EL BATERISTA VERSÁTIL

JOHN JAIRO MONCADA MENDOZA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
2006

EL BATERISTA VERSÁTIL

JOHN JAIRO MONCADA MENDOZA

Trabajo de Grado para Optar al titulo de
Maestro en Artes Musicales

Tutor:

Carlos Hernández

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
2006

Nota de Aceptación

_____

_____

_____

_____

Jurado

_____

Jurado

Bogotá, Marzo de 2006

INDICE

1. LA BATERIA 1

1.1 HISTORIA 1

1.2 EJECUCION DEL INSTRUMENTO 10

1.2.1. Forma Clásica o Jazzística 11

1.2.2. Forma Moderna 12

1.2.3. Modo de accionar las manos 14

1.3. AFINACION DEL INSTRUMENTO 15

1.3.1. Forma de Afinar 16

1.4. COMPONENTES DE LA BATERIA 17

1.4.1. LOS TAMBORES Y SU SONIDO 17

a. Bombo 17

b. Redoblante 18

b. Toms 19

1.4.2. Los Platillos 19

1.4.2.1.Anatomia 20

a. Diámetro 20

b. Arco 20

c. Peso 20

d. Armónicos 21

e. Espesor 21

f. Campana 21

g. Aleación 22

h. Martillado 22

i. Torneado 23

j. Terminación 23

k. Añejamiento 23

l. Compensación 24

1.4.2.2.Tipos de Platillos 24

a. Crash 24

b. Ride 25

c. Hi-hat 25

d. Splash 25

e. China Boy 26

2. RUDIMENTOS DE LA BATERIA 26

2.1. Golpes Simples 26

2.2. Golpes Dobles 27

2.3. Paraddidle 27

2.4. Flam 28

2.5. Drag 28

2.6. Rulos 29

3. RESEÑA BIOGRAFICA Y DESCRIPCION DEL REPERTORIO 31

3.1. Biografía Robby Ameen 31

3.1.1. Yo me Songo 33

3.1.2. Mambo For Tajrid 39

3.2. Grant Collins 43

3.2.1. Connecticut half-time 46

3.3. Train of Love 50

3.4. Steve Gadd 53

3.4.1. Solo de Funk y Rudimentos 55

3.5. Mike Portnoy 58

3.5.1.Drum Duet # 1 59

3.6. Improvisación sobre un Groove de salsa 64

4. ANEXOS

5. GLOSARIO

6. BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

Durante el proceso de formación profesional aprendí la correcta aplicación de todos aquellos recursos técnicos, fundamentos y fórmulas al servicio del desarrollo de la musicalidad.

A través del amplio recorrido por aquel inmenso mundo artístico y la intensa practica individual y colectiva, elegí mi inclinación por la parte instrumental que me ha dejado, sin lugar a dudas, un sin número de experiencias que me han enseñado a entender la música desde diversas ópticas y han dejado todos mis sentidos abiertos a la percepción de muchas otras tendencias existentes en el universo.

Por ello y por todas aquellas cosas que vendrán después de culminar mi carrera he decidido interpretar aquel instrumento que entre miles se ha considerado como uno de los más estables y difundidos del mundo, "la Batería", es así como presento el siguiente trabajo esperando sirva de ejercicio para aquellos instrumentistas que comienzan su experiencia con el mundo musical.

Mediante la Batería, uno de los instrumentos universales de percusión más modernos, se pretende demostrar algunas de las múltiples posibilidades interpretativas, siendo este aquel que pudo adaptarse a las formas sonoras de varios instrumentos autóctonos y ofrecer diversas opciones de interpretación, por ello en el presente trabajo se hace un breve recorrido por la historia de la batería y su creación así como la

inducción a los diversos recursos, fundamentos técnicos y conceptos que permitirán en el lector adquirir ciertas pautas que respondan a algunos principios básicos musicales.

También se abordará algunas fórmulas básicas para el acompañamiento de la música afrocubana y el funk así como la aplicación de los recursos básicos de interpretación en la improvisación, creación de solos y desarrollo de la independencia y motricidad que requiere este instrumento en la practica musical; de aquí su nombre " El Baterista Versátil".

La segunda parte contiene la descripción y los modelos de acompañamiento de los temas que se interpretarán en la sustentación del presente trabajo.

1. LA BATERIA



1.1. HISTORIA

La batería es, sin duda alguna, el instrumento de percusión más conocido del mundo, y ésta internacionalidad se le debe, no a la música escrita sino a la música popular,los estilos que conocemos con el nombre de Rock, Jazz, Pop, blues, etc.

Pero como en la mayoría de los instrumentos, que hoy conocemos, sus orígenes son muy distintos de lo que hoy en día entendemos por batería.

Para entender la configuración actual de este instrumento es necesario ausentarse de la historia de los tambores, y dar por sabida la evolución de los tambores, bombos y platillos que son los elementos que conforman la Batería.

La Batería nace a principios del S. XX. Los principales elementos que la componen (bombo, caja, platos,...) existían ya en las orquestas clásicas y las fanfarrias militares. La aparición de la batería está directamente relacionada con la aparición del Jazz, aunque con las diferencias tecnológicas que existían a principios de siglo.

"La batería de jazz es la heredera de un pasado ancestral donde las pieles, las maderas y los metales revierten una perspectiva simbólica con respecto a todas las religiones del mundo. También conlleva el sufrimiento de un pueblo (el pueblo africano) martirizado durante generaciones.

Los elementos que la componen son todos de origen ajeno al país donde nació ella, Estados unidos (El bombo y la caja de Europa, los platos de Turquía y de China, los toms de China, de Africa y de los indios Americanos) y fueron ensamblados por músicos que se dedicaban a los tambores, pero completamente desconocidos, solo se sabe que apareció por primera vez en los bares y los teatros alrededor de 1890.

En Estados Unidos durante estos años las orquesta tocaban con 3 o 4 percusionistas (uno para la caja, otro para el bombo y los demás para los diferentes elementos como platos, cajas chinas, etc.) o solamente dos si se tocaban fanfarrias. La invención del pie de caja y sobre todo del pie de bombo (comercializado en 1910 par Ludwig) permite ensamblar los diferentes elementos para que sean tocados por menos instrumentistas.

La llegada del Ragtime y la necesidad de músicos para las salas de baile,

termina de hacer necesario el ensamblaje de la batería, donde un solo instrumentista tocaba todos los elementos anteriormente mencionados.

La Batería en sus inicios no tuvo el ensamblaje que conocemos hoy en día. Los parches eran de piel de animal, el bombo era muy grande, con pequeños accesorios unidos a él (campanas, Wood-Blocks, pequeño plato suspendido,...), y tiene un solo tom-tom llamado tom-tom chino con dos parches montados directamente sobre el cuerpo de madera.

En esta época, el papel del baterista era el de seguir y mantener el ritmo de fanfarria, pero con un estilo musical muy similar al de las marchas militares, los bateristas utilizaban los rudimentos del tambor clásico pero con un fraseo diferente, directamente inspirado en las orquestas de paradas (redobles menos rígidos, sincopas y acentuaciones solo en el primer tiempo).

Los años 20

Durante este periodo de tiempo, los constructores de material se proponen aportar mejoras tecnológicas en todos los aspectos, pero sin duda alguna la gran superación fue en lo que respecta a los primeros tom-toms afinables (que apenas se conocían y usaban en un principio), una serie de accesorios que se fijaban de cualquier manera al bombo, las primeras y sobre todo en el pie de charles que hasta entonces era demasiado rudimentario (llamado "Low Boy" o "Sock Cymbal").

En aquel entonces, la música de Jazz se hacía para bailar. La batería tenía la sola misión de mantener el ritmo y marcar los tiempos fuertes en el bombo, que aún era grande y pesado (que a menudo era reemplazado por el bombo de base). Resulta curioso observar que aún no se utilizaba el Plato Ride(plato de acompañamiento) para hacer caminar el ritmo.

Al final de los años 20, el único medio que un baterista tenía para llamar la atención era el de efectuar algún que otro pequeño sólo en la entrada de la canción, o bien, en algún que otro momento efectuar una subida de volumen. Felizmente durante esos años aparecen los primeros virtuosos de nuestro instrumento como es el caso de "*Baby Dodds*" (Este es el primer baterísta que hace solos en las canciones quizás debido a su virtuosismo), de "*Zutty Singleton*" (que fue el primer baterísta que se preocupó de la utilización de los distintos colores sonoros de la batería).

