

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Música**

**Análisis del Solo del baterista Tony Williams en el tema “Seven Steps To Heaven” del disco “Seven Steps To Heaven” del quinteto de Miles Davis lanzado el año 1963**

**Tito Jhoao Obando Ortega**

**Artes Musicales**

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito  
para la obtención del título de  
Lic. en Artes Musicales

Quito, 16 de julio de 2021

# **UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Música**

## **HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA**

**Análisis del Solo del baterista Tony Williams en el tema “Seven Steps to Heaven” del disco Seven Steps to Heaven del quinteto de Miles Davis lanzado el año 1963.**

**Tito Jhoao Obando Ortega**

**Nombre del profesor, Título académico**

**Daniel Toledo, M. Mus.**

Quito, 16 de julio de 2021

## **DERECHOS DE AUTOR**

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Nombres y apellidos: Tito Joao Obando Ortega

Código: 00201761

Cédula de identidad: 0402060420

Lugar y fecha: Quito, 16 de julio de 2021

## ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

**Nota:** El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETHeses>.

## UNPUBLISHED DOCUMENT

**Note:** The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

## RESUMEN

El presente trabajo está dirigido para todo músico especialmente baterista y percusionista que requiera de un breve, pero muy detallado análisis de recursos creativos que serán útiles para expandir tanto el vocabulario rítmico como el criterio estético dentro de la improvisación musical; esto se logrará a través de una explicación analítica de la transcripción de la pieza elegida. El enfoque estará dirigido hacia la deconstrucción de diferentes parámetros como la musicalidad, las distintas técnicas y estrategias baterísticas con el afán de desarrollar un lenguaje musical propio y ofrecer nuevas posibilidades al músico.

Palabras Clave: improvisación, batería de jazz, forma musical, composición, motivos, fraseo, desarrollo motivico.

## **ABSTRACT**

This work is for every musician especially drummer and percussionist, who requires a brief but very detailed analysis of creative resources that will be useful to expand both the rhythmic vocabulary and the aesthetic criteria within musical improvisation; This will be achieved through an analytical explanation of the transcription of the chosen piece. The approach will be directed towards the deconstruction of different parameters such as musicality, different techniques, and strategies with the aim of developing their own musical language and offering new possibilities to the musician.

Key words: improvisation, jazz drumming, musical form, composition, motifs, phrasing, motivic development.

**TABLA DE CONTENIDO**

Introducción.....	09
Desarrollo del Tema .....	12
Conclusiones.....	18
Referencias bibliográficas .....	20
Anexo A: Transcripción .....	21
Anexo B: Partitura .....	22

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Chart de <i>Seven Steps to Heaven</i> .....	12
Figura 2. Motivo Inicial.....	13
Figura 3 Uso del hihat como elemento discursivo.....	13
Figura 4. Uso de Articulaciones.....	14
Figura 5. Cambio de densidad a través de Tresillos de Negra.....	14
Figura 6. Desarrollo Motivico.....	15
Figura 7. Revisitando ideas.....	15
Figura 8 Pregunta y Respuesta a través de diferente orquestación.....	16
Figura 9. Tensión Y Resolución.....	16
Figura 10.Cierre del solo.....	17



## INTRODUCCIÓN

### Información Biográfica

#### **Tony Williams, 1945-1997.**

Nació el 12 de Diciembre de 1945 en Chicago y falleció el 23 de Febrero de 1997 en California. Su familia se mudó a Boston donde su padre Tillmon Williams expuso a Tony a la música desde su niñez, la primera vez que Tony tocó la batería fue a los nueve años en un club de jazz donde trabajaba su papá. A los trece años empezó a estudiar con Alan Dawson lo que llevó a Tony a expandir su popularidad en Boston. En el año 1963 su vida cambiaría al ser descubierto por Miles Davis y reclutado a su segundo gran quinteto, con el cual grabarían 9 discos de estudio y 9 en vivo. El disco *Seven Steps To Heaven* fue lanzado el 15 de Julio de 1963 con Miles Davis (trompeta), Herbie Hancock (piano), Ron Carter (contrabajo) y Wayne Shorter (saxofón), Tony Williams (batería). Tony es considerado una leyenda del jazz por su innovación dentro de la batería y su prestigiosa carrera como músico y compositor. Según Miles Davis:

"Si yo era la inspiración, la sabiduría y el vínculo de esta banda, Tony era el fuego, la chispa creativa... La banda giraba en torno a Tony, y le encantaba cuando todos tocaban un poco afuera". (Riley, 1997)

