres. Estaba bastante ocupado. Iría a las sesiones, haría la sesión, saldría de un estudio a otro. Muchas de las personas con las que grabé no lo hicieron del todo bien. Entonces, muchos de ellos no lo lograron. Trabajé con Chuck Berry, pero no grabé demasiado con él. (Fish, 1982)

en el redoblante. Hubo una notable falta de uso de platillos en la música de Wolf. En "Killin'Floor", Clifton James parece estar tocando un cencerro y tambores simultáneamente.



Figura 2. Fragmento de la partitura señalada anteriormente. Análisis realizado por Scot Fish para la revista *modern drummer*.

Three Hundred Pounds, tiene un sonido mucho más pulido que la mayoría de los otros discos de Wolf, ésta es una de esas grabaciones con arreglos de trompeta afinados, un ritmo latino y novedoso que precedía el rock and roll a seguir y en la cual estuvo Sam Lay en la batería.

Otro hombre que tuvo importancia musical fue Bo Diddley quien contaba en la batería con Clifton James.

Bo Diddley fue contemporáneo a Chuck Berry y the Illustrated Encyclopedia of Rock lo llamó:

Una de las figuras clave en el desarrollo de la música rock. Su primer sencillo, 'Bo Diddley', un himno compuesto por él mismo, se lanzó al mismo tiempo que 'Maybellene' de Chuck Berry. Fue un gran éxito en Estados Unidos en 1955 e introdujo una de las grietas más básicas y famosas de la música rock ¹⁰(Fish, 1982)

Por lo que nuevamente sugiero al lector que haga una pausa para escucharlo¹¹, puede que la música lo lleve unos años atrás. Como se lee en The History of Rock Drumming es bastante complejo encontrar los bateristas que grabaron para Diddley, por lo que se tiene una referencia de Frank Kirkland, con el que parece que trabajó bastante, y la segunda alusión es el ya nombrado Clifton James.

¹⁰ Esta cita igualmente es tomada de Modern Drummer, son referencias que Scot K. Fish utiliza en el artículo uno. Además se pueden encontrar en la web varias enciclopedias que enuncian distintos géneros e intérpretes.

¹¹ Enlace de la playlist de spotify

https://open.spotify.com/user/2223m6huxb3ux4ib775sj764q/playlist/0hxiN0ZztB8LQsd13mdD9K?si=q7iWfNAxTumb42_tZN_gDw

De ahí se diría que el sonido que tuvo Bo, se dio por las ideas que en su momento James le impartía a la batería, un golpe provocador que hicieron del sonido un hermoso ritmo. Igualmente hay algo que se tiene que pronunciar de Clifton James, y era el hecho de que muchos llegaban a tocar la batería, pero no se percataban de afinarla¹².

James trabajó con Diddley durante un buen tiempo, y como era normal en esta época los músicos mantenían contacto, hacían asociaciones entre ellos, como en este caso, James llegó a tener una relación con Below, la cual se ve reflejada en la canción "Bo Diddley", puesto que el ritmo de la canción es de Fred y el juego de tom-tom es característico de Clifton James.

Cuando se escucha la canción "Bo Diddley" se evidencia el trabajo del tom-tom de James con el de Jerome. En "I'm A Man" las maracas a veces están al unísono, a veces en contra de lo que está haciendo el baterista con las notas 4 notas del bombo. En "Pretty Thing" hay una variación en el ritmo de Bo Diddley. "You Can't Judge a Book", es un ritmo de blues estándar; las maracas y los platillos están tocando uno sobre el otro; En "Who Do You Love", Bo emitió un sonido agresivo: similar a un ritmo de rock clásico¹³.

¹² Dice Dixon al respecto: "Este tipo subió afinando sus tambores. Recuerdo un par de sesiones en las que nos preguntábamos qué estaba haciendo. Pero, después de que lo consiguió, pudo tocar la batería con los palos y tocar ciertas melodías. Fue entonces cuando realmente nos dimos cuenta de que él tenía algo que cocinar para él. Un tambor iba alto, el otro bajo, y el otro era medio. Tenían tonos hermosos". (Fish, 1982)

¹³ El análisis sonoro que realiza Scott Fish del grupo señalado es específico y acertado, a lo que se le suman las partituras que darán cuenta de lo analizado.

"Bo Diddley"

Maraccas

Tom Tom

Bass Drum

"You Can't Judge a Book"

Maracas

Ride Gym.

Snare

Bass Drum

"Road Runner"

Maracas

Ride Cym.

Snare

Bass Drum

"Who Do You Love"

Ride Cym

Snare

Bass Drum

Figura 3. Fragmentos de las partituras: Bo Diddley, You can't judge a book, Road runner y Who do you love. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.

Como aclaraba Bo Diddley era contemporáneo a Chuck Berry, por ello para cerrar esta primera ruta terminaré con esta figura estadounidense, la cual es conocida por ser uno de los pioneros del género rock and roll.

En The History of Rock Drumming. Part I. The Blues comenta "En 1953, Berry dirigía una banda de blues en St. Louis. Su truco fue cortar el blues con canciones narrativas humorísticas influenciadas por el país¹⁴" (Fish, 1982).

¹⁴ Al describir la música y la influencia de Berry, Robert Christgau escribió: El vocabulario limitado pero brillante de Berry sobre la ruptura de la guitarra rápidamente llegó a resumir el rock 'n' roll. En última instancia, todos los grandes grupos de guitarristas blancos de los primeros años sesenta imitaron el estilo de Berry. Berry fue el primer intérprete basado en el blues que recuperó con éxito las melodías de guitarra que los innovadores de países y occidentales se habían apropiado de los negros y adaptado a sus propios usos veinticinco o

El sonido que tuvo la batería en Berry es esencial y está fuertemente relacionado con las frases de la guitarra. Igualmente Chuck grabó con varios bateristas, de los cuales ya he hecho mención; inició con Jaspas Thomas, del cual no se conserva mucha información, se sabe que venía de la misma ciudad que Berry (St. Louis).

Un cambio sonoro que tuvo la batería fue cuando Below comenzó a innovar, como relata: "Below toca algunos tambores de forma increíblemente musical; el sonido de sus tambores cuando están sonando es mucho más "gordo" y profundo en la canción "Rock and Roll Music" (Fish, 1982) que en cualquier otro disco de Chuck Berry; en realidad, es más gordo y suena más profundo que en cualquiera de los discos de blues que tocó.

La información suministrada por Chess Records, esclarece que la canción "Johnny B. Goode" también es grabada por Below, además en "Memphis" se escucha el trabajo de tom-tom de Below, puesto que no hay platillos.

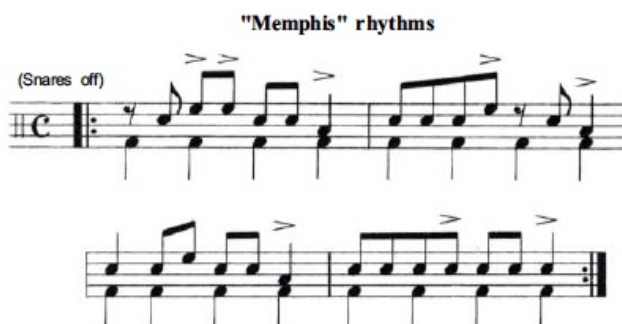


Figura 4. Fragmento de la partitura Memphis. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.

En este punto del presente trabajo podemos ir reconociendo características de algunos bateristas que fueron innovando en las bandas en las que llegaron a interpretar, y nos brindan un recorrido sonoro que ilustra los primeros inicios de la batería en el género rock and roll.

1.3 Influencia del Country

cincuenta años antes. Agregando el tono de blues a algunas carreras de country rápidas, y enlazándolas a un ritmo y blues y una electrificación sin vergüenza. (Fish, 1982)

Como se venía presentando, el recorrido se sigue dando a partir de diferentes intérpretes musicales, sin embargo en esta sección está el pronunciamiento de dos hombres y una productora que le dieron peso a la concreción del rock and roll,¹⁵ aunque debo aclarar que eso no le resta crédito a los demás músicos.

Comenzaré desde 1935 donde un hombre llamado Bob Wills está en escena, su baterista es Smoky Dacus, y bueno este llegó a serlo, debido al acercamiento que Wills tuvo con él, en el grupo de Bob había un violín¹⁶, lo que lo encaminó al swing country, o como es actualmente reconocido; el rey del western swing¹⁷.

He de recalcar que de la misma forma que evoluciona el sonido de la batería en el blues, veremos el acoplamiento de la misma en este género; de modo que se inicia con Smoky Dacus, puesto que se le debe reconocer a él, la primera entrada de batería en la música country; fue él quien decidió cómo la batería iba a ser tocada al lado de un violín.

Aprendí que podía tocar los cuatro tiempos con mi escobilla. Se agregó un poco al primer y tercer golpe, pero fue una cuestión de acento. No acentúe el primer y tercer ritmo pero podía sentirse allí. Sin embargo cuando golpeé el segundo y cuarto pulso, el sonido simplemente se fundió en la guitarra rítmica. Fue entonces cuando finalmente descubrí lo que podía tocar en la batería que coincidía con todos los demás instrumentos de la banda. (Fish, 1982)

Aquel momento de escucha, marcaría el paso a otros bateristas que a diferencia de Dacus, tendrían un mayor ejemplo de cómo apretar y amarrar el ritmo de la batería con el de los demás instrumentos.

Ahora sin más preámbulos quiero dar paso a los nombres que relaté en un inicio, reiterando la necesaria intervención de Smoky antes. Para llegar al grueso del rock and roll, estos hombres son claves: el disc jockey Alan Freed, el cantante Bill Haley y el empresario de grabación Sam Phillips.

¹⁵ La siguiente información tiene como base la investigación realizada por Scott Fish. Por lo que las entrevistas y recursos visuales de las partituras que son presentadas a lo largo del texto le pertenecen al artículo mencionado.

¹⁶ Bob vino a mí a finales del 34, me dijo Dacus, quería que tocara la batería con él. En ese momento, su tipo de música tenía dos nombres: era una banda de violín o una banda de cuerdas, ¡y no usaban la batería! Su ritmo era un violín de bajo, un banjo, la guitarra ayudo un poco y el pianista. (Fish, 1982)

¹⁷ Se le conoce como el subgénero del country. La fusión del folclore americano con el jazz y el blues.

Alan Freed tenía un programa llamado “Moondog Rock and Roll Party”¹⁸, transmitido todas las noches desde WJW en Cleveland, gracias a este programa se difundieron diversidad de bandas, que mencionaré luego. Al igual que se comenta que es debido a Fred que se reconoce el nombre de rock and roll, simultáneamente se le consideraba como el hombre que llevaba la música de negros a los jóvenes blancos. Allan no terminó bien su carrera, y fue acusado de recibir dinero de productoras y artistas para promocionar su música¹⁹, a lo que él al final decide aceptar los cargos, aun sabiendo tal verdad, no es demeritorio ver que entre la música que patrocinó, hubo agrupaciones que tenían un talento único, y estaban sentados en lo que ya era conocido como el rock and roll. Una de ellas es Bill Haley and “His Comets”, la siguiente banda a la que daré paso.

Bill Haley fue reconocido como el primer blanco en tocar rock and roll, por lo que atrajo a un público afroamericano a escuchar su música. Haley and his Comets, provenían de una influencia de folclore americano, country western, la música popularizada por Bob Wills; a lo que él decide experimentar con el blues, y entre su fascinación con el country llega a tornar el sonido del rock and roll.

En sus éxitos se encuentra “Rock Around The Clock”, el cual tuvo una gran acogida y como enuncia “Rock Around the Clock” se basó en una progresión de blues estándar; los tambores están fuertemente arraigados en un estilo de swing, y los acentos incluso se tocan en un pequeño platillo de bienvenida como algunos de los bateristas de las bandas de swing. El bajo acústico hace que la banda suene más amplia que el solo baterista, se podría decir que aunque sus melodías eran simples, tenía un lenguaje coherente con lo que estaba naciendo en la música de los años cincuenta. Lo citado en The History of Rock Drumming. Part 2, permite tener un contexto general de las producciones musicales del momento, lo que estaba sucediendo el 5 de Julio de 1954²⁰.

¹⁸ El siguiente video nos hace una presentación de lo que realizaba Freed en su programa, al igual que permite ver y escuchar lo que se transmitía. <https://www.youtube.com/watch?v=cbPEzjX8Htg>

¹⁹ Esto se conoce como payola.

²⁰ Los álbumes más populares en Estados Unidos son Tawny on Capitol de Jackie Gleason, Songs for Young Lovers de Frank Sinatra, también en Capitol, la banda sonora de la película The Glenn Miller Story y la banda sonora de la televisión Victory at Sea, ambos en RCA / Víctor. La canción No.1 en "Your Hit Parade" es "Three Coins in the Fountain". Los artistas de ritmo y blues más vendidos son The Midnighters, y el artista country más vendido es Webb Pierce. Aunque el rock 'n' roll es un fenómeno generalizado, solo un cantante de rock blanco ha logrado algún éxito: Bill Haley. En este día de verano, algo está sucediendo en Memphis que eventualmente cambiará

Sam Phillips fue un productor de música muy notable durante los 50, fundador de la productora independiente Sun Records y Studio Records en Tennessee. Grabó gran parte de las figuras a las que haré alusión, así que es sensato manifestar que debido a su trabajo el rock'n'roll tuvo aún más visibilidad y volumen.