De los 30 a los 50

Los años 30 ven resurgir una especial demanda de música para bailar. Los clubes de baile proliferan por doquier y de esta manera aparecen numerosas orquestas de baile y una gran cantidad de Big-Band, así como numerosos grupos de Jazz, y otros tipos de música que florecían en estos años. Y resurge enormemente la necesidad de contratar baterías de ritmo.

Los fabricantes mejoran enormemente la calidad de todos los materiales

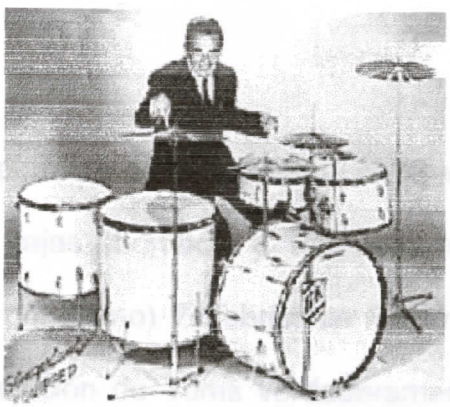
que conformaban estos instrumentos e incluso se hacen inventos que mejoran la interpretación.

El pedal de charles, por ejemplo, que se convierte ya en totalmente operativo, es definitivamente quién cambia la sonoridad completa de este instrumento e incluso la manera de llevar el ritmo. Igualmente la aparición de los soportes de platos (que hasta ahora se soportaban sobre el bombo), anuncian la aparición del plato Ride que revolucionaría por completo el devenir de la Batería. Poco a poco, casi sin que los propios bateristas se dieran cuenta, todas estas transformaciones los liberarían de los encasillados ritmos bases y liberarían sus manos, trasladando el ritmo del bombo a los platos dejando así libre la cabeza para hacer avanzar la batería hasta como la conocemos hoy en día. Los Toms con pellejos afinables se imponen definitivamente y los Toms bases sobre soporte (Inventados por el constructor "Slingerland") hacen una aparición fulminante e incluso algunos se montan con un pedal para poder cambiar la afinación.

Algunas piezas como "Sing Sing Sing" (orquesta de Benny Goodman - 1937) con *Gene Krupa*, las baquetas contribuyen a hacer evolucionar la imagen del baterista que se convierten en verdaderos solistas de las orquestas, llegando incluso a liderar sus propias formaciones. Igualmente, el "set" de *Gene Krupa* se convierte en la batería estándar para todos los músicos de jazz y orquestas y Los fabricantes comienzan a proponer a los

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

instrumentistas destacados que les dieran ideas para una construcción más mejorada, llegando así la época en que la batería se convierte en el "set" de instrumentos que hoy en día conocemos.



GENE KRUPA

Muchos y distintos bateristas marcan este periodo. "*Sydney Catlet*" es uno de los primeros en anunciar la transición hacía la batería con un Swing inmejorable, una técnica depuradísima y una versatilidad magnifica para la ejecución de solos. Aunque llega enseguida *"Papa" Jo Jones* que "desmilitariza" la batería y le aporta musicalidad y melodía así como una interrelación con el solista. Se dice de él que es el primero en tocar el Charles y utilizar el plato Ride. Difícilmente se puede evocar el periodo Bi-bop sin mencionar a *Kenny Clarke*, ya que fue el primero en suprimir del bombo la necesidad de tocar los 4 tiempos fuertes y además introduce

la sincopa, haciendo así de su estilo una pieza fundamental de la evolución de la música de Jazz, de orquesta y en definitiva de la interpretación de la batería (Siempre se destaca de él su virtuosismo con las escobillas).

Los años 50 y 60

La evolución más importante de este periodo es la aparición de las pieles sintéticas para las cajas, bombos y tom-toms (comercializadas por primera vez en 1957 por Remo). El fabricante *Rogers* propone en 1959 el primer sistema de sujeción de Toms verdaderamente articulado (Fijado sobre el bombo).

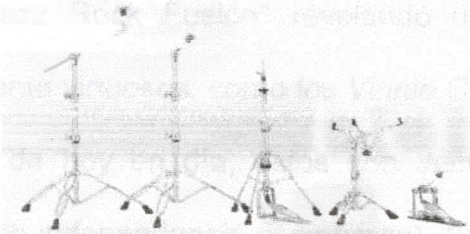
La aparición del Rock'n'roll asociado al desarrollo de la tecnología (discos, TV...) y el "show business" ponen a los instrumentistas en primer lugar de la sociedad. El boom de grupos como *los Beatles, Roling Stone*, etc. Popularizan aún mas el instrumento entre las generaciones más jóvenes. Los fabricantes se proponen ofertar todo tipo de materiales, desde la batería para debutantes como los modelos de gama alta. La enorme cantidad de bateristas de Rock, cada uno con su propio estilo, contribuyen a la mejora desorbitante de la fiabilidad y la sonoridad de este instrumento.

Para hacer frente a la cantidad de grabaciones que se efectúan en estos momentos aparece, por primera vez una figura que no se conocía hasta entonces, el Baterista de estudio e igualmente, los años 60 ven la aparición de las primeras estrellas de la batería de Rock como *Keith Moon* (*The Who*) y sobre todo *John Bonham* (*Led Zeppelin*).

Aunque aún se puede ver la influencia del Jazz en todos los bateristas del momento, poco a poco cada estilo va desarrollando su propio sonido y sus propias características apareciendo casi inesperadamente una serie de baterías que desarrollan por completo y llevan hasta el límite la Técnica de ejecución de la Batería, entre ellos destaca sin dudad alguna *Buddy Rich* que además de ser el técnico más grande que ha dado la batería se convertiría con los años en un verdadero showman. *Elvin*, *Tony Williams*, etc. son otros de los más representativos de este periodo, una verdadera joya en la evolución de este instrumento.

De los 70 a la actualidad

El desarrollo musical de muchos grupos de esta época se debe a la proliferación de toms y platos en sus baterías. Los dos toms sobre el bombo se convierten en normal en cualquier fabricante de baterías. Y los demás sistemas de sujeción y soporte se vuelven cada vez más normales y fuertes. Y es a partir de los años 80 cuando se inventan todo tipo de soportes, herrajes, pies, etc., hasta la aparición del Rack (que aguantan todo el sistema de soportes



HERRAJES Y SOPORTES

Los años 70 ven la aparición de fabricantes japoneses (*Pearl, Tama, Yamaha,...*) que poco a poco se irán comiendo a las marcas americanas y Europeas, gracias a su bajo coste y su gran rendimiento, este es el aldabonazo final para la total popularidad de este instrumento.

El mayor aporte de este periodo es la aparición de los primeros toms secuenciados, emergiendo de la nada una gran cantidad de baterías electrónicas, ritmos pregrabados, cajas de ritmos, etc. Y aunque esto no supone ningún avance técnico, si que en la cuestión física del instrumento y la sonoridad del mismo, supone un avance enorme.



BATERIA ELECTRONICA

Muchos y grandes bateristas marcan el comienzo de este periodo, aparece el estilo "Jazz Rock Fusión" revelando una nueva raza de bateristas absolutamente virtuosos, como los *Vinnie Colaiuta, Dave Weckl* y *Dennis Chambers* de hoy en día, estos son *Jack Dejohnette* (Gran improvisador y con una independencia asombrosa), *Billy Cobham* (Quizás el más técnico de todos los bateristas), *Steve Gadd* (Gran dominador de todos los estilos musicales).

Algunos grandes nombres que, sin duda alguna, son la gran base de la historia de la batería: *Chick Web, Max Roach, Philly Jo Jones, Art Blakey, Roy Haynes, Bernard Purdie, Harvey Mason, David Garibaldi, Steward Copeland*, entre otros grandes virtuosos.

Solamente la tecnología de construcción de los nuevos instrumentos nos dirá hacia donde nos lleva la nueva visión del ritmo en este instrumento. La construcción electrónica de los elementos que la componen nos llevan de nuevo hacia una sonoridad sin límites, solo nos queda esperar a disfrutar de lo que nos depara el futuro.