El trabajo está enfocado en analizar el solo ejecutado por Williams en el tema *Seven Steps To Heaven* del disco homónimo del segundo gran quinteto de Miles Davis, centrándose en el aspecto de la improvisación, puesto que es el canal por donde el instrumentista puede expresar toda su esencia creativa a través de solos que interactúan de manera directa con los demás instrumentistas de la banda. Es de suma importancia

desarrollar lenguaje y vocabulario musical para improvisar y Tony Williams dejó un vasto legado de recursos útiles para este fin, que bien pueden ser aprovechados para poder entender el criterio que llevó al artista a improvisar y/o componer este solo. Es menester introducir varios términos y definiciones que serán recurrentes a lo largo del análisis. (Hall, 2014)

### **Formas y Estructuras Musicales.**

La forma, en la música, es la estructura de las ideas musicales y el diseño planificado en el que estas áreas se repiten, contrastan o varían. Para determinar la forma de una pieza musical, uno debe preocuparse principalmente por su contenido melódico y armónico. La forma en la música puede considerarse tanto en relación a las partes separadas de una pieza como con una pieza en su conjunto (Bob Doezema).

En el caso de los standards de jazz existen diversas formas comunes, la más utilizada es la forma de 32 compases AABA que se refiere a cuatro bloques de 8 compases.

### **Improvisación.**

Bruno Nettle y Melinda Russell (1998) han descrito a la improvisación en música como una “creación en el transcurso de la interpretación”, y esta ha sido una de las definiciones históricas y más instauradas en el ámbito académico.

### **Motivo Musical.**

Figura melódica o rítmica que constituye la célula primaria de un fragmento musical. Varios motivos pueden constituir un tema o frase.

**Frase Musical.**

Una frase musical es una unidad de sentido semántico, podríamos decir, como en cualquier idioma. Y así como en cualquier idioma, a veces tienen un final suspensivo, como si tuvieran una coma o un punto y coma, y otras, tienen un final conclusivo como si hubiese un punto y aparte. (Cortés, 2020)

**Desarrollo Motívico.**

El desarrollo motívico, también llamado manipulación motívica, consiste en variar la estructura inicial del motivo en beneficio del desarrollo de nuestra composición. Esto cumple el requisito principal de toda música: repetición y variación.

**Articulaciones.**

La articulación en la música es el signo de notación, pero también un efecto específico sobre las notas musicales, dicho efecto actúa de distinta manera en los diversos instrumentos, pero afectan el ataque y la caída de cada nota.

## DESARROLLO DEL TEMA

El tema *Seven Steps To Heaven* (Miles Davis, 1963) atiende a la forma de 32 compases AABA, Tony empieza su solo en el minuto 2:31 después del solo de Miles Davis que se desarrolló durante 4 bloques de 32 compases.

The chart displays four blocks of 32 measures each, labeled E, F, G, and G. Each block consists of two staves of music. The chords are as follows:

- Block E:**
  - Staff 1: F<sub>MA</sub><sup>7</sup>, E<sub>MI</sub><sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sub>MI</sub><sup>7</sup>, (A<sup>b7</sup>), G<sup>7</sup>
  - Staff 2: G<sub>MI</sub><sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, E<sup>b6</sup>, E<sup>6</sup>, F<sup>6</sup>
- Block F:**
  - Staff 1: C<sub>MA</sub><sup>7</sup>, D<sub>MI</sub><sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sub>MA</sub><sup>7</sup>, F<sub>MI</sub><sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>
  - Staff 2: E<sup>bMA</sup><sup>7</sup>, A<sup>bMI</sup><sup>7</sup>, D<sup>b7</sup>, G<sup>bMA</sup><sup>7</sup>, G<sub>MI</sub><sup>7</sup>, C<sup>7</sup>
- Block G:**
  - Staff 1: F<sub>MA</sub><sup>7</sup>, E<sub>MI</sub><sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sub>MI</sub><sup>7</sup>, (A<sup>b7</sup>), G<sup>7</sup>
  - Staff 2: G<sub>MI</sub><sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, E<sup>b6</sup>, E<sup>6</sup>, F<sup>6</sup>

The 'Solos' label is placed above the first block. The chart uses a system of two staves per block, with diagonal lines indicating improvisation. The first and third blocks are identical.

Figura1. Extracto del chart de *Seven Steps to Heaven*.

Teniendo en cuenta la forma del tema es común que durante la improvisación los bateristas marquen los bloques de cuatro compases muy claramente lo cual serviría para ordenar las ideas, desarrollar los motivos y no perderse en la estructura general del tema; no obstante, lo que hace este solo tan llamativo es la proposición de un motivo inicial que es

brevemente desarrollado para posteriormente pasar a otra idea totalmente distinta, pero sin perder la coherencia general del solo.





Figura 4. *Uso de Articulaciones.*

Como resolución al fraseo en el *hihat*, Tony decidió hacer uso del acento como articulación primaria, dándole mayor sentido a la frase anterior, en los tiempos tres y cuatro del tercer compás aparece por primera vez un cambio de densidad rítmica a través de tresillos de corchea, concluyendo los 4 compases de solo de manera minimalista al proyectar únicamente el tiempo uno y tres con acentos.