En consecuencia, se tiene en el recorrido al cantante Elvis Presley, del cual la mayoría hemos escuchado alguna canción. El primer triunfo se lo llevó "That's Alright, Mama", en 1954 se convirtió en los primeros registros escuchados, y como hace parte del interés de estudio, ésta canción no lleva batería.

Sin embargo para el año de 1956, Elvis tiene un traslado a RCA²¹, en el que se cruza con un excelente baterista, Dj Fontana²². Según la revista Rolling Stone está ubicado en el puesto 13 de los mejores 100 bateristas de la historia.

DJ empezó a tocar batería en la escuela secundaria. Se caracterizaba por escuchar variedad de bandas, de las cuales recogía sus intereses; grupos como Woody Herman con Sonny Igoe (en la batería) y Don Lamond y Dizzy Gillespie.

Su participación junto a Presley lo llevó a crecer como instrumentista²³, al igual que experimentó con la batería nuevos sonidos que lo llevarían a ser reconocido, según Griel Marcus, autor de un gran libro sobre rock llamado Mystery Train Tomar, las grabaciones de ese álbum en orden cronológico son interesantes de ver. DJ jugó mucho con una sensación ternaria y de 12/8 en las canciones de blues; en el año 56 interpretó de manera sencilla, utilizó escobillas en "Heartbreak Hotel", también en "I want you, I need you, I love you". En "Don't Be Cruel", DJ uso baquetas en el hi-hat cerrado y en el tambor de caja. En julio del año 56, con "Hound

el curso de la música estadounidense. Dentro de Sun Records Company en 706 Union Avenue, Sam Phillips está concertando una primera sesión con un niño local llamado Elvis Presley. (Fish, 1982, parte 2)

²¹ La productora que se conoce como Golden Records en RCA.

²² Fue pionero desde los rápidos golpes de "Blue Suede Shoes" hasta las oleadas de golpes que hacían aullar a "Hound Dog" (...) Tenía una técnica increíble y manos rápidas, por lo que podía desplegarse de forma similar a Buddy Rich cada vez que lo deseaba. Tocaba como un baterista de banda grande. (Helm, 2016)

²³ La primera grabación con Elvis fue en el primer concierto de estudio de DJ. "Todos nosotros estábamos un poco asustados. No conocía a los muchachos". Bill Black golpeó el bajo y sonó como la batería. Aprendí a permanecer fuera del camino. Lo que tenían ya era bueno. (Fish, 1982)

Dog", hubo algunos cambios interesantes, DJ tocando en un hi-hat cerrado, principalmente con baquetas y utilizando varios ritmos, esto probablemente no fue realizado conscientemente, simplemente, está tocando lo que él percibía que encajaba con la música. En "Hound Dog", los handclaps²⁴ realmente ayudan a fortalecer y balancear la melodía; por primera vez en grabacion, DJ usa un platillo de paso durante los cortes de guitarra de Scotty Moore; también es la primera vez que escuchamos a DJ usando rellenos, en la mayoría de sus tresillos²⁵.



Figura 5. Fragmento de las partituras señaladas. Análisis realizado por Scot Fish para la revista modern drummer.

Asimismo es necesario pronunciar la manera en la que se grabada la batería de Dj Fontana, ya que de esto depende la forma en la era y es aún escuchada. El bombo no era muy prominente en estos primeros registros de Elvis, probablemente debido a las técnicas de microfónica. La batería de DJ en el estudio consistía en un bombo, un tom, un platillo, una caja y un hi-hat. Las baterías se grabaron con un

²⁴ Sonido de aplauso

²⁵ El análisis y la imagen presentada sobre la batería de DJ Fontana es realizada por Scott Fish para el artículo de The History of Rock Drumming Part 2

micrófono puesto arriba, es pues así como se reconoce el sonido del baterista de Elvis Presley.

Como señalé, la productora Sun Records, fue un sitio importante para la elaboración de música en ésta época y de la cual ya conocemos la figura de Elvis; además del cantante hay un baterista reconocido por su participación en éste espacio: Van Eaton, de diecisiete años, venía de Tennessee y estaba influenciado por la música country y el rhythm and blues; las canciones por las que fue mayormente conocido fueron "Blue Suede Shoes" (1958) y "Matchbox"²⁶.

Igualmente Van Eaton fue identificado por interpretar para Jerry Lee Lewis, dos de los éxitos más conocidos fueron tocados por él "Whole Lot Of Shakin 'Goin' On" en 1957 y "Great Balls of Fire" entre 1957-58; así fue que su nombre iba dejando rastro por ser un músico de éxitos, como lo señala Jack Clements ingeniero de sonido en las grabaciones de Van Eaton:

Pon los tambores a la izquierda y metes un micrófono en algún lugar arriba. Si tienes dos micrófonos, mete uno cerca de la caja. Si tiene tres, puedes poner uno en el bombo. La mayoría de las veces tuve que hacerlo con dos, a veces una (...) Era solo un bombo, una caja, un platillo o dos, y un sombrero de copa. Tal vez un tom que sacarían de vez en cuando. Era una sala bastante viva y no usamos deflectores. Siempre hubo fugas, y siempre fue una lucha mantener la batería fuera del micrófono vocal, pero eso fue lo que realmente le dio su encanto. (Fish, 1982)

El músico tenía fascinación a la hora de interpretar, y la creación de un ritmo inusual en los platillos para la canción "Great Balls on Fire", de corte un poco latino, le dio más creatividad a su trabajo, como se muestra en la figura 6.

²⁶ La mayoría de las sesiones de Sun en las que participó se realizaron en un ritmo aleatorio o en un ritmo de jazz con un ritmo pesado en los pulsos dos y cuatro. En "Matchbox" es interesante escuchar cómo los tambores ingresan con una nota de corchea en un orden aleatorio. Después de las voces, JM comienza un relleno de dos compases utilizando tripletes que comienzan en el tercer tiempo del primer compás del relleno, cruzan la línea del compás y terminan en el cuarto tiempo del segundo compás del relleno. Utiliza la misma técnica en "Red Hot" de Billy Lee Riley, usando corcheas planas en lugar de tresillos. (Fish, 1982)

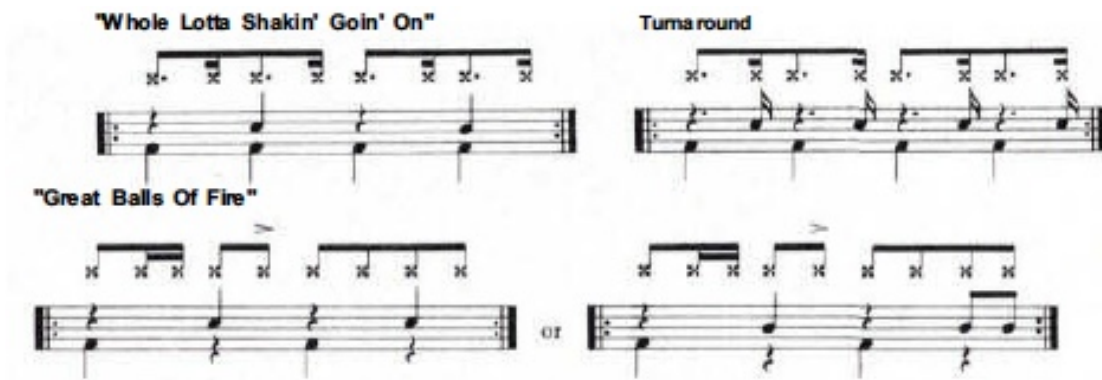


Figura 6. Fragmento partitura. Análisis realizado por Scot Fish para la revista *modern drummer*

Continuando con nuestra ruta, para los años 50 se conoció un subgénero del rock and roll "Rockabilly" el cual se influenció del folk, el rhythm blues y el country; también hubo varios artistas: Gene Vincent y sus Blue Caps que tuvieron algunos éxitos, sobre todo "Bee-bop-a-Lula", y una canción "Jumps, Giggles, and Shouts", contó con el baterista Dicky "BeBop" Harrell.

Para 1957 llegó una agrupación que fortalecería tal situación en la música y sería nombrada por su éxito "Peggy Sue"; aquí les habló de Holly and The Crickets, en la batería se encontraba un adolescente, Jerry Allison; quien resulta ser un baterista interesante para el género rock.

De modo que la banda Buddy Holly and The Crickets, más que ser aludidos por sus hits en la radio, y lo digo puesto que en la investigación realizada por Scott Fish, él deja en claro que éste grupo no tuvo éxitos en ninguna radio country, si no que por el contrario dejaron una huella e influencia grande en la música; esto debido a que fueron los primeros en presentar una guitarra líder, una guitarra acústica, un bajo y una batería (lo cual se vería con más frecuencia en la década de los 60), además de crear su propia música.

Jerry Allison empezó a tocar la batería en la escuela en quinto grado, por lo que estudiaba un poco de música, lo cual le ayudaba para tocar en la banda de la escuela; sus influencias eran el sonido de Little Richard y Fast Domino (de los cuales hablaré más adelante), por lo que sus adaptaciones irían relacionadas con la forma de interpretar del baterista Earl Palmer. Asimismo, la música con la que más tenía contacto por el lugar donde vivía Lubbock Texas, era el country.

También una razón por la que es conocido Alison es por ser un baterista, que al igual que Clifton James, baterista de Bo Diddley, utilizó todo el juego de batería completo; por lo que la canción "Bo Diddley" también fue interpretada por Jerry. Otra canción en la que el músico resalta por utilizar un ritmo parecido es "Not Fade Away"



Figura 7. Fragmento de partitura. Análisis realizado por Scot Fish para la revista *modern drummer*.

Jerry Alison fue un baterista muy musical, probablemente existiesen otros bateristas con más sofisticación rítmica y más técnica, pero en aquel momento Jerry Allison pudo haber sido el baterista más musical del planeta.

Con la presentación de Jerry Alison y Buddy Holly es como pasamos a Little Richard, y son ellos los que me dan un puente a éste artista, puesto que son los que tuvieron el placer de hacer algunos shows para él cantante. La productora Specialty Records al igual que Sun Records le dio al mundo de la música un excelente artista, Little Richard²⁷, también se le agradece a él los inicios del rock and roll.

Para Richard, tocaba un excelente baterista; Earl Palmer²⁸, en *The History of Rock Drumming Part 2*, se escogen dos canciones de Little Richard para hablar de la batería de Palmer "Good Golly, Miss Molly", tiene una sensación de corchea atresillada, pero casi no hay platillos. Una vez más, Earl suena como si estuviera tocando con dos baquetas en la caja y cambiando una mano al tom-tom para una

²⁷ Dijo Richard: Vengo de una familia a la que a mi gente no le gustaba el rhythm and blues". "Pennies From Heaven" de Bing Crosby, Ella Fitzgerald, fue todo lo que escuché. Y sabía que había algo que podía ser más fuerte que eso, pero no sabía dónde encontrarlo. Y encontré que era yo. (Fish, 1982)

²⁸ En la lista se señala a Earl Palmer entre los 25 mejores bateristas.

parte de la melodía”, a comparación con la canción “All Around the World” donde es más rápida y tiene más libertad en la manos y los pies.



Figura 8. Fragmento partitura. Análisis realizado por Scot Fish para la revista *modern drummer*

Asimismo, esto se debe a la manera en la que se grababa el instrumento, como comenta Palmer “Teníamos un pequeño estudio de una habitación detrás de la tienda de discos J&M donde hicimos todas esas cosas”, dijo²⁹ Palmer.

Aun así podemos aludir a Palmer como uno de los mejores bateristas de rock por su limpieza, musicalidad y la manera en la que se acoplaba al resto de los músicos, y de igual manera como fue conocido por tocar para Richard, se le enuncia para la última de esta década Fast Domino, y aclaro, no es la última en crearse, sino de éste recorrido que estoy llevando a cabo.

Fast sería reconocido por aportar mucho a la música rock, así como haría a Earl uno de los reyes del bombo. Fast y Palmer se conocieron en un club en Nueva Orleans llamado Al's Starlight Inn, donde Domino solía ir. Palmer dijo “Tocaba solo el piano boogie-woogie, y dejé que Fats tocara durante el intermedio; así es como llegué a conocer su estilo” (Fish, 1982).