1.2. EJECUCION DEL INSTRUMENTO

Existen dos formas técnicas de ejecución de la Batería: *Forma Clásica o Jazzística y Forma Moderna*, ambas de gran importancia y eficacia según la circunstancia.

El baterista escogerá la manera más cómoda de ejecución del

instrumento dependiendo del tipo de música que se interprete. Se cree conveniente estudiar las dos formas después de lo cual estará bien elegir aquella que mejor se adapte al instrumentista.

1.2.1. Forma Clásica o Jazzística

Es llamada así por que fue la primera técnica que se desarrolló en las bandas de baile y en la interpretación del Jazz. En esta técnica, la mano derecha toma la baqueta con los dedos pulgar e índice por la parte posterior. Con esta posición, la mano derecha se mueve desde la muñeca desplazándose hacia arriba y hacia abajo.

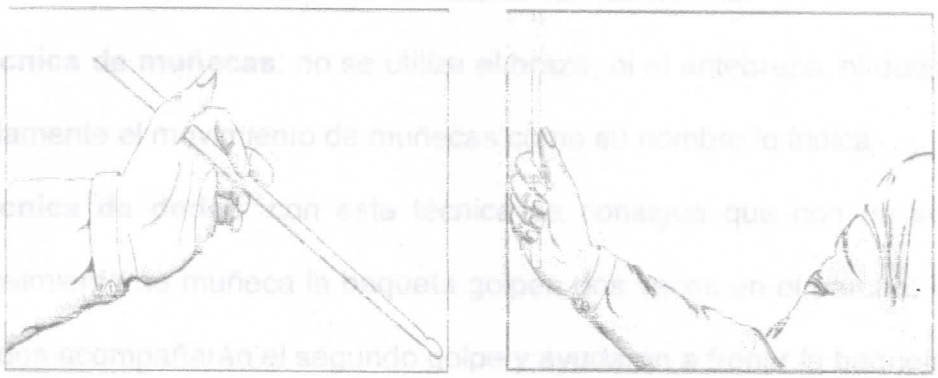
Con la mano izquierda, la baqueta se sostiene en el punto en que los dedos pulgar e índice se unen con la mano. El dedo índice y medio descansan sobre la parte superior de la baqueta; los restantes se hallan por debajo de la misma.

El dedo pulgar se sitúa por encima de la baqueta y descansa en el dedo índice. En esta postura la mano izquierda se mueve de la misma manera como cuando se gira el pomo de una puerta.

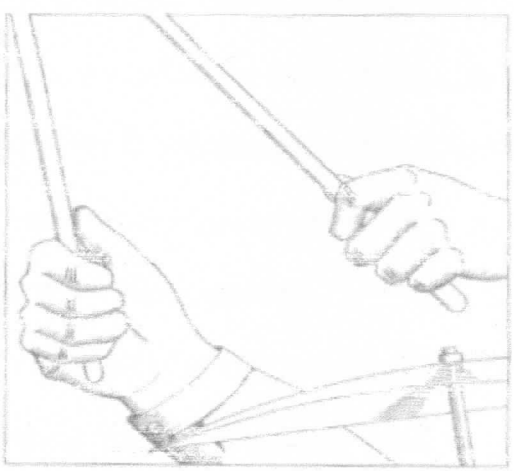
1.2.2. Forma Moderna

Es la más utilizada en la actualidad. En esta forma ambas manos sujetan la baqueta, del mismo modo como la mano derecha lo hace en la forma clásica.

La forma moderna posee dos ventajas bien definidas: en primer lugar ambas manos sostienen la baqueta de la misma forma y requieren de un solo movimiento de muñeca. En segundo lugar, muchos bateristas la encuentran más cómoda para el desplazamiento por toda la batería.



FORMA CLASICA



FORMA MODERNA

Fig 1. Forma de tomar las Baquetas

1.2.3. Modo de accionar las manos

Existen tres formas de interpretar la batería con las manos:

a. **Técnica de muñecas**: no se utiliza el brazo, ni el antebrazo, ni dedos, solamente el movimiento de muñecas como su nombre lo indica.

b. **Técnica de dedos**: con esta técnica se consigue que con un solo movimiento de muñeca la baqueta golpee dos veces en el parche; los dedos acompañarán el segundo golpe y ayudarán a frenar la baqueta.

c. **Técnica de Brazos**: esta técnica consiste en preparar cada golpe levantando el brazo, haciendo pasar la baqueta sobre la baqueta (como hacia fuera) y dejándola caer por su propio peso, sin forzar el golpe.

1.3. AFINACION DEL INSTRUMENTO

La afinación de una batería requiere más cuidado del que se cree. El hecho de que no sea un instrumento netamente melódico conduce a pensar que debe afinarse empíricamente y de cualquier manera. Contrario a esta suposición, hay que guardar un orden lógico para realizar esta operación. Lo importante es que cada tambor suene con cuerpo y profundidad; para ello hay que eliminar las vibraciones molestas.

Una correcta afinación permite el sonido uniforme y agradable del instrumento, en el mejor de los casos la proximidad al timbre profesional, o al menos impide que la batería suene como tarros o cajas de cartón.

La batería no se afina en un tono determinado. sin embargo algunos baterístas suelen temperar los tambores con diferentes tonos o en base alguna escala diatónica como gusto personal y para la creación de melodías al momento de la interpretación .

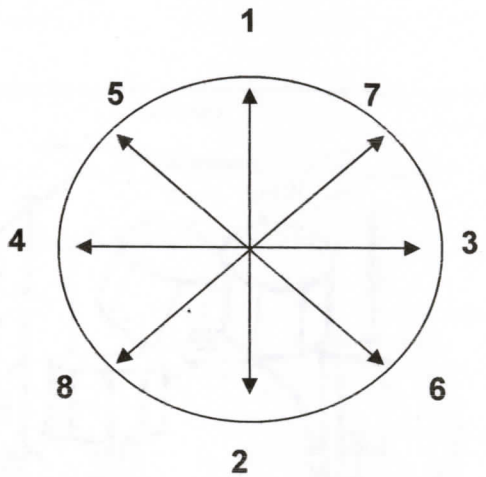
El tono de un tambor depende del número de piezas que tenga la batería. Si cuenta con tres toms la relación entre ellos será más cercana. La afinación de un tambor depende de muchos factores: diámetro, profundidad, material, tipo de parche, número de tensores y pulso del intérprete.

Conviene empezar la afinación por el redoblante.

Del tipo de parches depende en buena medida el sonido de la batería. Por

ejemplo con los parches delgados los tambores suenan altos de tono y tienen más ataque, mientras que con los gruesos su tonalidad es más baja.

1.3.1 Forma de Afinar

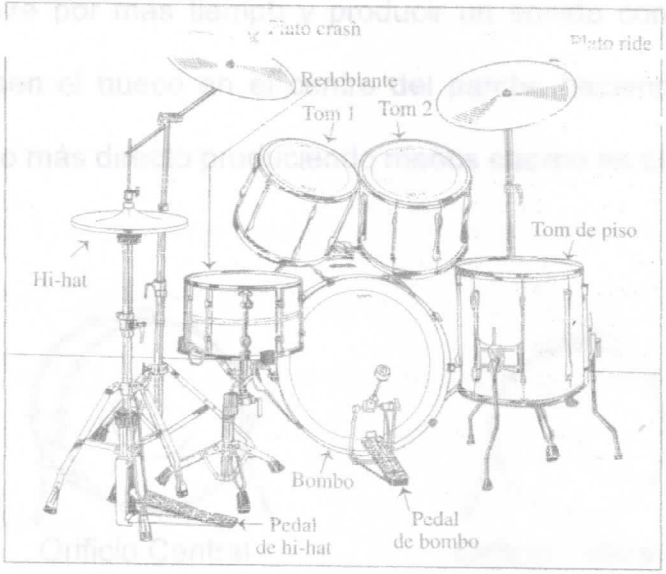


La gráfica muestra una forma básica de afinar un tambor. La ilustración indica la manera de afinar en cruz como lo señalan las flechas.