Figura 5. *Cambio de densidad a través de tresillos de negra.*

Como cambios globales en la forma de 32 compases, Tony inaugura la segunda A con una frase de dos compases a través de variar la densidad rítmica con los tresillos de negra repartidos entre ride, bombo y sus dos toms; la frase hace evidente el cambio de sección y además abre nuevas posibilidades de interacción con los solistas por la incorporación de dicha variación de densidad. Por la mecánica de los ataques, esta frase puede ser utilizada para *trading solos* o como *turn around lick* entre secciones.



Figura 6. *Desarrollo Motivico*

Los presentes cuatro compases son un buen ejemplo de desarrollo motivico breve pero eficaz, si analizamos los tiempos 2 y 4 del primer y tercer compás podemos notar la importancia de estos tiempos no solo en la improvisación sino en la mecánica del patrón de swing donde los tiempos 2 y 4 son acentuados mientras que el tiempo 1 es débil y el 3 semi débil. Tony crea un motivo que desobedece las acentuaciones típicas del swing enfocando un acento en el beat 1 y tres a través de tresillos de corchea. Es decir, durante el primer compás se propone un motivo que se ve desarrollado más adelante en el compás 3 y finalmente resuelto en el cuarto compas.



Figura 7. *Revisitando Ideas*

En los primeros cuatro compases de la sección B del solo, Williams parece sugerir un resumen de todo lo presentado hasta el momento, unísono entre bombo y ride-cymbal en el primer tiempo, en el tercer tiempo una sola nota y silencios en el tiempo dos y cuatro, vuelve a usar el tresillo de negra y deja espacio de reposo en el segundo compás; y finalmente corcheas rectas en el redoblante que son contrastadas con la función melódica del hihat tocado con el pie.

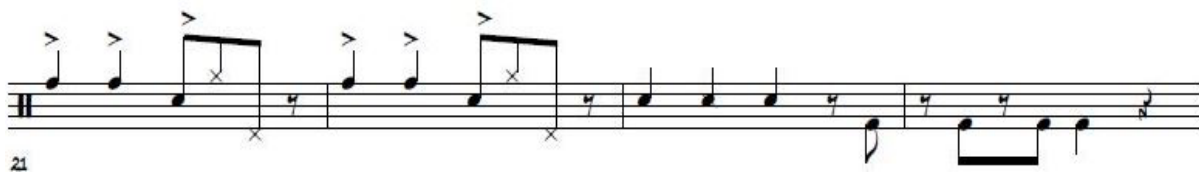


Figura 8. *Pregunta y Respuesta a través de diferente orquestación*

La manera de conectar las ideas de Tony Williams muestra su completa consciencia de la forma, esto es más notorio aun analizando la proposición de ideas, el desarrollo y el abandono de las mismas. En los dos primeros compases de este sistema se desarrolla un motivo que desemboca en una interacción interna de pregunta y respuesta usando diferente orquestación entre bombo y redoblante. Estos dos compases finales son muy complicados a nivel técnico es necesario pensar y preparar el pie derecho durante las tres negras para poder resolver los últimos cuatro golpes adyacentes en el bombo.



Figura 9. *Tensión y Resolución*

Llegamos a los últimos 8 compases del solo, una nueva sección con nuevas ideas pues desde el primer compás observamos que son ideas en corcheas y la mayoría de ellas son ejecutadas en *doble stroke rolls* (golpes dobles); la simpleza de las ideas en corcheas permiten plasmar nuevamente el fraseo lineal. Dada la velocidad del solo este sistema tiene un grado de complejidad mayor pero es un buen ejercicio de calentamiento para la mano derecha y el



bombo en especial el primer compás. Es recomendable aislar este compás para practicarlo en diferentes tempos para acostumbrar las extremidades a una correcta interdependencia y sincronización.

Figura 10. *Cierre del solo*



Finalmente los últimos cuatro compases del solo son una demostración de que menos es más y que el equilibrio de notas y silencios es primordial para que las ideas musicales cobren sentido. Una característica de este sistema es que es conclusivo generando la sensación de cierre de una sección grande; es decir sugiere que viene una nueva sección en la forma preparando un *cue* anticipado para los demás músicos.

## CONCLUSIONES

En definitiva, *Seven Steps to Heaven* es uno de los solos más creativos y desafiantes de la larga carrera de Tony Williams, la genialidad de la improvisación radica en la sencillez de las ideas pero la complejidad a nivel conceptual de las mismas; es un solo que no hace uso de rudimentos ni rolls extremadamente complejos sino que frasea con altos contenido melódicos.