²⁹ “Creo que usó tal vez tres micrófonos en una habitación de unos doce pies cuadrados. Tendrías batería, bajo, guitarra, bocinas. Tenía un micrófono en Fats, uno en las bocinas y otro en el bajo y la guitarra. No usó ninguno en la batería. No sabíamos mucho sobre la amortiguación. Si sonó mal, lo amortiguamos. Si no fue así, simplemente jugamos. El ingeniero tampoco sabía mucho sobre el aislamiento”. (Fish, 1982)

Es así como el repertorio de canciones de Fast Domino, está influenciado por la progresión en blues y eso se escucha en canciones como "The Fat Man" donde parece que Earl está tocando básicamente corcheas en el platillo y el redoblante, con acentos en dos y cuatro. En "Goin 'Home", un blues lento en una sensación de 12/8, Earl muestra cierta independencia de manos y pies usando semicorcheas y apoyando lo que hacen el piano y el bajo.

En el comienzo de la canción "Ain't That A Shame", hay algunos cortes hechos por toda la banda seguidos de algunos platillos básicos insinuando la métrica de 12/8. Los tresillos que preceden el solo de saxofón son hechos en el redoblante, el platillo y el bombo³⁰.



Figura 9. Fragmento partitura. Análisis realizado por Scot Fish para la revista *modern drummer*.

Se podría apuntar a que la batería de Earl era consistente y creativa para la época, lo que le daba más importancia al nombrarse un baterista rock; y como se había dicho anteriormente, Palmer era un gran intérprete en el bombo y esto lo deja saber en la canción "I'm ready", que Fish juzga como que pudo no haber sido grabada por él. "I'm Ready", grabada en 1959, es la única canción de Fats en la que el baterista utiliza una sensación de corchea definida, una y tres en el bombo y la caja en dos y cuatro; un ritmo de rock básico, acompañado de handclaps al unísono con la caja³¹.

³⁰ Scott Fish realiza una comparación musical con tres canciones de Domino, para mostrar el juego con el que Palmer tocaba, la creatividad con la que daba base a las canciones señaladas. Y esto es posible de ver en la partitura agregada.

³¹ El baterista Al Duncan dijo algo sobre los bateristas de blues de Chicago que podrían aplicarse a todos los bateristas de los años cincuenta que sentaron las bases para la próxima generación de bateristas. "En aquellos días, todo se dejaba en manos del baterista. Fue toda la creación total. La mayoría de ellos no leían (usar partitura). La mayoría de esas cosas fueron dejadas a su propia creatividad. Y ellos tenían muy buen oído, hombre. Y tenían la sensación de estar de blues para poder escuchar algo, y casi adaptarse a lo que debería ser: creación total, justo en el lugar". Y sobre la contribución de los bateristas a la música, Willie Dixon tenía esto para ofrecer: "Los bateristas tienen mucho que ver con cualquier parte de los cambios de la música, porque son varios momentos", sincopaciones, estados de ánimo y formas en que tocan. Estos diferentes patrones que cambian los patrones de la música por completo". Fiel a su forma, tal vez Fred Below lo dijo mejor: "Si te das cuenta hoy, la música que cortamos en los años cincuenta todavía está aquí, y la gente todavía la está reproduciendo". Y de vez en cuando escucho pequeñas

espectáculo pudiendo estar al lado de grandes músicos como Guthrie, Pete Seeger y Leadbelly.

La carrera musical de Dylan llegó a temprana edad, el reconocimiento como un excelente compositor, se dio con rapidez debido a los comentarios de otros músicos como Seeger; su forma de tocar la armónica, la guitarra en juego con su voz rasgada hacían el perfecto acople, y eso se veía reflejado en el público, un público que lo empezó a amar. Dylan era conocido como un hombre que estaba interesado en tocar, no le importaba mucho agradar a los medios, lo cual se denota en las ruedas de prensa que le hacían. Podría concluir que su actitud también se debía mucho al tiempo en el que él vivía; los 60's eran la etapa de la libertad y esta se mezclaba con toda la situación social que se vivía, situación que se evidenciaba en sus letras, aunque según lo relatado en el documental, a Dylan no le significaba mucho toda esta situación, él solo veía, escuchaba su alrededor y lo transformaba en música.

Antes de seguir, debo evidenciar que el folk fue ese género que se caracterizó por ser un gran movimiento, y por la influencia que le dio a otros artistas, dejó en claro la significancia del mismo, así el sonido que tendría a finales de los sesenta y comienzos de los setenta estaría influenciado por las peculiaridades que nombraremos con detalle en el presente capítulo. Algunos de los artistas que fueron pioneros de la actividad folk y de paso la del folk rock son: El Kingston Trio, Peter, Paul & Mary, Chad Mitchell, Joan Baez, Judy Collins y Joni Mitchell, es posible que existan más nombres pero, enuncio los anteriores por su gran circulación.

Los cambios que se empezaron a dar en el género no convencían del todo a los músicos y al público tradicional, se creía que iba en contra de las raíces del sonido, a lo que se le sumaba el hecho de considerarse como oportunista y poco responsable con lo que el folk había dado por años; toda esta situación se completó cuando Bob Dylan para el año 1965 en el Festival Newport Folk, decidió darle un vuelco a su música; cambió su guitarra acústica por una eléctrica, a eso le sumó un bajo, armónica y una batería, por lo que como dicen en el documental “con una batería todo sube de nivel”, el sonido amplificado estalló en el lugar, espacio que contenía un público que lo único que hacía era abuchear al cantante, y no solo eran

los asistentes quienes deseaban acabar con la música, se rumora que Peter Seeger quería cortar los cables del sonido, con tal de acabar con el concierto.

La canción con la que el género folk dio un giro al folk rock fue “Like a Rolling Stone”, por lo que me concedo la licencia de sugerir al lector que escuche la canción, tal como yo lo estoy haciendo.

Con esta apertura debo decir que el primer segmento ha terminado, y con la información brindada ya se tiene una idea más estructurada de lo que, dos décadas más tarde, estaría tocando Carter Beauford: un mezcla de blues, folk rock.

1.5 Beauford

Carter Beauford es un baterista conocido por su mezcla musical entre el blues, jazz, funk, fusión, folk rock, country, entre otros; en pocas palabras es un hombre que tiene la habilidad de interpretar varios géneros y acoplarlos a su propio estilo. Nacido el 2 de Noviembre de 1957 en Charlottesville, Virginia; intérprete de la banda Dave Matthew’s Band, formada a comienzos de 1991 en el mismo lugar de su nacimiento, es el baterista y uno de los miembros fundadores del grupo. Durante los últimos años ha seguido interpretando con la agrupación, en donde se le ha reconocido por su trabajo, lo que le ha permitido tocar con otros músicos como Carlos Santana, Jhon Popper y Victor Wooten.

La llegada de Beauford a la batería se da desde muy temprana edad, a los tres años su padre le regala su primer kit de batería “Roy Rogers”³³ el cual era de tambores desechables, por lo que la batería no tuvo mucha duración, más eso no detiene a Beauford. Una de las cosas que más le aportó al músico fue su familia, Carter gozaba con la presencia de su padre el cual era trompetista de jazz, y los demás familiares también eran afines a algún instrumento; de ahí podríamos decir

³³ Rogers drums es fabricante de baterías en Estados Unidos desde 1849. Su fundador Josep Rogers. Durante el siglo XX fueron muy vendidos en el mercado, por lo que se dieron a conocer entre variedad de músicos.

que deviene la vena artística, pero hay un evento que marcó la niñez de Carter, fue el poder ver a Buddy Rich³⁴ tocar³⁵.

El ver a Buddy, desató una pasión por la música y la batería, lo que lo llevó a querer imitar con gran precisión a los bateristas que veía en la televisión, gracias a ese anhelo es que Carter desarrolla una habilidad, que le permitió a su forma de interpretar ser más amplia y creativa. Como lo que él podía ver en la pantalla estaba a la inversa de cómo es en realidad, Beauford coloca el hit-hat y el redoblante no del lado izquierdo del bombo, como suele estar por la posición que tiene el cuerpo en la batería, sino del lado derecho por lo que le permite desarrollar destreza en la mano débil. Años más tarde, Carter se dio cuenta que la posición en la que se suele tener el hit-hat y el redoblante es por el lado izquierdo del bombo, conduciendo la mano derecha sobre la izquierda, por lo que decide cambiarla; al tener esta modificación, desarrolla igualmente su lado derecho, esto le genera una ambidexteridad³⁶, lo que más adelante le haría incrementar su drum set³⁷ con instrumentos de percusión.

Hasta el momento Carter Beauford es un hombre que desde niño tuvo la oportunidad de convivir con la música, de esta manera con tan solo 9 años de edad dio su primer concierto en una banda de jazz fusión que dirigía Big Nicholas, amigo cercano de Jhon Coltrane. En la entrevista de video que le realiza Miguel Monroy para la revista Modern Drummer, Carter cuenta jocosamente este evento, y narra cómo por tocar algunas canciones su pago fue de 6.5 dólares, lo cual para un chico de nueve años era bastante dinero.

Antes de su llegada a la Dave Matthew's Band, Carter estuvo rodeado de mucha música, sus influencias iban desde el jazz, el gospel de Mahalia Jackson y Shirley Caesar, y otras agrupaciones que para el momento estaban en auge "The

³⁴ Buddy Rich fue un excelente baterista de música jazz, reconocido por el swing y el bop. Al igual que fue un músico que llegó a tocar para las big bands; es así como demuestra su técnica, rapidez y un desempeño admirable para ejecutar solos de batería.

³⁵ Carter no comprendía la particularidad del baterista, pero estaba totalmente fascinado con el aspecto, la postura y la velocidad de Buddy, a pesar de que no sabía nada de música e instrumentos. Fue entonces cuando decidió escoger la batería, quería emular a Buddy, quería ser como él.

³⁶ Es la cualidad de usar indiferentemente las dos manos.

³⁷ Se refiere al conjunto de platillos y tambores, como toms o redoblantes, que hacen parte de todo el set con el que un baterista toca.

Beatles", "Dave Clark Five", "The Monkeys", "Sly & The Family Stone", James Brown, Stevie Wonder, "The Jackson 5" y bateristas como Buddy Rich, Gene Krupa, Tony Williams, Cozy Cole y Papa Joe Jones. Tuvo una educación musical en Shenandoah Conservatory en Winchester, Virginia, para este momento la música era un gusto, por lo que tiempo después entra a estudiar terapia ocupacional en la universidad y alternamente dicta algunas clases de música.

En la charla que tuvo con Monroy, Carter menciona que su vida ha sido un largo proceso que no termina, cada vez se pueden hacer cosas diferentes. Cuando hablamos de desarrollo en la vida de Beauford, se ve ese crecimiento y algo que es claro en su historia es el propósito que tenía con la música, por lo que ésta deja de ser un simple gusto y comienza a ser su proyecto. Cuando regresó a Charlottesville tocó con algunas bandas disco y country, lo que le dio entrada a su primer grupo "Secrets", una banda de Richmond, jazz-fusión que tuvo una duración de siete años desde 1984 a 1990; estaría interpretando al lado del saxofonista LeRoi Moore y el guitarrista Tim Reynolds, compañeros que los seguirían acompañando en su nueva etapa musical.

Secrets tocaba en un bar llamado Miller's, sitio donde Dave Matthew's trabajaba y frecuentemente veía tocar de cerca a Carter; toda esta situación cambió hasta el día en que Dave decide abordarlo a él y a LeRoy. Carter cuenta en las entrevistas, como recuerda ver a un chico de cabello largo que habituaba seguirlo mientras interpretaba la batería y, un día se aproxima a él, le pregunta si le gustaría ayudarlo con su música, él le dice que lo escuchará y se reúnen con Moore, saxofonista del grupo. Menciona que escuchan dos o tres canciones del muchacho con su guitarra acústica, se miraron al rostro con Moore, en acentuación de lo que estaban escuchando, y en poco tiempo comenzaron a grabar en estudio, es así como para el año de 1991 se creó Dave Matthew's Band, en donde Beauford ha estado tocando durante los últimos veintisiete años.

Gran parte de la biografía de Carter está envuelta por lo que ha sido su paso por la agrupación y en las entrevistas a las que se tiene acceso, menciona reiteradamente la importancia que ha tenido para su crecimiento no sólo musical, sino como sujeto.

Carter Beauford se caracteriza por ser una persona amable, jocosa, que cuando entra al escenario suele tener una sonrisa y en su performance suele estar

mascando una goma, lo que le da un toque personal a su show. Entre las cosas que hay que hablar de él, están sus guantes blancos; creía que eran parte de su atuendo para darle un estilo peculiar, sin embargo en la entrevista que le realiza la marca vic firth³⁸ él explica que por una etapa de su vida tuvo una lesión, lo cual le generaba dolor en los tendones de la mano, así que un día antes de tocar en un concierto en San Francisco, él tenía las manos muy frías, por esta razón alguien le paso unos guantes blancos de golf, se los colocó y se sintió cómodo al momento de interpretar; Carter señala que esto le posibilita tener un mejor agarre en la baquetas.



Figura 11. Carter Beauford con sus guantes blancos.