Primero debe apretarse cada tornillo con los dedos por la parte de abajo del aro, hasta donde sea posible hacerlo. Luego con la llave se tiempla cada tornillo haciendo pequeños giros hasta que el parche quede ligeramente ajustado y sin arrugas en los extremos. Debe tenerse en cuenta que la tensión de los tornillos debe ser igual para que la fuerza que recibe el parche quede uniformemente distribuida. Esto contribuye a mejorar la afinación.

El parche de abajo debe quedar un poco más templado que el de arriba. Los parches del redoblante deben quedar mucho más templados que los de los toms.

1.4. COMPONENTES DE LA BATERIA



1.4.1. Los Tambores y su Sonido

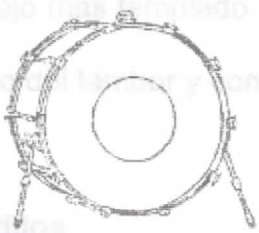
a. Bombo

Es parte vital de la batería. Da fuerza al ritmo de la banda y colabora directamente con el bajo. Tiene varias medidas dependiendo el estilo de música que se interprete. Por ejemplo en el Jazz Tradicional o en la música Country se utilizan bombos de 20 y 22" de diámetro; en el caso del Rock y los estilos metálicos (Trash, heavy, speed, etc.), suelen

utilizarse bombos de 22 y 24".

Hay que tener en cuenta que algunos bombos traen un hueco en el parche frontal y que varia su tamaño dependiendo el diámetro del bombo; si es de 20" el hueco es de 4 a 6", si el bombo es de 22" el hueco oscilará entre 6 y 8" y si es de 24" el orificio será de 8 a 10".

En algunos casos el hueco esta a un lado del parche lo cual ayuda a contener el aire por más tiempo y producir un sonido con más cuerpo; pero otros traen el hueco en el centro del parche haciendo que el aire salga de modo más directo produciendo menos cuerpo en el sonido.



Orificio Central



Orificio Lateral

b. Redoblante

Este es la voz más importante del set de batería: es el corazón. Hay varios tipos de redoblante que se adecuan a distintos tipos de música. Los redoblantes pequeños como el piccolo de 3,5 x 14 ", responden más rápido a la afinación porque cubren menos espacio que, por ejemplo, el tambor tenor, y por lo tanto tienen que mover menos aire. Los redoblantes más profundos tienen más cuerpo en su sonoridad, producto de sus

particularidades acústicas. Ningún redoblante es mejor que otro simplemente son diferentes. Se construyen de madera, bronce o acero. Algunos como los de acero y bronce se martillan para obtener diferentes timbres.

c.Toms

Existen dos clases, unos con doble parche (arriba y abajo) y otros con el de arriba solamente. Los de un solo parche tienen más volumen pero menos cuerpo. Los de doble parche tienen más cuerpo y es costumbre afinar el de abajo más templado. Cabe anotar que con el parche de abajo se altera el tono del tambor y con el de arriba el rebote y la profundidad.

1.4.2. Los Platillos

Son piezas importantes en el set de la batería, crean un contraste de timbres con relación a los tambores y su uso depende del tipo de música que se ejecute.

Afinación

El platillo no tiene un tono determinado sino un rango tonal.

Influencia de las frecuencias

Las frecuencias altas (concentradas en la campana): dan proyección, corte y definición al sonido del platillo.

Las frecuencias bajas (concentradas en el borde): dan cuerpo, mezcla entre las frecuencias y sustain al sonido del platillo

1.4.2.1. ANATOMIA

a. Diámetro

Los platillos pequeños responden rápido pero con poco volumen.

b. Arco

Al aumentar el arco del platillo se produce mayor tensión en el metal, se eleva el tono, se reduce la cantidad de armónicos y se mejora la definición.

C. Peso

En general, al aumentar el peso, se eleva la tonalidad, aumenta el volumen y se reduce la cantidad de armónicos.

Referencias generales de clasificación por peso: eh (extra heavy), h (heavy), mh (médium heavy), m (médium), mt (médium thin), t (thin), pt (paper thin).

d. Armónicos

La mayor cantidad de armónicos se concentra en el borde del platillo.

e. Espesor

El espesor del platillo disminuye gradualmente desde la campana hacia el borde. Un borde delgado hace que el platillo responda rápido y con poco sustain. En cambio, un espesor homogéneo que finalice en un borde relativamente grueso producirá un sonido menos explosivo, con mejor definición y mayor tiempo de descomposición del sonido.
Este punto deberá tenerlo en cuenta al momento de reducir el diámetro de un platillo rajado.

f. Campana

La campana influye sobre el volumen, armónicos y respuesta del platillo. Un platillo sin campana (flat) generalmente tiene un tono bajo, buena definición y volumen limitado.

Cuanto mayor sea el tamaño de la campana, mas volumen y armónicos tendrá el platillo.

g. Aleación

- B20 (20% estaño, 80% cobre): bronce fundido de gran calidad, musicalidad y durabilidad. Generalmente utilizado en líneas profesionales.

ej.: k zildjian.

- B8 (8 % estaño, 92% cobre): aleación generalmente utilizada en líneas medio/económicas. cuenta con un sonido brillante, tonalidad focalizada, respuesta rápida y gran poder de corte.

ej. : zbt zildjian.

h. Martillado

El martillado da tensión y forma al platillo. el sonido de éste depende principalmente de la forma.

Tipos: 1. Manual 2. Mecánico 3. Automático

Distribución del martillado:

• Irregular: sonido complejo, obscuro y suave.

• Regular: sonido brillante, sustain largo y ataque rápido.

• Mixto: combinación de ambos patrones de distribución.

i. Torneado

La función de este proceso es "abrir" el sonido del platillo. Los surcos tonales facilitan el desplazamiento de las ondas a lo largo del cuerpo del platillo. la forma del surco influye sobre el sonido del platillo.

En general, cuanto más pequeños sean los surcos tonales, el platillo tendrá un sonido mas abierto, limpio y brillante. por otro lado, un platillo no torneado (ejemplo.: zildjian earth ride) tiene un sonido más compacto, agresivo, ajustado, menos brillante y con una clara definición del golpe.

j. Terminación

- Natural: sonido abierto, colorido y brillante.
- Brillante: sonido suave, limpio, comprimido y cálido.
- Otros

k. Añejamiento

La estructura molecular del platillo va tomando su forma definitiva con el paso del tiempo. Si el platillo a lo largo de su vida no es sometido a usos extremos, las moléculas de metal tienden a asentarse y unirse, produciendo un sonido más suave, cálido y seco.

I. Compensación

Las variables como peso, diámetro, campana, torneado, etc., se pueden combinar de diferentes maneras compensándose mutuamente para obtener un sonido determinado.

1.4.2.2. Tipos de Platillos

En general, los platillos se agrupan en los siguientes cuatro grandes grupos:

- Crash
- Ride
- Hi-hat
- Efectos especiales (china, splash, etc.)

a. Crash

Tiene un sonido explosivo y brillante. Sus dimensiones oscilan entre 13 y 20" de diámetro. Entre sus aplicaciones están la de apoyar acentos, terminar fills (llamados) y crear ambientes de espacio.

b. Ride

Su sonido es directo, sólido y penetrante, su tamaño varia entre 18 y 22" de diámetro. Por lo general se utiliza para guardar el tiempo creando una sensación de espacio y amplitud.

c. Hi-hat

Con este par de platos se marca el tiempo, su sonido es directo, apretado y cortante, sus dimensiones fluctúan entre 13 y 15". Es una pieza fundamental en el set de la batería que sirve para tocar notas cortas y a largas, además funciona muy bien para adornar cualquier patrón rítmico.

Efectos especiales:

d. Splash

Tiene un sonido corto, delgado y rápido, sus dimensiones oscilan entre 6 y 12 " de diámetro y se utiliza básicamente para apoyar y adornar notas cortas.

e. China boy

Es agresivo y penetrante, su diámetro oscila entre 14 y 20", se usa para secciones muy específicas muchas veces sin apoyar los golpes de los tambores sobre éste.

Sirve también para ambientar la marcación en tiempos fuertes.

2. Rudimentos de la Batería

A continuación expondré algunos de los múltiples recursos técnicos que se utilizan en la interpretación de la batería y que sirven como guía básica para comenzar la ejecución de este instrumento.

Estos rudimentos inicialmente se practican en el redoblante y posteriormente en los otros componentes de la batería.