El modo en el que está pensado y estructurado revela que Tony estuvo consciente todo el tiempo de la forma del tema pero no siempre quiso marcarla tan claramente, este efecto es causado por el uso de las diferentes acentuaciones que dan la sensación de que es una improvisación libre o sin forma, hasta que de pronto vuelve toda la banda después de los 32 compases revelando ese nivel de consciencia sobre el tema.

La presente transcripción y análisis ayudó a entender el proceso de pensamiento del baterista en cuestión dando pautas sobre cómo abordar una improvisación, pues no necesariamente un solo debe ser improvisado totalmente sino que puede ser una composición en tiempo real lo cual requiere de un plan y una estrategia claros.

Detrás de todo este trabajo realizado se podría decir que Tony decidió delimitar su solo a través de las subdivisiones primarias, la densidad rítmica, el fraseo lineal y unísonos, ideas melódicas, presentación de motivos, desarrollo de motivos y uso de varias articulaciones; todas estas son herramientas que estuvieron a disposición de Tony para crear el solo, todos estos recursos delimitan el resultado y aseguran que la estrategia se traduzca a un resultado tangible.

Finalmente, los elementos técnicos que más destacan son el uso magistral del silencio, la dinámica interna que se mantiene en todo el solo y la sincronización de las extremidades. Sin duda uno de los solos más celebres del mundo de la batería que sin duda es un gran material de estudio para todos los músicos bateristas que deseen expandirse en el instrumento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cortés, M. (2020). [Blog]. Retrieved 2 July 2021, from <https://www.unespaciomusical.com/2020/08/la-frase-musical.html>.
- Doezema, R. (1986). *Arranging 1* (p. 1). Berklee College of Music. Berninger, V.W.
- Hall, T. (2004). *Tony Williams: Rhythmic Syntax in Jazz Drumming* (Master). University of Sydney.
- Nettl, B., & Russell, M. (2004). *Reflexiones en torno a la Improvisación* [EBook]. Retrieved 11 June 2021, from [http://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/36792/reflexiones\\_nettl\\_QB\\_2004.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/36792/reflexiones_nettl_QB_2004.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Riley, J. *Beyond Bop Drumming* (p. 31). Manhattan Music Publications 1997.
- Real Book. (2021). *Seven Steps to Heaven* [Image]. Retrieved 9 June 2021.

ANEXO A: TRANSCRIPCIÓN COMPLETA

# SEVEN STEPS TO HEAVEN

TONY WILLIAMS (2:31- 3:01)

Up ♩ = 286

TRANSCRITO POR: JOAO OBANDO

**A**

DRUM SET

5

**A**

9

13

**B**

17

21

**A**

25

29

Anexo B: PARTITURA SEVEN STEPS TO HEAVEN

319

# Seven Steps to Heaven

Victor Feldman  
Miles Davis

(As played by Miles Davis)

Fast Swing

$\text{♩} = 278$

(2nd x: add drums)

(Intro)

(bass only)

(F<sup>13</sup>)

(E<sup>b13</sup>)

(etc.)

(F<sup>13</sup>)

(E<sup>b13</sup>)

(4x's)

**A**

(Stop Time)

Musical notation for section A, featuring a stop time section. The notation includes a treble clef with a (trp.) (ten.) instrument and a bass clef with a (bs.) instrument. Chords are indicated as F<sup>MA7</sup>, B<sup>bMA7</sup>, E<sup>MI7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>(MA7)</sup>, A<sup>b13</sup>, and G<sup>7</sup>. A drum fill is indicated at the end of the section.

Musical notation for section A, featuring a stop time section. The notation includes a treble clef with a (trp.) (ten.) instrument and a bass clef with a (bs.) instrument. Chords are indicated as E<sup>b6</sup>, E<sup>6</sup>, and F<sup>6</sup>. A drum fill is indicated at the end of the section.

**B**

(Bass walks)

Musical notation for section B, featuring bass walks. The notation includes a treble clef with a (trp.) (ten.) instrument and a bass clef with a (bs.) instrument. Chords are indicated as C<sup>MA7</sup>, D<sup>MI7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>MA7</sup>, F<sup>MI7</sup>, and B<sup>b7</sup>.

Musical notation for section B, featuring bass walks. The notation includes a treble clef with a (trp.) (ten.) instrument and a bass clef with a (bs.) instrument. Chords are indicated as E<sup>bMA7</sup>, A<sup>bMI7</sup>, D<sup>b7</sup>, G<sup>bMA7</sup>, and (C<sup>7</sup>). A drum fill is indicated at the end of the section.

**C**

(Stop Time)

Musical notation for section C, featuring a stop time section. The notation includes a treble clef with a (trp.) (ten.) instrument and a bass clef with a (bs.) instrument. Chords are indicated as F<sup>MA7</sup>, B<sup>bMA7</sup>, E<sup>MI7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>(MA7)</sup>, A<sup>b13</sup>, and G<sup>7</sup>. A drum fill is indicated at the end of the section.