Asimismo las baquetas que Beauford utiliza son de la marca vic firth, en la entrevista que ya señalé, el baterista esclarece el interés por tener unas buenas baquetas; la parte de abajo del stick³⁹ se acomoda a su mano, así pues no tiene la necesidad de hacer mucha presión, ni generar ninguna lesión a la muñeca; la fracción de arriba es resistente, con esta crea diferentes sonidos y puede tocar sin riesgo a que se quiebren al borde de los toms. También, algo que caracteriza sus sticks es el color amarillo, es un color extravagante que él eligió por el tono de la batería de Tony Williams⁴⁰, baterista que fue una referencia importante para su formación musical.

³⁸ Vic Firth fue un músico y fundador de una de las compañías más importantes en baquetas. Carter Beauford ha utilizado esta marca desde hace varios años.

³⁹ Stick: baqueta

⁴⁰ Tony Williams fue una gran influencia para Carter. Es en la década de los 60 donde Williams sale a la fama con la banda de Miles Davis, además de ser uno de los pioneros del jazz rock. De ahí

Ya hablando de lo que el baterista utiliza, es interesante comentar cómo acomoda su instrumento, puesto que algo que representa a Carter es su drum-set; en una de las entrevistas, él enseña cómo está la posición de los platos, toms, hi-hat y demás, por lo que da a conocer algunos de los trucos que utiliza al momento de tocar; tiene dos timbales que no suele emplear, excepto cuando desea crear ritmos latinos; un tambor con parches evans⁴¹ hecho por un amigo llamado Scott Leff, este tambor le recuerda al baterista John Bonham puesto que él también lo empleaba. Carter posee varios toms, tres delante suyo de: 10, 12 y 14 pulgadas, y dos tom de piso de 16 y 18 pulgadas a su derecha; un bombo de 22 pulgadas, el cual toca con un twin pedal o doble pedal; el segundo pedal del twin es acomodado justo a la derecha del pedal de hi-hat. Uno de sus trucos cuando desea un sonido fuerte es: coloca el pie izquierdo que se encuentra en el hi-hat en la mitad de cada uno de los pedales, que están enlazados al doble pedal del bombo, lo que genera un sonido estruendoso entre las dos partes; esto lo aprendió del baterista Dennis Chambers. Por otro lado está el hi-hat y unos platillos que escogió para hacer variaciones en momentos específicos; tiene un plato de paso, el cual acompaña con la campana, con esto crea un sonido más profundo, más rico, para una melodía pesada. Un platillo plano, le permite tener una sonoridad ligera, al igual que le da



una resonancia brillante. Esto lo acompaña con cuatro platillos splash, los cuales interpreta como platillos de efectos y de paso.

Figura 12. Pantallazo del video Two step Carter Beauford

también podemos entender, porque la riqueza musical de Carter en cuanto al jazz y su fusión con el rock.

⁴¹ Evans es una marca especial de parches para percusión.

Igualmente otra de las cosas que caracteriza su drum-set es la parte de percusión que él decidió agregarle cuando empezó a trabajar con Dave Matthew's Band. En una de las entrevistas Carter comenta que en las bandas con las que había tocado tenían una sección dedicada a la percusión, pero con Mathew's Band no había eso, de modo que la necesidad por inventar nuevos sonidos, más su habilidad de mano abierta o mano solista, agrega elementos de percusión en la parte derecha de la batería, así es que encontramos unos cencerros, címbalos y bloques de madera que le dan un plus sonoro a su instrumento.



Figura 13. Set de batería.

Carter ha sido un baterista que se ha caracterizado por utilizar el hit-hat con diferentes ritmos y patrones; inventa armonías con el redoblante y el bombo, además de crear ritmos sincopados⁴² inspirados por el trabajo de Buddy Rich, Tony Williams, Steve Gadd y Dennis Chambers, además de polirritmias y ritmos

⁴² Ritmos sincopados: Un ritmo sincopado consiste en articulación rítmica que acentúa los tiempos débiles o semifuertes sobre los tiempos fuertes; esta estrategia compositiva genera diferentes sensaciones sobre el pulso ya que tiende a romper la regularidad del ritmo.

irregulares⁴³ en canciones como *Drive in Drive out*, #34, *Seven* entre otras, además la constante presencia de single strokes⁴⁴ aprendidos de Buddy Rich.

También algo que suele mencionar cuando interpreta para Dave Matthew's Band, es el acto de primero escuchar las ideas que Dave crea en la guitarra, para así agregarles una base percutiva; luego tiene un tiempo para escuchar a otros artistas, de los que recoge lo que más llama su atención y esto es lo que influencia las partes de la batería. Incluir diferentes características estilísticas a las canciones, es muy importante para Carter, pues así esclarece la necesidad de escuchar distintos géneros musicales, artistas, bateristas, y así mismo estudiar otros estilos de percusión para enriquecer el sonido de su instrumento.

Lo anterior se refuerza en el artículo⁴⁵ "Carter Beauford: Dave Matthew's Ace in The Hole", 2010 que le realiza la revista *Modern Drummer*, donde aclaran lo que el baterista ha realizado durante más de quince años (para el momento de la publicación) con Dave Matthew's Band.

Volviendo al trabajo de Carter hay un momento en su carrera, en donde fuera de Dave Matthew's Band tiene la oportunidad de tocar con otros músicos; esto se da a comienzos de los 2000, cuando la agrupación se encontraba a poco de sacar un nuevo álbum. Para ese tiempo cada uno de los músicos tuvo un tiempo para dedicarse a otras cosas, y bueno, para Carter⁴⁶ fue la invitación a interpretar con Víctor Wooten, John Popper y Carlos Santana.

⁴³ Polirritmias: Utilización simultánea de dos o más ritmos que no se perciben como simples derivados el uno del otro.

⁴⁴ Single Strokes: Técnica de digitación que consta de un solo golpe por extremidad por ejemplo: Un golpe con la mano derecha continuado de un golpe con la mano izquierda.

⁴⁵ Check out the drummer's playing with the genre-crossing group—creative ideas combined with tremendous technique, over-the-top wailing executed with pinpoint control, all rolled up in the groove of death. It's simply an awesome combination that has drummers smiling as they race to the woodshed", además de entender la riqueza musical del grupo, gracias a los orígenes de cada uno de los integrantes "singer/guitarist Matthews, bassist Stefan Lessard, violinist Boyd Tinsley, and sax player Leroi Moore learned how to blend their disparate musical backgrounds together. Rock, pop, bluegrass, R&B, country, and jazz could all be found on these bandmembers' résumés. With Beauford as its fusion/funk foundation, the Matthews Band grew into a solid, style-hopping quintet. (Cobb, 2010)

⁴⁶ Esto es lo que dijo Beauford para la entrevista que le realizó la revista *Modern Drummer*: "Once I hooked up with John, Victor, and Carlos, they gave me a major refresher course and brought it back to life for me. They are all true musicians who're at the top of what they do. For me that was kind of intimidating – especially playing with Carlos. This cat is like my idol and to be there working on an album was like, 'Whoa man, this is intense!' But once we got into it, it was as if we had been playing together for years, like I had known him my whole life. The same goes with Victor and

Otra situación, que a mi modo de ver, llama la atención, es la forma como Carter “equilibra” el tiempo, por decirlo de un modo, entre su vida musical, su familia, hobbies y demás. Algo que señala igualmente en la entrevista enunciada, es como debe haber tiempo para practicar otras cosas. Él lo observa como ese espacio que te das para que fluya la creatividad, a fin de que cuando estés de vuelta llegues recargado de nuevas experiencias, las cuales le dan al músico otras formas de ejecutar en su instrumento. En su caso personal, Beauford toma lecciones de vuelo, le ha interesado ser piloto, por lo que al momento de estar en la cabina, su cuerpo se dispone como si estuviera enfrente de su batería, aquí su organismo tiene que disponerse para enfrentar varias acciones a la vez.

Así es como la batería de Carter Beauford llega a sonar fresca, al igual que su sensación con la música, como él dice “I wanted to see what the music was going to sound like, how it was going to breathe, how it was going to speak, and how it was going to grow” (Beauford, 2010). Es cautivador observar a un músico que espera a que el sonido le responda, crea un diálogo con su instrumento y con el de los demás intérpretes, esto le da la habilidad de estar atento a los instantes en los que debe agregar un sonido estruendoso, que no solo le dará peso a la canción, sino al momento que estará viviendo con los que se encuentran en la audiencia, o por el contrario, hacer silencios o sonidos suaves que dejarán al público con la sensación de desear más música; esto es vital para Beauford porque él considera que la música es un proceso, de la cual se va aprendiendo; parafraseando un poco lo que señala en la entrevista para Modern Drummer “cada vez que me subo al escenario creo que se pueden hacer nuevas cosas, una noche sale un detalle desconocido, que posiblemente la siguiente vez de otro resultado.

Todo lo reseñado en este capítulo es la suma de variedad de entrevistas realizadas al intérprete, al igual que la recopilación de información hecha por otras

John. That’s where the true mastery of these musicians comes into play. When you can have cats of that level come in and play with a peon like me and make me feel relaxed and chilled out – that takes a lot. No ego thing and none of that. It was about music and about playing music. It takes a hell of a lot to be at the top of your game and not come off with the whole rock star attitude crap. And I think that’s where it’s all at right there”. (Cobb, 2010)

entidades concedoras de producción y fabricación de instrumentos, asimismo son comentarios que tengo respecto al instrumento por mi experiencia con él, y el acto de escuchar la banda desde hace varios años. Es preciso señalar que hallamos una breve reseña de su encuentro con la batería, un poco de su vida personal y su continuo acercamiento y amor a su instrumento y a la música.

1.5.1 Mi encuentro con Carter Beauford

Mi primer contacto directo con la agrupación Dave Matthews Band o “DMB” y por ende con su baterista Carter Beauford se dio mientras cursaba primer semestre de la presente carrera universitaria; en una de las clases de instrumento junto al profesor a cargo comenzamos a confluir y compartir sobre nuestros gustos musicales en cuanto a géneros e instrumentistas, en ese mismo salón escuché por primera vez el nombre de la agrupación DMB la cual mi maestro me recomendaba para que escuchara por su altísimo nivel compositivo e instrumental. Fue así que seleccione y descargue la discografía que encontraba en internet, mientras viajaba en el transporte público local me hice de mis audífonos y comencé lo que hoy en día es este trabajo de grado. Golpes inesperados en hihat y redoblante que entretejen un groove novedoso y con fuerte identidad, motivos melódicos y solos con gran riqueza técnica y gusto musical, redobles altamente potentes y coherentes con la dirección y clímax de cada canción, apoyos a los acentos de las frases que interpretan los demás instrumentos, etc. Desde ahí quedé fascinado con el sonido de la banda y el despliegue musical de Carter, por eso comencé a escuchar más y más canciones interpretadas por él tanto en conciertos en vivo como en álbumes, de manera que quería descubrir cada vez más detalles y aprender algunas frases que me asombraban dentro de su ejecución instrumental.

Desde ahí he conocido y comprobado su fascinación por el uso de golpes sencillos y cómo los aplica de diferentes maneras en otros pasajes de sus canciones, pude notar como aprovecha la variedad tímbrica en su set de batería, para generar diferencias entre las secciones de sus canciones, generar sonidos y ritmos muy particulares; logré percatarme de la estrecha relación que mantiene con las frases del bajista y como se da la oportunidad de variar los ritmos de las secciones sin desajustar el ritmo de la banda. Es oportuno decir que las

características mencionadas de Carter han transformado la manera como ejecuto mi instrumento, ya que me he puesto en la labor de apropiarme las herramientas que más han tenido impacto sobre mí.

1.6 Matthew's Band

El desarrollo que ha tenido el trabajo de Carter viene antes de la agrupación de Dave Matthew's Band, sin embargo es importante señalar que gracias a su crecimiento en la banda, es que Beauford ha logrado ser mayormente reconocido y las posibilidades musicales que han surgido aledañas al grupo, se han dado por el avance que ha tenido la agrupación en el mundo de la música. Por consiguiente es apropiado dejar un espacio exclusivo para conocer un poco de la historia del conjunto.

1.6.1 Los 90's

Para el año de 1991 un chico de Johannesburgo con su guitarra acústica, se acercó a dos de los músicos que tocaban en el bar donde él trabajaba, en Charlottesville, Virginia. Dave Matthew's era el muchacho de la guitarra y Carter Beauford junto a LeRoi Moore eran los intérpretes. Debido a este encuentro y la decisión de escuchar a Matthews, es que se forma la banda que hoy después de veintisiete años se reconoce como Dave Matthew's Band. La agrupación en un inicio estaba conformada por Dave Matthew en la voz y la guitarra acústica, Carter Beauford en la batería, LeRoi Moore en el saxo (falleció), Stefan Lessard en el bajo, Boyd Tinsley (ya no hace parte de la agrupación) en el violín, Tim Reynolds quien los acompaña con la guitarra en estudio o en vivo y Peter Griesar en el teclado, sin embargo años más tarde dejó la banda; luego se les uniría Jeff Coffin en el saxo en reemplazo de Moore y Rashawn Ross en la trompeta.