Es importante el dominio de estos elementos técnicos para lograr una excelente interpretación del instrumento así como para el desarrollo de la velocidad y la flexibilidad.

2.1. Golpes Simples

Consiste en golpear primero con una mano y después con la otra siempre alternando el movimiento de cada mano.



2.2. Golpes Dobles

Son aquellos que se ejecutan dos golpes por cada mano. Pueden estar alternados.



2.3. Paradidle

Es la combinación de golpes dobles con simples. Se puede comenzar con cualquier mano y sus posibilidades de aplicación son múltiples.



Paradidle Simple





Paradidle Doble



Paradidle Triple

2.4. Flam

Este es un golpe de adorno muy utilizado que precede al golpe principal. Su sonido se puede identificar con "Tra".

La mano que ejecuta el golpe de adorno -Flam- está más abajo que la del golpe principal. En el momento de golpear el tambor, ambas manos deben bajar con un solo impulso.



2.5. Drag

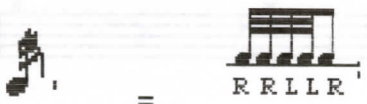
Consiste en dos golpes de adorno que conforman una apoyatura doble que siempre precede al golpe principal y cuya ejecución se aproxima a la del Flam.

Las dos notas pequeñas suenan muy suaves mientras que la nota principal se interpreta un poco más fuerte.



2.6. Rulos

Son los rebotes múltiples y rápidos que producen la sensación de un sonido continuo, los más usados son:



De 5 Golpes



De 9 golpes

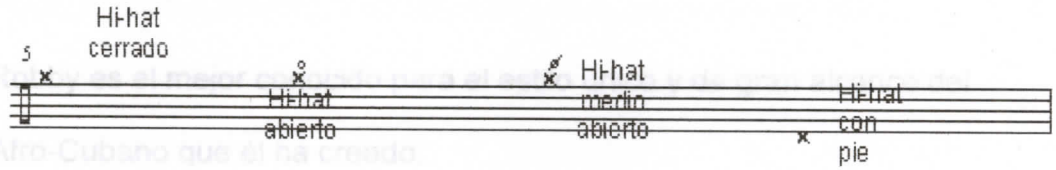


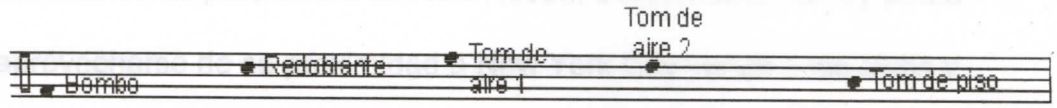
De 13 Golpes



De 17 Golpes

Códigos de Ubicación







R = Mano Derecha

L = Mano Izquierda

3. Reseña Biográfica y Descripción del Repertorio

3.1. Biografía Robby Ameen

Robby es el mejor conocido para el estilo único y de gran alcance del Afro-Cubano que él ha creado.

El crecimiento para arriba en New Haven, Connecticut, Robby podía aprovecharse de su proximidad a New York City yendo a los clubs y oyendo muchos de los grandes amos del jazz en una edad muy joven. En el mismo tiempo, él estuvo implicado en el jazz local y la escena latina, así como una universidad más última de Yale que atendía, en donde él recibió un BA en literatura. Sus raíces del jazz fueron influenciadas fuertemente por sus estudios con el gran Ed Blackwell en High School secundaria, mientras que en universidad él estudió la percusión clásica con Fred Hinger en la escuela de Yale de la música.

Sobre la mudanza a Nueva York, Robby comenzó la grabación con Dave Valentin y las láminas de Rubén, que era el primer cantante de salsa que agregó un Baterista de tiempo completo a su Banda, Seis del Solar.

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

En la escena del latín Robby también ha registrado varios expedientes con Eddie Palmieri, así como expedientes con Mongo Santamaria, Hilton Ruiz, Daniel Ponce, entre otros. Él ha viajado con los dos puntos de Willie, Paquito D'Rivera, Gato Barbieri, DLG, y era el redoblante en concierto a solas histórico de Anthony en el jardín cuadrado del Madison.

Otra de las relaciones de muchos años de Robby ha sido con kilolibra Hanrahan productor-compositor, con el que ha grabado y viajado desde 1987. También trabajó para "Capeman" de Paul Simon, con el cual estuvo por un período largo de ensayos, grabaciones y lconciertos.

Como un co-lider Robby registró dos expedientes con Seis del Solar, decisión y raíces alternas. Robby es también el co-autor con Lincoln Goines del mejor libro educacional vendedor y del Funkifying "copia MÁS OSCURA" la Clave: Surcos cubanos de Afro para el bajo y los tambores, que ha vendido sobre 25.000 copias por todo el mundo. Más recientemente, un vídeo basado en el libro se ha lanzado en DCI/Warner Bros. Robby es también clínico activo, realizándose en las demostraciones de NAMM y de PAS, así como internacionalmente.

Algunos de sus varios aspectos de la TV incluyen 60 minutos de conciertos de la Amnistía Internacional, un "Latino de Cinemax ", especial

hazaña. Jerry Garcia, " la vuelta de las láminas de Ruben" documentales, Good Morning America, Rockpalast de Europa y el mesón del jazz. Además de su grabación y de horario al viajar, Robby está ocupado en los estudios de Nueva York que hacen cascabeleos, música para TV, y temas de película con compositores tales como Dave Grusin, Carlos Franzetti. Los artículos característicos de Robby han aparecido en la revista Modern Drum , el Golpe latino, Batteur, y Percussionist. Recientemente, Robby será incluido en el diccionario nuevo de la arboleda del jazz.

3.1.1. Yo me Songo

Autor: Lincon Goines- Robby Ameen – Bill O`Connell
Baterista. Robby Ammen
Ritmo : Songo- Funk
Fuente: Funkinfying the Clave, Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums
Año: 1990

Descripción

División del Tema

El tema esta en compás de 2/2 dividido en seis secciones y una pequeña introducción que comienza con un fill de la batería acompañada por el bajo y el piano este tiene una duración de tres compases como lo muestra la figura 1.

Denominada también como el Montuno debido a que son cuatro compases en donde el coro interviene dos veces entre cada solo.[1]

-El patrón de la batería varia y ahora se siente mucho más el ritmo de Songo, cambia lo que hacia con la mano izquierda en el rim al hit-hat y acentúa con el tom de piso la última negra del groove al mismo tiempo que abre el hi-hat.



Fig 4 Montuno

El redoblante apoya algunas notas que el bajo acentúa con slap como en los compases 28, 32 y 35 generando un poco de tensión y dándole fuerza al patrón básico de songo y el bombo adorna el primer compás del groove con la segunda corchea del segundo tiempo.



Compás 28



Compás 32

---

[1] *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000.* © 1993-1999 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

Intro.



Fig. 1

Sección A.

En esta sección de 16 compases que se repiten el baterista acompaña con un groove básico de Songo (***Fig. 2***) donde toca campana de mano, bombo y rim (tocar en el borde del redoblante), la segunda vez cambia el patrón rítmico de la mano derecha (Campana) tocando ahora negra con puntillo en la campana y corchea en plato de acompañamiento(***Fig. 3***).



Fig. 2



Fig. 3

En esta sección el acompañamiento del bajo es un poco más fresco y va de la mano con el ritmo y a las variaciones que hace el bombo.



Compás 35

Sección C

Para llegar a esta sección la batería hace un fill en el compás 39 y conecta a un patrón de funk (Fig. 5) que cambia un poco la característica inicial del tema.

En este momento solo suena la batería, el bajo apoya algunos golpes que hace el redoblante y el bombo. Como lo muestra la Fig. 6.

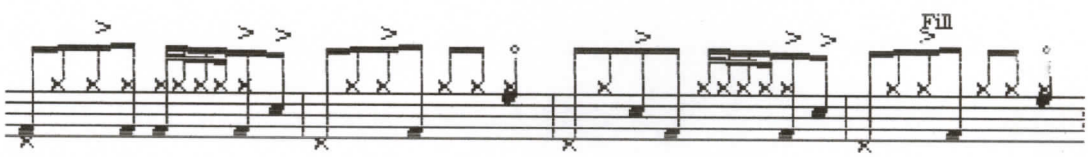


Fig 5



Fig 6

Esta sección puede interpretarse también como un puente que conduce a la sección D y que finaliza con un corte de toda la banda en los compases 48 y 49:



Sección D

En esta sección ya se cambia totalmente a un patrón de funk que marca mucho más el hi-hat y pone un golpe de redoblante en el tercer tiempo de los dos compases del groove.