Figura 14. De izquierda a derecha se encuentra Dave Mathews, Bob Tinsley, Carter Beauford, Tim Reynolds, Stefan Lessard, Rashawn Ross y Jeff Coffin. No hay info del autor de la imagen.

La década de los 90's para la agrupación fue de gran importancia, es el tiempo en donde surgen las creaciones musicales por las que serán reconocidos, tendrán el placer de estar montados en diferentes tarimas junto a artistas de gran talla.

Su primer álbum se grabó para el año de 1993 Remember Two Things, este fue un trabajo independiente, con el gusto de haber sido certificado platino, en este mismo año tienen su primer show en el Red Rocks Amphitheater en Colorado. Continuando con su misión se les unió en el siguiente año 1994, el productor musical Lilly White, para crear Under the Table and Dreaming, su primer álbum de estudio que los llevó a obtener el puesto treinta y cuatro en la lista de Billboard, además de capturar pequeñas muestras de lo que sería el sonido con el que esta banda seguiría sorprendiendo.

Luego aparece el álbum que me ha llevado a escribir este trabajo, puesto que es ahí donde se encuentran las canciones señaladas al inicio del proyecto: Crash, su segundo álbum de estudio, el que los llevó a debutar en el segundo puesto del Billboard 200 y con el que fueron siete veces platino para el año de 1996. Este trabajo discográfico también fue producido por Lilly White, dándole por completo el

el sonido al grupo por el cual vendieron más de 7 millones de copias desde el lanzamiento, álbum que sigue siendo el más vendido de la banda, además de tener a *Crash into me* como uno de los cinco primeros éxitos del rock moderno y ha recibido el premio grammy con la canción *To Much to say*. Para ese mismo año tienen la oportunidad de abrir el concierto de uno de los músicos que de igual forma ha sido inspiración en el sonido de la banda, el ya mencionado Bob Dylan; este sería un año de trabajo que emprendería para el siguiente un *Live at Red Rocks* 8.15.95.

Before These Crowed Streets fue su tercer álbum de estudio, con éste debutaron en el puesto número uno del Billboard 200 y de nuevo tuvieron acompañamiento del productor Lilly White. Este disco incorpora nuevos sonidos instrumentales y vocales, además de tener algunos invitados como la cantante Allanis Morriset. Para ese mismo año serían teloneros de una de las bandas de rock más importantes de la historia: The Rolling Stones.

1.6.2 Impactando los años 2000-2018

En el año 2001, sacaron un trabajo en vivo *Live in Chicago 12.19.98*, para ese mismo tiempo estuvieron en una tarima en Brasil, haciendo un show para el festival Rock in Rio. Posteriormente publicaron junto al productor Glen Ballard (productor de Allanis Morriset) un nuevo álbum de estudio *Everyday*, el cual contó con la participación de Carlos Santana. En especial, este álbum fue uno de los que tuvo poca participación de los demás integrantes de la agrupación, puesto que las doce canciones fueron escritas sólo por Matthew y Ballard por eso es que a este disco se le reconoce más por ser un proyecto en solitario de Matthews donde la voz y la guitarra acústica prevalecen.

En el 2002 DMB publica *Busted Stuff*, que cuenta con las canciones que grabaron junto a Lilly White y fueron desechadas, para este disco se recuperan y se producen junto a Stephen Harris. Matthews reelaboro algunas letras y los demás participantes mejoraron los arreglos de las canciones.

El séptimo álbum de estudio, *Big Whiskey and the GrooGrux King*, está cargado de sentimiento debido a la muerte de uno de los miembros fundadores de la banda

LeRoi Moore, un hombre que se le conocía por ser un taciturno famoso como lo menciona un artículo de la revista *The Rolling Stone*, un sujeto que poco o nada se dirigía al público, al igual que no hablaba mucho en las entrevistas que se le realizaron a la banda; su muerte fue por lesiones causadas en un accidente automovilístico en Virginia. De otra parte, el séptimo álbum tiene en la portada una ilustración realizada por Matthews quien por su tiempo y amistad, nos muestra a Moore como un personaje diferente al que los medios y quizás el público también veían, un LeRoi sonriente.

El álbum fue producido por Rob Cavallo, por lo que la esencia del rock para este disco se dobla a favor de la banda; las guitarras son las principales instrumentistas y las voces de Dave mezcladas con el duelo hacen del álbum una rítmica fuerte y compleja.



Figura 15. Carátula del disco *Big Whiskey y GrooGrux King*. Ilustración Dave Matthews. Sacada del artículo para la revista virtual *The Rolling Stone*.

Luego de esta pérdida, vuelven con su octavo álbum de estudio *Away from the World*, bastante sentido puesto que es el regreso al estudio luego de tres años, además de volver a compartir con el hombre con el produjeron sus tres primeros discos Lilly White.

2. ANÁLISIS DE LAS 2 CANCIONES

En este capítulo se determinarán las características musicales (principalmente baterísticas) de las dos canciones del álbum *Crash: Crash into me* y *Too much*, para entender el papel que juega el baterista Carter Beauford en la banda DMB. A través del análisis y la transcripción en partitura, se detalla con mayor certeza el juego de sonidos, la creatividad con la que es enriquecida la música y la forma como Carter desarrolla las composiciones creadas por Dave Matthew's Band.

2.1 Hablando y escuchando

Para este capítulo, primeramente deseo invitar al lector a escuchar las dos canciones⁴⁷ con las que se trabaja, para ubicarnos en un estado de conocimiento de las canciones y el análisis resulte más enriquecedor.

Es propicio antes de iniciar el análisis de las canciones, buscar y seleccionar toda la información relevante de los temas escogidos. La siguiente indagación da cuenta del formato indispensable para la interpretación de las obras, de la identificación de particularidades en los grooves y redobles de la batería⁴⁸, y de elementos característicos en los demás instrumentos. Todo esto es de gran ayuda para localizar a los músicos idóneos para interpretar e interactuar en el montaje final de los temas.

El siguiente recuadro contiene la descripción de las canciones, instrumentos, y algunos datos tímbricos de la batería a partir del formato de Dave Matthew's Band.

⁴⁷ A continuación los links de las canciones "Crash into me" <https://www.youtube.com/watch?v=JU2E1X1geY> y "Too much" <https://www.youtube.com/watch?v=mZDx8mtaSOY>

⁴⁸ La palabra groove puede tener significados diferentes. La frase groove de batería es un sinónimo de la frase ritmo de batería, en el ámbito musical es muy común usar la palabra groove para referirse a un ritmo.

Tabla 1. Canciones, Instrumentos y Datos de batería

CANCIONES	INSTRUMENTOS	DATOS DE LA BATERÍA
Crash into me	Voz, guitarra acústica, violín, bajo eléctrico, saxofón y batería.	Uso de varios recursos tímbricos en su set de batería. En este caso se utilizan tres diferentes alturas de Woodblock, 1 icebell, pandero (o tambourine) una celesta (o chimes), un shaker y un twin pedal.
Too much	Voz, guitarra acústica, violín, bajo eléctrico, Saxofón, guitarra eléctrica y batería.	Entre los recursos tímbricos del set de batería hace uso de una campana (o Cowbell). En el coro final se interpretan alternamente a la batería jam blocks, y cencerros.

Se pretende destacar las técnicas aplicadas en la batería, los grooves y la ejecución de Carter Beauford, también ciertas singularidades que comprometen y se entrelazan con los demás instrumentos. Siendo así, para la interpretación de los 2 temas, se examinarán los aparatos empleados y que hacen parte de la batería, puesto que mediante estas herramientas es que se va profundizar en el instrumento y su sonido. Con el resto de instrumentos se trata de hacer un corto análisis en cuanto a cómo algunas de sus ejecuciones y frases se relacionan y afectan el comportamiento de la batería.

En relación a lo primero, el recuadro está justificado en la interpretación de Dave Matthew's Band en sus grabaciones de estudio; es por esto que el cuadro de "Instrumentos", denota los equipos que son utilizados en la grabación y el siguiente ítem "Datos de la batería" hace énfasis en los demás instrumentos que complementan a la misma. De modo que continuó con el registro y ordenamiento que especificara minuciosamente cada canción en cuanto a la manera en la que está fue interpretada por Carter Beauford y cómo se interrelaciona con los demás integrantes de la banda.

2.2 Transcripción

Tener la transcripción de la batería de cada una de las canciones, expone y evidencia en notación musical varias características encontradas en cada una de

las obras y así facilita el reconocimiento de patrones. En la sección de anexos se encuentran las partituras utilizadas en este trabajo de grado.

2.3 Crash into Me

Crash into me, es el tercer tema del álbum Crash, está en tonalidad de C#m, métrica mayormente de 4/4 en tempo de 102=negra, con una duración de 05:16 minutos. La canción tiene una frase en los bajos que consta de 8 notas en un espacio de 4 compases, este sonido cumple una función como de Loop ya que está presente durante toda la obra sin ninguna modificación, a excepción de un corto pasaje en el coro, el puente y el cierre de la canción. Este loop particular es el sonido que da lugar a la introducción del tema y sobre el cual se desarrolla estructuralmente la canción.

Delimitación formal

Tras hacer un reconocimiento basado en la escucha de la canción, el detallar de la partitura y el individualizar de algunos motivos rítmicos y melódicos de los instrumentos y voz, delimite formalmente la canción de la siguiente manera bajo los siguientes nombres y compases.

Tabla 2. Sección – Compases

Sección	Compases
Intro	1 - 8
Verso 1	9 - 24
Coro 1	25 - 27
Puente 1	28 - 41
Verso 2	42 - 49
Coro 2	50 - 52
Puente 2	53 - 62
Verso 3	63 - 70
Coro 3	71 - 73
Outro	74 - 101
Cierre	102 - 129

Batería y su relación con los demás instrumentos

La notación de batería no posee una forma estándar de escritura, por lo que es necesario especificar la notación que será utilizada en la siguiente canción.

Music Key

HH ×	Ride ●	Bell ●	China *	Shaker *	Crash ●	Splash ×	Tambourine *	Chimes ⊗	Drag ⊕	Icebell ⊕
TT1 ●										
SD ●		(●) Ghost note				TF2 ●		× Woodblock 1		
FT ●								× Woodblock 2		
BD ●								× Woodblock 3		
HH ×										
w/foot										

Figura 16. Fragmento de notación de batería. Tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

La introducción del tema presenta una sucesión de golpes que definen la métrica de la canción, todo esto con una intención atmosférica que se genera usando recursos tímbricos como platillos, campanas y tambourines o panderos.

Es importante resaltar que la mayoría de composiciones baterísticas de Carter Beauford distan de la cantidad de compases repetidos que suelen tener los grooves comunes de batería, ya que tras algunos compases añade o retira elementos del ritmo que generan variaciones.

El groove de los versos del tema está basado en el uso de distintas figuras rítmicas en el redoblante, mientras que en el pedal del hi hat y en el bombo se construye un patrón totalmente repetitivo que se entrelaza con el bajo, dando una sensación rítmicamente compacta.

A continuación la transcripción del groove de la estrofa:

The image shows a musical score for a drum groove. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents (>). Below the staff, there are vertical lines indicating the placement of the drum kit components: HH (Hi-Hat), SD (Snare Drum), FT (Floor Tom), BD (Bass Drum), and w/foot (with foot). The notation is complex, with many notes and rests, indicating a dense and intricate groove.

Figura 17. Transcripción del groove de la estrofa, tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

Como se puede apreciar en estos primeros 4 compases, no existe igualdad total entre un compás y el siguiente, ni entre ninguno de ellos, la identidad cambiante e improvisativa de la agrupación DMB se ve reflejada en las baterías de Carter Beauford quien apropia, propone y define un estilo que se convierte en parte del sonido particular de la banda. La libertad expresiva que se le da a la batería, aun siendo grabada en un álbum de estudio, demuestra los conocimientos e influencias de distintos géneros que convergen en un lenguaje musical enriquecido.

Es importante reconocer la destreza técnica que tiene la interpretación y ejecución del redoblante en la canción analizada, ya que durante las estrofas usa rudimentos⁴⁹ y técnicas de distintos tipos que adornan la línea rítmica de la batería, entre ellos se encuentran: Flams⁵⁰, open rolls⁵¹, Drags⁵², Six stroke rolls, ghost notes⁵³ y acentos.

Al llegar al coro la intención cambia, la agrupación trata de generar una pequeña sensación de reposo y los sonidos atmosféricos hacen su aparición, Carter hace uso de nuevas sonoridades con instrumentos como Celesta, pandero, campanas e ice bells⁵⁴. La métrica constantemente en 4/4 es reemplazada por compases de 5/4, 3/4 y 6/4, que cumple la función de acompañar las frases ritmo-melódicas de la voz y darle soporte para la entrada de nuevo a la introducción en 4/4. La duración del coro es de 3 compases, algo poco común en una canción, pero es de resaltar que en *Crash Into me*, el texto cantado llega a una especie de clímax en estos 3 compases.

A continuación la transcripción del coro:

⁴⁹Rudimentos: Combinaciones de golpes que contribuyen a mejorar el control y coordinación en los instrumentos de percusión.