Esta sección tiene cuatro compases que se repiten cuatro veces y dan paso a la siguiente sección.

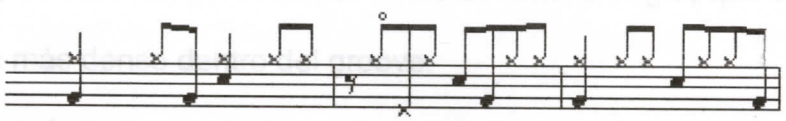


Fig 7

Sección E

Nuevamente aparece el montuno de 8 compases que se repiten y la batería ya no es tan protagonica, simplemente hace un patrón más sencillo ejecutando el charles con pie y manos y combinando con el plato splash esto le da una intensión más relajada a esta sección.



Fig 8

Sección F

Es la última sección de la pieza y aquí la batería retoma el patrón de songo, pero ahora la mano derecha que tocaba la campana toca el ride y el hi-hat y el redoblante mantienen notas de relleno (Fig.9) que crean un ambiente más denso dentro del groove.

El bajo y la batería se ajustan más mientras que el piano es más libre y crea el espacio para improvisar.



Fig 9

Esta sección se compone de 4 compases que se repiten 8 veces para llegar hasta el final donde se retoma el fill del intro para acabar definitivamente la pieza.

3.1.2. Mambo For Tajrid

Autor: Oscar Hernandez

Baterista. Robby Ammen

Ritmo : Latin

Fuente: Funkinfying the Clave, Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums

Año: 1990

Descripción

Es un tema que se divide en 5 secciones y tiene como característica principal la adaptación de la cascara de la salsa en la batería.

En la introducción de 4 compases la batería adopta un groove completo de salsa, marcando la clave 2-3 en el rim, la cascara en el plato ride y el bombo apoya el tumbao que hace el bajo.

La figura uno muestra el patrón de la introducción y la variación que se realiza en la sección A, donde la cascara se toca ahora en el hi-hat cuando entra la melodía.

Esta sección esta compuesta por 8 compases y finaliza con un fill que da paso a la sección 2.



Fig. 1 intro



Variación Sección A

Sección B

En esta sección de 8 compases con repetición el patrón de la batería cambia y ahora introduce un patrón con más carácter de funk pero la clave sigue implícita en la campana de mano.

Sobre el nuevo groove el bombo acentúa algunas notas que tocan el bajo, el piano y que van sobre la melodía.

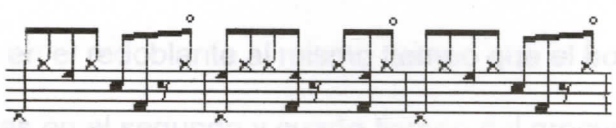


Fig.2

Como un pequeño puente (A1) a la sección C, se retoma el tema nuevamente con el groove de salsa inicial hasta llegar al corte (compás 39 a 43) que da paso a la sección del montuno como se muestra en la figura 3.



Fig. 3

Sección C

En el montuno (sección de 8 compases), el piano queda solo haciendo el tumbao hasta el compás 48 donde la batería hace un llamado(Fig 4) para comenzar el campaneo y el espacio para la improvisación.



Fig 4

Sección D

Es la sección del campaneo que tiene 8 compases y el patrón de la batería cambia totalmente, la mano derecha toca ahora la campana mientras la mano izquierda sigue la clave adornando también con algunos golpes en el redoblante al mismo tiempo que el bombo incluye notas sincopadas en el segundo y cuarto tiempo del groove.

En esta sección improvisan los vientos lo que hace que se prolongue un poco más la duración de esta sección.

Para finalizar las improvisaciones se realiza nuevamente el corte del compás 39 que da paso a la siguiente sección.



Fig. 5

Sección E

Llamada también la sección del mambo donde el piano hace el tumbao y vuelve el patrón de la cascara en la batería adornado por algunas notas en el segundo y cuarto tiempo de la segunda parte del groove esto le da un color un poco más tenso a esta sección.



Fig 6



Fig 7
Compás 71 y 72 Fill para sección final

Para finalizar se re-expone la sección A ahora llamada A3 nuevamente se toca el tema inicial dos veces y finaliza con el fill del compás 39 variando el último compás.



Fig.8 Fin

3.2. Grant Collins

Descrito como un ' Baterista principal ' y uno de los ' redoblantes profesionales más calientes de Australia ', Grant Collins tiene una pasión intensa, casi espiritual para los tambores. Este talento le ha tomado todo el excedente Australia, realizándose para los millares de personas y tocando con los Bateristas internacionalmente renombrados, empujando los límites como ejecutante a solas y culminando con el éxito de su principio emocionante y primera producción " Primal Instintic ",. Grant es uno de los precursores en la industria, por siempre empujando los límites de la música y conduciendo al filo de un teclear creativo y poco convencional.

Graduado de la universidad de Queensland en 1997, lo nombraron ' ganador de la academia australiana de competición de la composición de la música ' durante su primer año del estudio.

En el '96, el éxito de Grant asciende en la competición a ser nombrado el mejor baterista de Australia ' en Melbourne, esto lo condujo a obtener los patrocinios mundiales con marcas de platillos importantes y grandes compañías, también a realizar clínicas y a talleres a lo largo de la costa del este entero de Australia.

1997 era un año excepcional para Grant. Fue invitado a tocar en el día prestigioso para los bateristas, el primer australiano de Zildjian. Un lanzamiento de prensa divulgó en ese entonces que "Grant Collins probó que un pleaser de la muchedumbre como él detalló absolutamente algunos de sus patrones y pedazos asombrosos en un kit que se puede describir solamente como ' teniendo uno de todo '. . . la cosa asombrosa es que Grant lo utiliza todo y toco los doce pedales a una audiencia que lo encontró muy entretenido ". Durante este tiempo él se realizó como solista, y también toco a duo con el Baterista americano bien conocido, Dennis Chamber. En el '98, lo invitan otra vez a que representara Australia en el último día de los Bateristas, llevado a cabo en Melbourne. Él era artista ofrecido junto a Bateristas internacionales tales como Terry Bozzio, Dave Weckl, Sábalo Wackerman .

Grant viajó en 1998 a los E.E.U.U., para realizar demostraciones del tambor en ciudades capitales importantes. Viajando pesadamente todo el excedente Queensland y Nuevo Gales del Sur en 1999, él también trabajó con Dom Famularo (los E.E.U.U.) en la academia australiana de festival internacional de la percusión de la música.

El compartimiento nacional del tambor, escena del tambor, ha llamado a Grant ' una orquesta de la percusión del hombre '. Un periódico de los cairns describió su kit como ' aldea del tambor '. ¿Qué ha causado tal sensación en la industria de la música? Su kit es el kit más grande del tambor del hemisferio meridional.

Con un arsenal extenso de piezas únicas que incluyen cerca de 20 tambores, 20 platillos, 15 diversospedales, 11 toms, 5 tambores bajos y 4 trampas, es absolutamente fácil

ver porqué le han llamado ' uno de los percusionistas respetados de la nación '. Los 50.000 dolaresen kits toman a equipo de 2 hombres casi 2 horas para montar, incitando comentarios tales como ' él mira su kit más como una escultura artística que un instrumento ' (el boletín de la mañana.

En 1999 lanzó, el CD totalmente en vivo " Primal Instintic" consiste en las pistas que son todas las primeras tomas. No contiene ningún overdubs y no se utilizó ningunas pistas de teclado, haciéndole un lanzamiento innovador y atrevido. El baterista australiano bien conocido, David Jones, ha dicho ' le suena ENORME ' y ese Grant ' tocaba maravillosamente el pozo y utilizaba muchos conceptos y sonidos emocionantes '. El artista Steve Smith renombrado tambor americano dijo, ' hacia afuera me golpearon. Ideas y tajadas asombrosas. Los pedazos bajos dobles son demasiado!'. Grant está componiendo actualmente los pedazos para su segundo álbum.