⁵⁰ Consiste en 2 golpes sencillos interpretados casi al mismo tiempo, el primer golpe tiene un volumen ligeramente leve en comparación al segundo.

⁵¹ Alternancia de golpes dobles a gran velocidad durante una duración determinada.

⁵² Un golpe doble seguido de un golpe simple de mayor volumen. La distancia entre estos golpes debe ser la menor posible.

⁵³ En percusión una ghost note (o nota fantasma) es una nota interpretada suavemente en comparación con las demás.

⁵⁴ Ice bell: Instrumento sonoro constituido por un recipiente hueco en forma de óvalo o taza invertida, generalmente con una longitud no mayor a 9 pulgadas, que genera un sonido agudo al ser golpeado.



Figura 18. Transcripción del coro. Tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

En el compás #28 tras llegar al puente, la guitarra acústica interpreta la misma frase que en la introducción, la batería retoma el patrón base del verso de manera que la sensación auditiva conduce al oyente al principio del tema, haciendo una especie de reexposición de la intro, pero esta vez con unas frases melódicas nuevas en la voz, que generan una nueva identidad de la sección. La batería en su rol de instrumento base, hace variaciones con el fin de enmarcar y clarificar el cambio de secciones. Es por esto que desde el compás 36 hasta el 41 Carter hace uso de un recurso nuevo en la canción y es el uso compartido del platillo ride y el redoblante en la construcción del groove.

Groove agregando ride y redoblante:

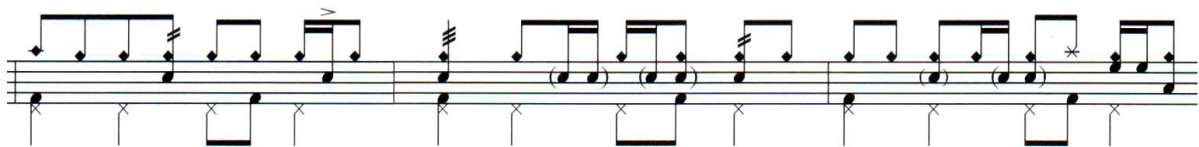


Figura 19. Groove agregando ride y redoblante. Libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

El comportamiento de la canción a partir del puente es básicamente el mismo, se expone una nueva estrofa y coro de manera que se definen particularidades específicas de la canción, los instrumentos como el bajo y la guitarra acompañan a la voz con la misma intención y frase en forma de loop cada 4 compases y la batería continúa con los patrones antes vistos pero, sin detener su desarrollo libre casi improvisatorio enriqueciendo y variando dentro de las secciones ya determinadas.

El puente 2 en el compás 53 representa la constante búsqueda de la innovación, Carter aprovecha nuevamente la intención atmosférica para usar el shaker⁵⁵. Aunque el uso del shaker dura tan solo 3 compases en toda la canción,

⁵⁵ Shaker: Es un instrumento pequeño de percusión, idiófono, que emite sonido al ser sacudido. Funcionalmente es similar a un maraca.

pienso que es inspirador encontrar individuos que hacen esfuerzos para enriquecer la música.

Transcripción del puente con el Shaker:

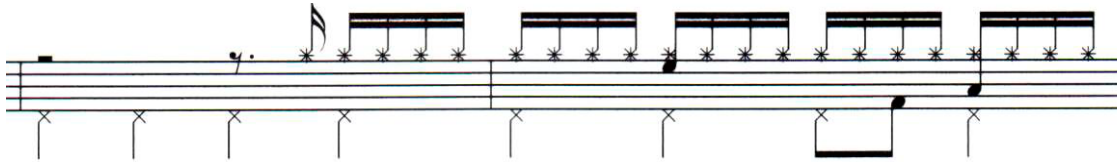


Figura 20. Transcripción del puente con el Shaker. Libro Best of Dave Matthews Band for Drums.

En la sección del 2do puente el saxofón y el violín comienzan a mantener notas largas para aportar a la sensación e intención atmosférica de la sección y desde aquí comienzan a develar y proponer notas, frases y apoyos a las diferentes secciones.

Transcripción del outro (compases 75-77):

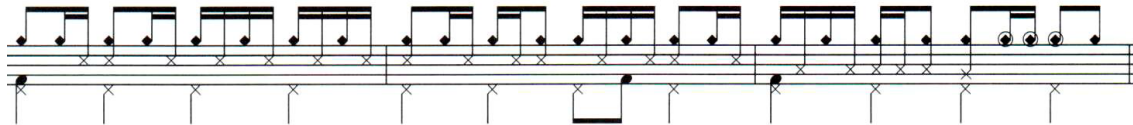


Figura 21. Transcripción del outro (compases 75-77); libro Best of Dave Matthews Band for Drums.

Como se puede observar en la imagen, el outro presenta una nueva intención, encontramos que Carter hace uso de 3 woodblocks con alturas diferentes y mantiene la intención de entregar al oyente una sección que contraste y produzca mayor interés.

En la última sección de *Crash into me*, encontramos que el autor quiere llegar a su máxima intención dinámica; todos los instrumentos entran en un estado de libertad mayor y las propuestas improvisatorias aparecen en todos los instrumentos, la voz comienza repitiendo como en forma de pregón la frase que da título a la canción “crash into me” en registro agudo que el cantante Dave Matthews hace por medio de la técnica de falsete; las melodías y las frases del cantante cambian de manera que parece que está dando rienda suelta a su imaginación. Las frases del saxofón y el violín se complejizan y sus notas aparecen con más frecuencia y fuerza, se puede notar que todos se unen y contribuyen con la finalidad

de construir una excitación musical. Desde el compás 102 que delimita el comienzo del cierre del tema, la batería y el bajo hacen un cambio a sus patrones, interpretan frases más complejas sin dejar caer el acople ni la unión. Para llevar la barrera dinámica a un nivel mayor, Carter hace uso de su técnica y sus platillos más explosivos, que generan un volumen mayor, conjuntamente con frases en el bombo en semicorcheas para lo cual utiliza el doble pedal, conocido también como twin pedal.

Transcripción del Cierre (compases 121 - 123)

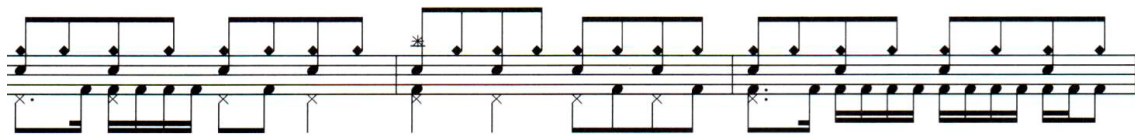


Figura 22. Transcripción del Cierre, tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

El bajo apoya el groove de la batería y cambia el ritmo conforme va habiendo algunos cambios, como ocurre en la presente sección del Cierre.

2.4 Too Much

Es el cuarto tema del álbum *Crash*, el cual está en tonalidad de F# mixolidio, métrica mayormente de 4/4 en tempo de 115=negra, con una duración de 04:22 minutos. Este tema resulta muy atractivo por el comportamiento rítmico que se va desarrollando durante toda la canción, no solo de la batería sino de los demás instrumentos que entrelazan frases e incluso juegan a la pregunta respuesta. Es importante recalcar que todos los miembros de la banda participaron en la creación de este tema, y no fue solo Dave Matthews como ocurre en la mayoría de composiciones.

Alguna de las razones por la que este tema fue seleccionado para el presente trabajo fue por el derroche rítmico de Carter Beauford usando frases en el hi-hat durante las secciones en las que ejecuta el ritmo acompañante, su lenguaje altamente independiente le permite demostrar su capacidad para complejizar una sección sencilla sin desestabilizar la conexión rítmica de la banda.

compás y después proponer el ritmo base de funk rock sobre el cual se desarrollara la canción.



Figura 24. Última negra del 4to compás. Tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

En la anterior imagen se encuentra la transcripción de la batería en los primeros 4 compases de la Intro 1, dentro de los óvalos de color rojo se hallan los momentos donde toda la banda apoya la misma figura; de esta manera podemos notar cuáles de los golpes interpretados en la batería son con el fin de apoyar y ajustar la banda, y cuales son relleno y parte libre del lenguaje de Carter Beauford.

El verso 1 propone un ritmo de batería con un patrón básico donde el bombo y redoblante siguen una línea melódica repetitiva (al igual que el bajo), la rítmica interpretada sobre el hi hat demuestra un alto grado de independencia y creatividad. En las frases del verso 1 no existen compases en los cuales la batería sea idéntica entre un compás y el siguiente, o con cualquier otro compás de la sección, ya que el hi hat está variando constantemente y proponiendo ideas nuevas que diferencian los compases, y en el caso específico de Too Much cuando un compás tiene un hi hat igual a otro compás antes interpretado, la variación suele estar en las figuras del bombo o el redoblante.

A continuación la transcripción de algunos compases en los cuales se puede observar el comportamiento recién mencionado.

Compases 10 - 12 en el Verso 1

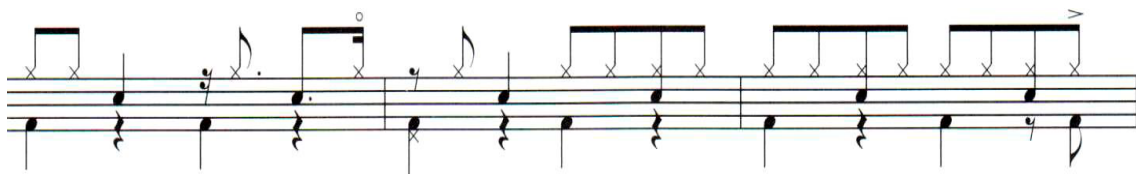


Figura 25. Transcripción de compases (a), tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

Compases 21 - 22 en el Verso 1

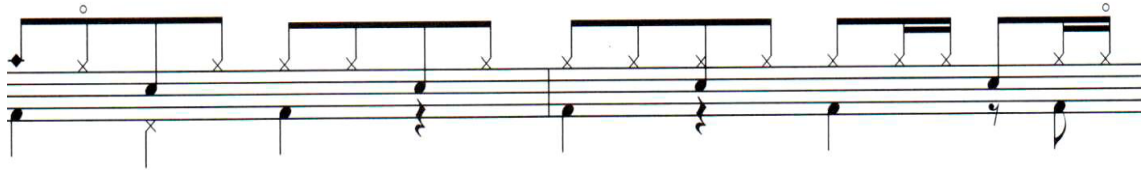


Figura 26. Transcripción de compases (b), tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

El compás 24 delimita el comienzo de la sección coro 1, podemos notar que Carter en su búsqueda de la innovación constante hace uso de un nuevo timbre en su set de batería, en este caso un cencerro o cowbell que lleva el pulso marcando los 4 tiempos del compás durante el coro. El comportamiento de la batería continúa demostrando la libertad característica de Carter en el hi hat pero añade algunos golpes en los contratiempos de semicorchea para definir con mayor claridad el cambio de sección.

A la altura del solo de saxofón en el compás 44 y después de una exposición del intro 2 y verso 2 la agrupación conecta con una nueva sección en la cual el protagonista es el saxofón. Como es de prever Carter Beauford propone un groove nuevo para darle mayor identidad a la sección y para eso usa el hi hat abierto sobre cada pulso del compás.

Compases 48 y 49 en la sección Solo de saxofón:

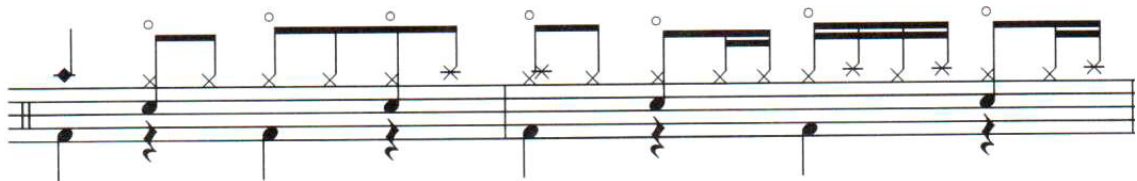


Figura 27. Compases 48 y 49, tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

El coro 2 continúa con el groove creado para la sección solo de saxofón, manteniendo el hi hat abierto sobre los pulsos del compás lo cual genera una conexión rítmica fuerte entre las dos secciones. La prolongación del groove de batería usado en el solo de saxofón 2 hasta el ahora coro 2, genera una relación entre estas secciones de la canción, se especifica que el solo de saxofón es una especie de añadidura o adición que desde ahora se relacionará directamente con el coro. Y para precisar este hecho el coro 2 incluye ahora el uso melódico del saxofón, cosa que no ocurrió en el coro 1.