Así como la ejecución, Grant también tiene un espacio para la enseñanza en Brisbane y es actualmente conferencista en la percusión del jazz en el

Quensland central Conservatorium de la música. Las universidades principales de la música de Australia también le han invitado que se realice como artista a solas en los invernaderos y, recientemente acepto la invitación de realizar y conducir talleres en la nueva academia internacional de la música situada en Bangkok.

3.2.1. Connecticut half-time

Baterista. Grant Collins

Ritmo : Solo para doble bombo o pedal doble

Fuente: Primal Instintic Grant Collins

Año: 1999

Explicación

El uso del doble pedal significó una excelente herramienta cuando es usado de manera discreta y musical enriqueciendo nuestra forma de tocar y proporcionando una interpretación con más recursos, más variada y definitiva que finalmente nos ayuda a progresar como músicos.

Este solo para pedal doble en el bombo es un gran ejemplo de la evolución de la batería y el desenvolvimiento artístico en la interpretación de este asombroso instrumento.

La pieza fue escrita originalmente para tambor en el siglo XIX; esto sucedió cuando el concepto de interpretar un tambor con los pies ni siquiera estaba concebido.

El solo incluye pequeñas células rítmicas con figuras de hasta segunda y tercera división.

Los esquemas rítmicos de la pieza están organizados de a dos compases que se repiten y siempre utiliza un roll de cinco golpes para encadenar los sistemas.

También cabe anotar que las figuras están también adornadas por apoyaturas (Flam) que le dan un poco más de textura y densidad a la pieza.

Toda la ejecución de la pieza se realizará con golpes alternados en los pies.

A continuación se muestra los patrones más frecuentes utilizados en el tema:



Fig.1 primer módulo rítmico

La figura 2 muestra otro recurso utilizado en la pieza que es el roll de trece golpes seguido de una corchea y nuevamente el roll.



Fig. 2 Roll de 13

Durante el tema se presentan variaciones de figuras y diferentes combinaciones de las células como el ejemplo de la figura 3.

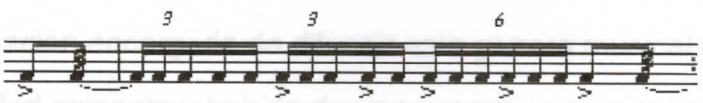


Fig 3

Otras figuras utilizadas en la pieza:











3.3. Acid Jazz

Esta banda que interpreta el funk como un estilo de música bailable que a partir de mediados de la década de los '60 comienza a surgir de entre la población negra de Estados Unidos.

Al principio era considerada como música marginal que expresaba en sus letras el disgusto de la comunidad negra en ese país por la discriminación.

La banda crea una fusión de elementos que mezcla el soul de Motown con el acid/jazz, R&B y sonidos electrónicos, entre otros, que al ser bien logrado puede ser interpretado incluso sólo por una batería y un bajo que son los instrumentos fundamentales del funk.

Dentro de su formato instrumental se encuentra la guitarra, el bajo, la batería, el órgano y la percusión que le da un carácter un poco más latino a esta agrupación encargada de difundir este genero musical dentro de una comunidad exigente y habida de una expresión musical poco convencional .

3.3.1. Train of Love

Ritmo : Funk

Intérprete: Acid Jazz

Año: 1999

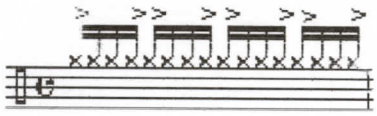
Descripción

Esta pieza esta dividida en dos grandes secciones y como característica principal se destaca la improvisación.

El patrón de la batería se caracteriza por tener golpes sencillos y acentuados y la utilización de notas de relleno entre coda acentuación del redoblante para adquirir un buen sonido en este tipo de música es importante mantener la estabilidad, la precisión y una pegada contundente sobretodo en el redoblante.

El tema comienza con una ambientación que toca el saxofón acompañado de algunos acordes del piano, la guitarra y el bajo.

En seguida el bajo hace un riff como introducción acompañado con el Hi-Hat tocando semicorcheas esto dura cuatro compases y en el tercer y cuarto tiempo del último compás la batería hace un fill para la entrada de la banda como lo muestra la figura 1.



Intro.

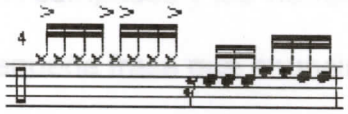


Fig. 1

Para llegar a la sección A se tocan dos partes de ambientación cada una de ocho compases en la primera solo interviene el órgano, el bajo y la batería haciendo un groove sencillo de Funk (figura 2); en la segunda parte se adhiere la guitarra igualmente marcando un riff característico del funk.



Fig 2

Sección A

En esta sección se presenta el tema principal de la pieza. es una melodía de cuatro compases y es tocada por una trompeta y el saxofón después el órgano improvisa dieciséis compases y los vientos acompañan esta improvisación con una pequeña frase que anuncia la llegada nuevamente del tema principal.

Se repite la melodía inicial y mediante un puente de ocho compases con una frase armonizada por los vientos y donde la batería varia la pegada del Hi-Hat abriéndolo un poco y tocando un fill (Figura 3) al final se llega a la sección B.

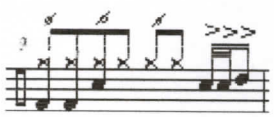


Fig.3

Sección B

Es una modulación y la melodía cambia esta sección dura ocho compases y la batería cambia el patrón del bombo y la mano derecha ahora toca corcheas en el Ride (Figura 4). En seguida viene la improvisación de las congas también de ocho compases y nuevamente se repite el tema principal con una variación melódica.

Para salir de esta sección la banda realiza un corte (Figura 4) dejando casi un compás en silencio y lo repite cuatro veces mientras los vientos acompañan con pequeñas frases melódicas armonizadas esto da paso a la improvisación del timbal.

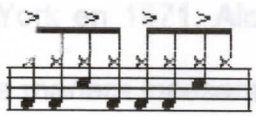


Fig. 4

Al finalizar la sección B los vientos improvisan por un espacio de dieciséis compases y retoma nuevamente la sección B que conduce al final

3.4. Steve Gadd

Steve Gadd nació en Rochester(New York) el 9 de Abril de 1945, su nombre real es Stephen Gadd y aprendió las primeras nociones de música con un tío suyo, percusionista en una banda militar, y debutó después como bailarín de *tip-tap*, en una experiencia que resulto ser muy influyente para su posterior estilo percusivo. En 1957 adquirió su primera batería y estudio con Bill y Stanley Street tras algunos escarceos con grupos locales de Rhythm and Blues y de Rock & Roll. Estudió música en la *Manhattan School Music* y allí en Rochester tocó junto a Chuck Mangione. Continuó su perfeccionamiento con John Beck, timbalista de

la *"Eastman Rochester Symphony"* comenzando así una brillante carrera, que como baterista le convirtió en el sideman mas solicitado en las grabaciones que se realizaban en el área de New York.

Luego llegaron tres años en el ejército donde pulió sus habilidades en big band y conocimientos básicos antes de entrar definitivamente en la escena musical de Nueva York en 1971. Alcanzó rápidamente una bien ganada fama y comenzó de manera incesante su visita a los estudios de grabación. Su magnífico talento brindaba musicalidad y soul con un firme Groove en cualquier estilo y su versatilidad era muy reconocida. En aquellos años setenta, grabó con Joe Farrell, Chick Corea, Herbie Hancock, Ron Carter, George Benson, Stanley Clarke, Al Di Meola, Carla Bley y otros grandes músicos de jazz. Algunas de sus grabaciones más importantes fueron: *"The Leprechaun"* con el pianista Chick Corea; *"Aja"* con

Steely Dan; y *"Fifty Ways To Leave Your Lover"* con Paul Simon.

Tras una época donde escaseaban las grabaciones en estudio, Steve Gadd regresó a Rochester y en la actualidad, su actividad está mas dirigida a la realización de giras y conciertos allí donde lo llaman. Una de las más celebradas fue su participación en las giras mundiales de Eric Clapton y con Paul Simon y James Taylor. De grandes dotes técnicas, Steve Gadd es uno de los primeros músicos que iniciaron su incursión en el llamado jazz-rock.