Compases 52 - 53, sección Coro 2:

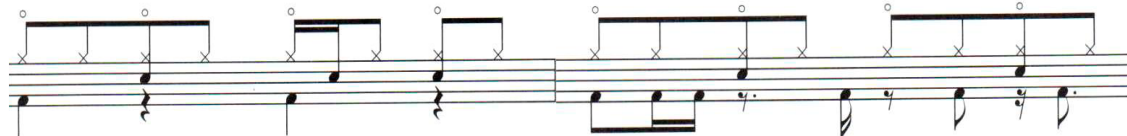


Figura 28. Compases 52 – 53, tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

En la sección del solo de violín 1, hace aparición una figura musical conocida como vamp, este es una breve progresión ritmo-armónica que sirve de apoyo para quien improvisa, la cual se repite las veces que sea necesario a gusto de los intérpretes. El vamp, en el solo de violín tiene un ritmo que consta de las tres primeras negras cada 2 compases, y dura desde los compases 60 al 68. Como es característico toda la banda acompaña el vamp y Carter suma potencia a las frases del vamp apoyándolas y acentuando con distintos platillos:

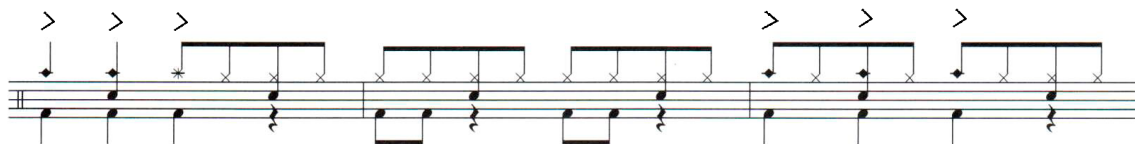


Figura 29. Acentuando con distintos platillos, tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

En la imagen anterior (compases 60 - 63) se puede observar como Carter apoya en los platillos los 3 golpes del vamp que se repite cada 2 compases. Es importante anotar que en esta sección vemos una batería menos improvisativa, más serena y repetitiva, lo cual demuestra la madurez musical del intérprete que entiende que en

esa sección especial el protagonismo entero recae sobre el violinista y él debe aportar para que su solo sea claramente apreciado, todo esto sin que se vea disminuida la fuerza y el amarre rítmico de la agrupación.

Tras el solo de violín 1, la agrupación entrega una nueva sección de tan solo 4 compases en la que los instrumentos de viento, la guitarra y el violín tocan una corta melodía que sirve de puente para reconectar con el verso final, en esta sección el comportamiento de la batería resulta ser como una adaptación progresiva entre el groove repetitivo con figuras moderadas del solo de violín y el verso con su estilo improvisatorio.

Un dato que se puede detectar al analizar la duración de los versos de ambas canciones es que existe una relación descendente entre la duración que hay entre los primeros versos y los siguientes, de manera que en ambos casos el primer verso que presenta la canción es considerablemente más largo que el segundo y tercer verso de cada canción. Esto lo podemos notar más fácilmente si contamos los compases de los versos en cada una de las canciones.

Tabla 4. Compás/Canción

Sección / Canción	Crash into me	Too Much
Verso 1	16 compases	15 compases
Verso 2	8 compases	8 compases
Verso 3	8 compases	8 compases

En el minuto 2:59 al llegar al compás 85 sobre la sección del solo de violín 2 encontramos la reexposición de dos secciones musicales ya antes expuestas, una de ellas con una duración realmente corta de un solo compás acortado a una métrica de 3/4 que cumple una función netamente de enlace con el vamp ya mostrado que se utilizará también en el solo de violín 2. Esto genera que en los compases 84, 85 y 86 se cree una nueva impresión para el oyente ya que pasa por la exposición y evocación de 3 secciones diferentes en 3 compases seguidos (1 compás en cada sección) Las secciones que convergen en estos 3 compases son respectivamente coro 3, “intro” y solo de violín 2.

The image shows three musical staves. The first staff, labeled 'Coro 3', is enclosed in a blue box and shows a drum part with various rhythmic patterns. The second staff, labeled '"Intro"', is enclosed in a red box and shows a drum part with a specific rhythmic pattern circled in red. The third staff, labeled 'Solo de violín 2', is enclosed in a purple box and shows a violin part with accents over certain notes.

Figura 30. Compases 84, 85 y 86, tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

En la anterior figura podemos apreciar la transcripción de batería de los compases 84 -86, en los cuales se puede ver el fill de salida de la sección coro 3 en un recuadro color azul, los apoyos con bombo y platillo de la frase del intro en un recuadro color rojo, y los apoyos acentuados sobre la frase del vamp en la sección del solo de violín 2 en un recuadro color púrpura.

Con la información analizada y escuchada hasta este punto de la canción, podemos comenzar a notar que hay una figura rítmica que ha ido tomando visibilidad, continuidad y fuerza progresivamente, esta figura ha ido apareciendo en fills o redobles, como variación del ritmo de la batería y en claros pasajes de la voz; esta sencilla figura consta de 2 golpes de semicorchea y un golpe de corchea, de manera que se reconocen 3 golpes seguidos sobre un mismo timbre a una misma altura.

La primera vez que aparece esta figura es en el compás 19 de la línea melódica de la voz en la sección del Verso 1, cabe resaltar que la batería responde a esta figura imitando en el mismo compás:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Voz' and shows a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are 'Suck it up, suck it up, zip, suck it up,'. Three instances of the rhythmic pattern (two eighth notes followed by a quarter note) are circled in blue. The bottom staff is labeled 'Batería' and shows a drum part. One instance of the rhythmic pattern (two eighth notes followed by a quarter note) is circled in red.

Figura 31. Verso 1, tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

Dentro de los óvalos color azul se puede encontrar la transcripción de esta figura en la línea melódica de la voz y dentro del óvalo color rojo se encuentra la respuesta de la batería sobre el mismo compás 19. La aparición de esta figura se acelera en la composición baterística de forma que la podemos notar cada vez más y más, la podemos evidenciar en los compases 20, 31, 39, 43, 59, y 98.

Transcripción de la batería en el compás 59:



Figura 32. Compás 59, tomada del libro *Best of Dave Matthews Band for Drums*.

Una de las secciones más interesantes de la canción es la que utiliza esta figura y la amplía de manera directa con el resto de la agrupación, usando la conocida técnica de pregunta respuesta que trata de uno o varios instrumentos que generan una idea corta de fácil recordación para que otro u otros instrumentos la repitan con la mayor similitud posible, esta pregunta - respuesta nos permite entender que había una idea destinada que explica el uso repetitivo y constante de la sencilla figura rítmica antes mencionada; el Outro comienza en el compás 99 y nos presenta a Dave Matthews cantando la frase en una altura mayor que la cantada en el compás 19, la frase es interpretada sobre la nota fa#5 como se nota a continuación:

Voz

Suck it up, suck it up.—

Batería

Figura 33. Compás 1, tomada del libro *Best of Dave Matthew's Band for Drums*.

En esta misma parte Carter responde a la figura usando el hi hat y el redoblante sobre los pulsos 3 y 4 del mismo compás 99; en el compás siguiente la respuesta viene de la mano del violín y el saxofón quienes responden siempre después de un compás las figuras cantadas por Dave Matthews. Podemos inferir la intención de Carter y de toda la agrupación por comenzar el desarrollo de esta figura desde casi el principio de la canción, de manera que al llegar a la sección del outro esta figura resulta de alguna manera familiar, este estilo compositivo en el cual se comienza a insinuar alguna frase antes de su uso directo o desarrollo principal es una característica de las composiciones de Dave Matthew´s band y de Carter Beauford por supuesto, ya que hemos podido observar en varias ocasiones la manera como asoman y exponen partes de sus ideas antes de desplegarlas directamente.

El Outro dura 8 compases de los cuales el pregunta respuesta dura 4 y da paso al Coro 4 que es anticipado por la melodía del saxofón que re-expone momentáneamente la frase inicial de la sección Solo de saxofón.

La sección final al igual que en Crash into me, representa la intención de siempre entregar algo nuevo al oyente, recuperar algunas de las ideas antes expuestas y definir la que será la intención final con la que acaba la canción.

La propuesta baterística de Carter no termina repitiendo la construcción del groove del coro que ya antes desarrolló, sino demostrando que siempre se pueden explotar diferentes posibilidades para trascender los límites, en este caso la idea no es percibida como parte de la interpretación del baterista, más bien es entregada como si hubiera sido grabada por un percusionista externo, de forma que mientras se escucha el patrón final de batería usando las 4 extremidades del baterista, también se oye la aparición de un patrón constante en semicorcheas entre Cowbells y jam blocks. Sabiendo que en la agrupación Dave Matthew´s Band no existe otro integrante que interprete instrumentos de percusión y que como está consignado en el presente trabajo Carter siempre ha gozado de la libertad y soltura para dirigir y componer a su gusto las percusiones y baterías de la agrupación, podemos deducir que Carter Beauford grabó en una toma aparte a la toma de batería, las campanas y jam blocks que se escuchan en el coro final, todo esto con la intención de manifestar nuevas posibilidades sonoras y conectar de diferentes maneras con quien termina siendo la figura de mayor importancia para el devenir del artista, el público.

3. CONCLUSIONES

La ejecución de este proyecto ha sido satisfactoria y enriquecedora puesto que aunque el proceso de investigación fue arduo, me permitió encontrar detalles de la construcción y desarrollo musical de la batería en el folk, folk rock y country, al igual que permearme de diferentes herramientas para la cimentación del análisis. Esto me ha beneficiado en mi formación como músico, ya que mediante estas herramientas he podido crear y enriquecer de nuevas formas mi lenguaje y conocimiento en el instrumento.

Las conclusiones fundamentadas en los análisis realizados en las dos obras que han hecho parte del trabajo son:

- La interacción y comunicación entre todos los instrumentos es una característica fundamental en la música de Dave Matthew's Band, ya que en ambos análisis pudimos observar cómo varias de las ideas compositivas son apoyadas, imitadas e incluso anticipadas por otros instrumentos para generar una relación fuertemente estrecha que se convierte en parte representativa del sonido de la agrupación.
- Las ocurrencias creativas e interpretativas expanden y enriquecen el lenguaje instrumental. En cada uno de los temas analizados, Carter logra innovar y generar diferencias particulares entre las secciones de las canciones, ya sea agregando o restando al ritmo de la batería, alterando y contrastando la fuerza dinámica de su interpretación, usando de manera repentina los accesorios de su set y/o pre-grabando algún patrón rítmico alterno al de la batería el cual transforme el resultado sonoro final.
- Las composiciones musicales de Carter Beauford en Dave Matthew's Band poseen en gran parte un factor improvisativo y cambiante. Pudimos evidenciar en el presente trabajo cómo mientras algunas extremidades del cuerpo sostienen un patrón regular y repetitivo, las otras gozan de autonomía y espontaneidad, haciendo que sea realmente inusual encontrar dos compases seguidos que sean iguales entre ellos ya que las variaciones rítmicas y técnicas están en constante utilización.

En el presente trabajo se plantearon objetivos a cumplirse en consecuencia al análisis e investigación del mismo, por lo que conforme a los objetivos propuestos desde el principio, puedo concluir que:

- Se lograron proporcionar los materiales y herramientas propuestos en este trabajo, estos consisten en las partituras de batería de las canciones Crash into me y Too Much. Estas transcripciones fueron de vital importancia ya que contribuyeron a descifrar y entender de manera clara los comportamientos baterísticos y el estilo individual puesto por Carter Beauford en cada una de sus obras.
- Por medio de la investigación elaborada se ha podido evidenciar el vínculo y las conexiones entre la batería y los demás instrumentos de la agrupación, que también interactúan entre ellos en algunos pasajes específicos. El análisis del comportamiento de los instrumentos permitió demostrar detalladamente la conducta interpretativa de la batería, que además entreteje y desarrolla ideas creando el sonido particular de Dave Matthew's Band y de Carter Beauford.
- Es posible lograr un acercamiento y similitud interpretativa a la que tiene el baterista Carter Beauford, pero es imposible imitarlo totalmente. Se pueden imitar características técnicas, dinámicas y tímbricas, pero todo instrumentista tiene sus propias experiencias y comportamientos personales que develan su enfoque y sonido propio.

Finalmente puedo asegurar que se han logrado consumir los objetivos propuestos en este trabajo y que los resultados han sido netamente provechosos, no sólo por la información adquirida y las conclusiones hechas en el trabajo escrito sino por la experiencia y apropiación durante el montaje e interpretación de las obras. A todo esto se le suman las posibilidades y facilidades que ahora tendrán los interesados en acceder a Carter Beauford y el desarrollo general de la investigación de la batería.

BIBLIOGRAFÍA

[frankalla1106]. (10 de Agosto del 2010). Moondog Alan Freed Part 1[Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8BhIz-xYGCU>
Bellon, M., (2007). *El ABC del Rock. Del Folk al Rock*. Bogotá, Colombia: Biblioteca Pública Gabriel García Márquez.

Dave Matthews Band (s,f). Dave Matthews Band. Recuperado de <https://www.davematthewsband.com/>

DOLAN, Joan. DIEHL, Matt, MICALLEF, Ken. MA, David, GARHET, Smith, WANG, Oliver, HELLER, Jason, RUNTAGH, Jordan, SHTEAMER, Hank, SMITH, Steve, SPANOS, Breña, GROW, Kory, KEMP, Rob, HARRIS, Keith, GEHR, Richard, WIEDERHORN, Jon, JOHNSTON, Maura, GREENE, Andy, WEINGARTEN, Christopher. (30 de Marzo del 2016). 100 Greatest Drummers of all the Time. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-drummers-of-all-time-77933/dave-lombardo-40481/>

DOLAN, Joan. DIEHL, Matt, MICALLEF, Ken. MA, David, GARHET, Smith, WANG, Oliver, HELLER, Jason, RUNTAGH, Jordan, SHTEAMER, Hank, SMITH, Steve, SPANOS, Breña, GROW, Kory, KEMP, Rob, HARRIS, Keith, GEHR, Richard, WIEDERHORN, Jon, JOHNSTON, Maura, GREENE, Andy, WEINGARTEN, Christopher. (30 de Marzo del 2016). 100 Greatest Drummers of all the Time. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-drummers-of-all-time-77933/dave-lombardo-40481/> .

DrumLessons (2011). Carter Beauford Biography. Recuperado de (2011) <http://www.drumlessons.com/drummers/carter-beauf>

FISH. Scot. (Julio de 1982).The History of Rock Drumming Part II. The Country Influence. *Modern Drummer*. Recuperado de <https://www.moderndrummer.com/article/july-1982-history-rock-drumming-part-ii-country-influence/>

FISH. Scot. (Junio de 1982).The History of Rock Drumming Part I. The Blues Influence. *Modern Drummer*. Recuperado de <https://www.moderndrummer.com/article/june-1982-history-rock-drumming-part-1-blues-influence/>.

Fricke, David., (27 de Mayo del 2009). Big Whiskey and the GrooGrux King. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/big-whiskey-and-the-groogrux-king-252649>

Gallucci, Michael. (30 de Abril del 2013). 17 YEARS AGO: DAVE MATTHEWS BAND'S 'CRASH' ALBUM RELEASED. *Diffuser*. Recuperado de <https://diffuser.fm/dave-matthews-band-crash-album-released/>

Kuehn, J., (2001). *Best of Dave Matthews Band for drums*. New York, Estados Unidos: Cherry Lane.

Modern Drummer. (2010). Carter Beauford: Dave Matthews' Ace In The Hole. Recuperado: Marzo del 2010 <https://www.moderndrummer.com/2010/03/carter-beauford/>

Scorsese, M., Rosen, J., Sinclair, N., Lacy, S., Wall, A. (productores) y Scorsese, M. (director). (2005). *No Direction Home Bob Dylan*. [documental]. EEU: Paramount Pictures.

YOUNG, Alex. (31 de Marzo 2016). Rolling Stone releases list of the 100 Greatest Drummers, and Neil Peart is not N° 1. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://consequenceofsound.net/2016/03/rolling-stone-releases-list-of-the-100-greatest-drummers-and-neil-peart-is-not-no-1/> .

beat a - gain. Sweet like can - dy to my soul.

Sweet you rock and sweet you roll. Lost for you, I'm

so lost for you. Oh, and you come

Chorus

crash in - to me.

And I come in - to

you, — and I come in - to

you. —

In a boy's — dream,

in a boy's — dream.

2nd Verse

Touch — your lips just

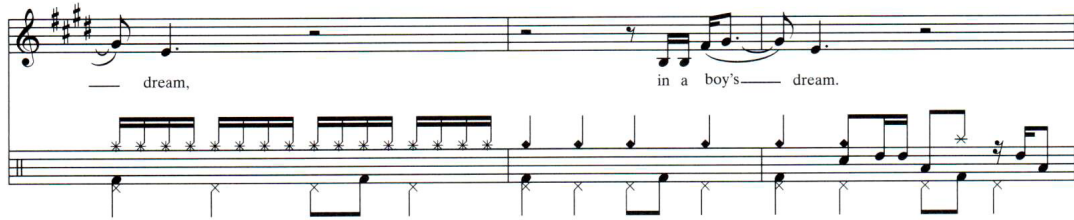
so I know. In your eyes, love, it glows so, I'm—

— bare - boned — and cra - zy for you.

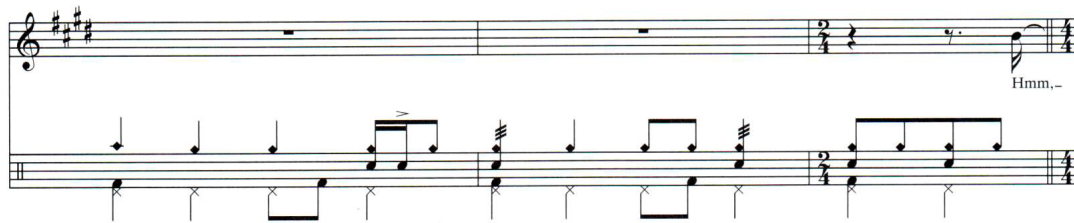
Chorus
Oh, when you come crash in - to me,

yeah, ba - by. And I come in - to —

you. In a boy's —



— dream, in a boy's— dream.




Hmm,—



— if I've— gone o - ver - board,— and I'm



beg - ging you— to— for - give me,— oh,— in my haste. I'm



hold - ing— you so, girl,— close to me.— And you come

crash in - to me, yeah, ba -

by, and I come in - to

you. Oh,

hike up your skirt a lit - tle more and show the

world to me. Hike up your skirt a lit - tle more

and show your world to me. In a boy's dream,

in a boy's dream.

Oh, I watch you there, through the window, and I stare at you

wear nothing, but you wear it so well. Tied up and twisted, the

way I'd like to be. For you, for me, come crash in to me, ba -

by. Come crash in - to me, yeah.

yeah. Crash in - to me.

Crash in - to me. Crash

in - to me. Oh.

You know, I'm the king of the cas - tle, you're the dirt - y ras - cal. Crash

in - to me. — Please, crash a lit - tle babe. —

No, no, — no, oh, yes, —

— I see the wave — come and crash in - to me. See the wave — come and —

— crash in - to me. — Crash — in - to me. w/vocal ad lib (till end)

Begin fade

Fade out

Anexo 2. Too Much

TOO MUCH

Music Key	
Crash	Splash China
HH	×
TT1	• TT2 ×
SD	• × Cowbell
FT	•
BD	•
HH	×
w/foot	

Words by David J. Matthews
 Music by David J. Matthews, Carter Beauford,
 Stefan Lessard, Lerol Moore and Boyd Tinsley

Moderate Funk ♩ = 115

Intro

1st Verse

Hoo! Straight in, suck up and go, —

— cool it, swal - low, swal - low. Oh, breathe deep, take it all, it comes cheap. —

— Hmm, push it through — the doors — 'cause — in be - tween — the lines —

I'm gon - na pack - more lines so I can get down in.

2nd Verse

Oh, traf - fic jam got more cars than a beach got sand.

Suck it up, suck it up, zip, suck it up, fill it up, till no more.

I'm no - cra - zy creep. I've got it com - ing to

me 'cause I'm not sat - is - fied. Hun - ger keeps on grow - ing.

Chorus

I eat too much. I drink too much.

I want too much. Too much!

I've got to get it some - where. I mean,

you nev - er know, may - be

3rd Verse

you're— dream - ing. Who do you think you're watch - ing?

Who do you think you need?— Play— for me, play more.

ten times in the same— day.— I need more.—

I'm go - ing o - ver my— bor - ders.— Gon-na take more,—

Sax solo

more from you.— let - ter— by let - ter.

Two staves of musical notation. The top staff is a guitar staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of eighth-note chords with a rhythmic pattern of eighth notes followed by a quarter note. The bottom staff is a bass staff with a bass clef, containing a simple bass line with quarter notes.

Chorus

The first line of the chorus. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a whole rest followed by the lyrics "I eat too much." The bottom staff is a guitar/bass accompaniment with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth-note chords.

The second line of the chorus. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It contains the lyrics "I drink too much. I want too much." The bottom staff is a guitar/bass accompaniment with a treble clef, continuing the rhythmic pattern of eighth-note chords.

The third line of the chorus. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It contains the lyrics "Too much!" The bottom staff is a guitar/bass accompaniment with a treble clef, continuing the rhythmic pattern of eighth-note chords.

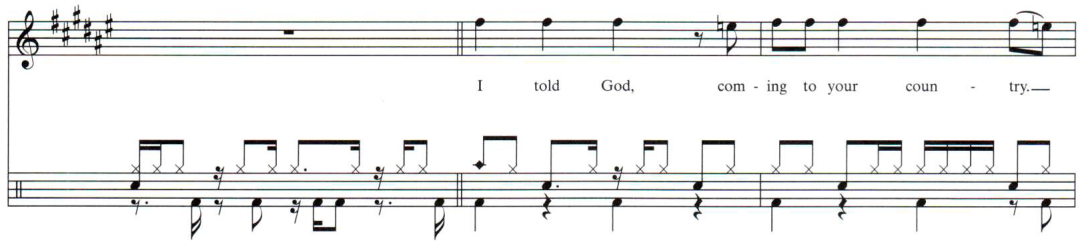
The final line of the chorus. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bottom staff is a guitar/bass accompaniment with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth-note chords.

Violin solo

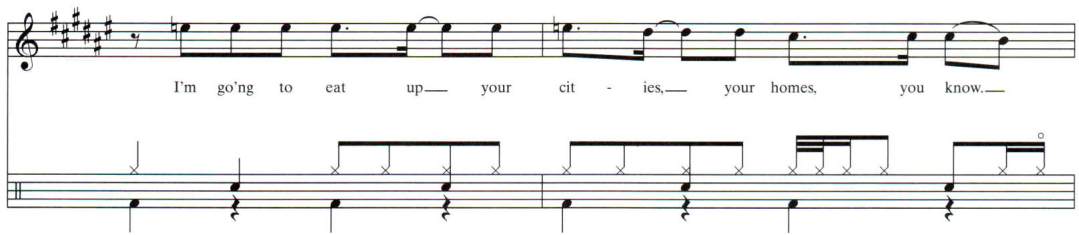


Violin solo musical score consisting of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The subsequent three staves are bass clefs. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.


4th Verse



4th Verse musical score. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "I told God, com - ing to your coun - try.—". The second staff is a bass clef accompaniment.



Musical score for the second line of the 4th Verse. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "I'm go'ng to eat up— your cit - ies,— your homes, you know.—". The second staff is a bass clef accompaniment.



Musical score for the third line of the 4th Verse. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "I got a stom - ach full, ——— not a chip on my shoul - der.". The second staff is a bass clef accompaniment.

I've got this growl— in my tum-my. I gon - na stop it to - day.—

Chorus

I eat— too much.— I drink— too much.—

I want— too much.— Too— much!—

Hey! _____ Ha, ha, ha, ha, ha.

Uh, _____ hey, _____ Suck it up, suck it up. —

Suck it up, suck it up, suck it up, yeah.

Suck it up, — suck it up, suck it up.

Suck it up, suck it up, suck it up, suck it up.

ba - by. 'Cause I eat— too much.—

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The lyrics are "ba - by." followed by a rest, then "'Cause I eat— too much.—". The piano accompaniment is in bass clef, featuring a steady eighth-note bass line with chords marked with 'x' and some notes marked with 'o'.

'Cause I drink— too much.—

This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with the lyrics "'Cause I drink— too much.—". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

'Cause I want— too much.— Too much!

This system contains the third two staves of music. The vocal line has the lyrics "'Cause I want— too much.—" followed by a rest and then "Too much!". The piano accompaniment continues.

Begin fade

I got - ta get it some - where.—

This system contains the fourth two staves of music. It begins with the instruction "*Begin fade*". The vocal line has the lyrics "I got - ta get it some - where.—". The piano accompaniment continues.

Fade out

I eat— too much.—

This system contains the fifth two staves of music. It begins with the instruction "*Fade out*". The vocal line has the lyrics "I eat— too much.—". The piano accompaniment continues.

Anexo 3. Lista de Spotify: Mi trabajo se escucha

Esta playlist de música contiene las canciones nombradas a lo largo del trabajo, de modo que podremos escuchar las transiciones que tuvo la batería en diferentes géneros. Desde el blues, rock and roll, country, folk rock, hasta las composiciones en batería de Carter Beauford para la agrupación Dave Matthews Band.

A continuación los enlaces y códigos con los que se puede acceder a la playlist.

- Enlace de la playlist de spotify:

<https://open.spotify.com/playlist/0hxiN0ZztB8LQsd13mdD9K?si=csXqvmI3QpmWkkcsRiHYaQ>

- URI de spotify:
spotify:user:2223m6huxb3ux4ib775sj764q:playlist:0hxiN0ZztB8LQsd13mdD9K

- Código de incrustación:

```
<iframe  
src="https://open.spotify.com/embed/user/2223m6huxb3ux4ib775sj764q/playlist/0  
hxiN0ZztB8LQsd13mdD9K" width="300" height="380" frameborder="0"  
allowtransparency="true" allow="encrypted-media"></iframe>
```