3.4.1. Solo de Funk y Rudimentos

Ritmo : Funk

Intérprete: Steve Gadd

Fuente : Video "Live at Pas 95"

Año: 1995

Descripción

En este solo se implementa la combinación de algunos rudimentos de la batería con patrones de funk donde es notorio la singular forma de utilizar la sincopa en los golpes de bombo y redoblante.

El solo esta concebido por cuatro grandes secciones.

La primer sección comprende el desarrollo de los rudimentos sobre el redoblante.

Los recursos más utilizados son los golpes dobles, el paradidle, el roll de cinco y siete golpes, el flam y diferentes acentos sincopados la figura 1 muestra los tres primeros compases del solo.



Fig 1

Enseguida tenemos la sección A' donde se mantienen las figuras de la sección A pero ahora el bombo apoya algunos acentos del redoblante esta sección es de cuatro compases con repetición.



Fig 2

En la sección B ya aparece un patrón completo de funk en la batería combinando golpes acentuados, firmes y sincopados con algunas notas fantasmas en el redoblante.

La figura 3 muestra la ejecución del patrón entre bombo, hi-hat y redoblante y las variaciones que realiza sobre la marcha.







Fig 3

Para salir de esta sección se ejecuta un pequeño diálogo entre redoblante y bombo tocando

Seisillos repartidos dos en redoblante y uno en bombo mientras el Hi-hat apoya todos los

golpes del bombo como se aprecia en la figura 4.

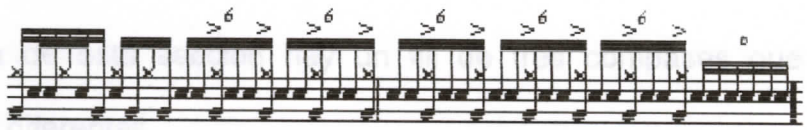


Fig 4

La sección C compuesta por cuatro compases muestra el concepto linear que consiste en tocar la batería haciendo que todo suene independiente es decir que los golpes no se ejecuten simultáneamente Steve Gadd es uno de los creadores de este concepto (figura 5).



Fig 5

La sección D es un diálogo de bombo y redoblante ejecutado con la mano derecha, allí el Hi-hat actúa como relleno poniendo la segunda y cuarta semicorchea con la mano izquierda en todos los cuatro tiempos del compás creando un efecto más relajado en solo (Figura 6).

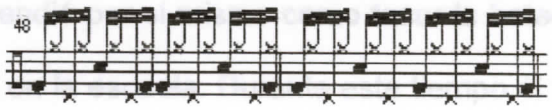


Fig 6

Después de esta sección hay un fill de tres compases que también combina diferentes

rudimentos como golpes dobles y paradidles por todo el set de la batería que llega al final donde ejecuta golpes dobles y simples entre el redoblante y el tom de piso mientras el bombo acentúa algunos de los golpes del redoblante como lo muestra la figura 7.



Fig 7

3.5.Mike Portnoy

Mike Portnoy nació el 20 de Abril de 1967 y creció en Long Beach en new York, donde su interés por la música comenzó a una corta edad. Su padre era un Disc Jockey de Rock n' roll por tanto Mike estuvo constantemente rodeado por música. El tenía una enorme colección de grabaciones cuando joven y admiraba mucho a los Beatles esto hizo inevitable que Mike Llegara a ser Músico.

Aunque Mike aprendió por si mismo como tocar la batería él tomo clases de teoría musical en la escuela. Durante este tiempo él tocaba en bandas locales como Intruder, Rising Power e Inner Sanctum esta última con la que realizó su propio álbum.

Mike dejo estas bandas cuando consiguió una beca para estudiar en Berklee Music College en Boston.

Mike dice que sus grandes influencias son Rush, Neil Peart y Frank Zappa. Otros bateristas favoritos como Terry Bozzio, Vinnie Colaiuta, John Bonham, Simon Phillips y bandas como The Beatles, Queen, Metallica, Iron Maiden, U2 y además de esto es un gran fan de la música Rap.

Mike Vive en Rocklan junto a su esposa Marlene y sus dos hijos Melody Ruthandrea y Max John.

3.5.1.Drum Duet # 1

Ritmo : Solo con pista

Intérprete: Mike Portnoy

Fuente : Video "Progressive Drum Concepts"

Año: 1996

Descripción

En este dueto se pretende demostrar la agilidad, fluidez y destreza para combinar distintos golpes entre el redoblante y doble bombo o pedal

doble y la utilidad del mismo no solo como base rítmica sino como recurso para enriquecer los fills y hacer los solos un poco más creativos.

El dueto esta en compás de 12/8 y ejecuta diferentes patrones y rudimentos en el set así como la combinación de efectos como el splash y el China Boy.

La pista que acompaña la batería marca cada grupo de tres corcheas y siempre acentúa el primer tiempo de cada compás.

Una de las características principales es el desplazamiento de acentuaciones y el uso de la hemiola donde se crea con la pista una poliritmia y le da un carácter agresivo al dueto.

Las frases utilizadas en el solo son sencillas pero requieren de mucha precisión por ejemplo en el primer compás se distribuyen corcheas entre los toms, el bombo apoya algunos golpes y el crash marca los primeros tiempos, en el segundo compás la distribución se hace formando una dosillos en todos los tiempos como lo muestra la figura 1.



Fig. 1

En el compás #12 aparece el primer desplazamiento de acentos cada dos corcheas apoyado por el bombo, enseguida distribuye los grupos de tres

corcheas en el tom de piso y golpes en del redoblante en segundo y cuarto tiempo semejante a un patrón de suffle como veremos en la figura 2.



Fig. 2

Continua la misma distribución pero cambia la acentuación en el compás # 17, el bombo toca ahora negras y el redoblante desplaza su acentuación cada tres corcheas comenzando en la última del primer tiempo, mientras el plato China apoya los pulsos dando más carácter a la polirritmia (figura 3).



Fig. 3

En los siguientes compases la densidad es más evidente, mientras el tom de piso marca las corcheas el tom de aire, el redoblante y el bombo tocan notas de relleno (figura 4).



Fig. 4

Ahora aparece una nueva poliritmia, el plato China que toca seis negras y le da una sensación de compás binario mientras alterna diferentes golpes en redoblante y bombo como notas de relleno que dan fuerza a esta sección (figura 5).

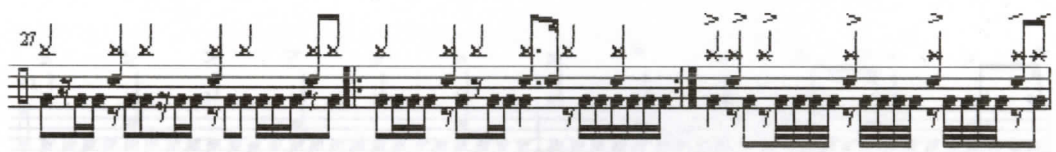


Fig. 5

En los compases # 30 el plato Ride acompaña con corcheas mientras acentúa junto con el redoblante la primera y tercera de cada grupo, en cambio en la segunda parte desplaza los acentos cada dos corcheas y el bombo rellena con dos semicorcheas que hacen parte de un tresillo así como se muestra en la figura 6.

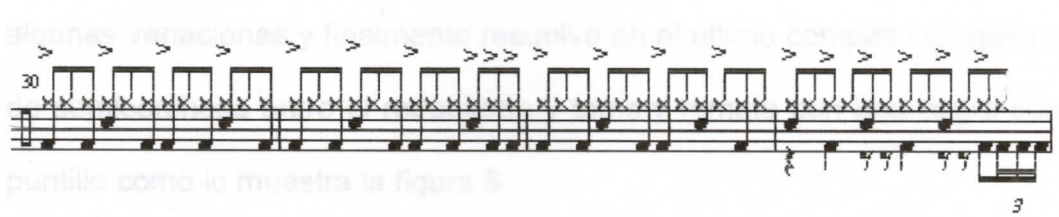


Fig. 6

Ahora aparece un ostinato de seis semicorcheas por cada pulso tocado con el bombo (pedal doble), mientras el plato Ride, el redoblante y los toms juegan como relleno y desplazamiento de algunas figuras. La figura 7 muestra algunos de estos patrones.

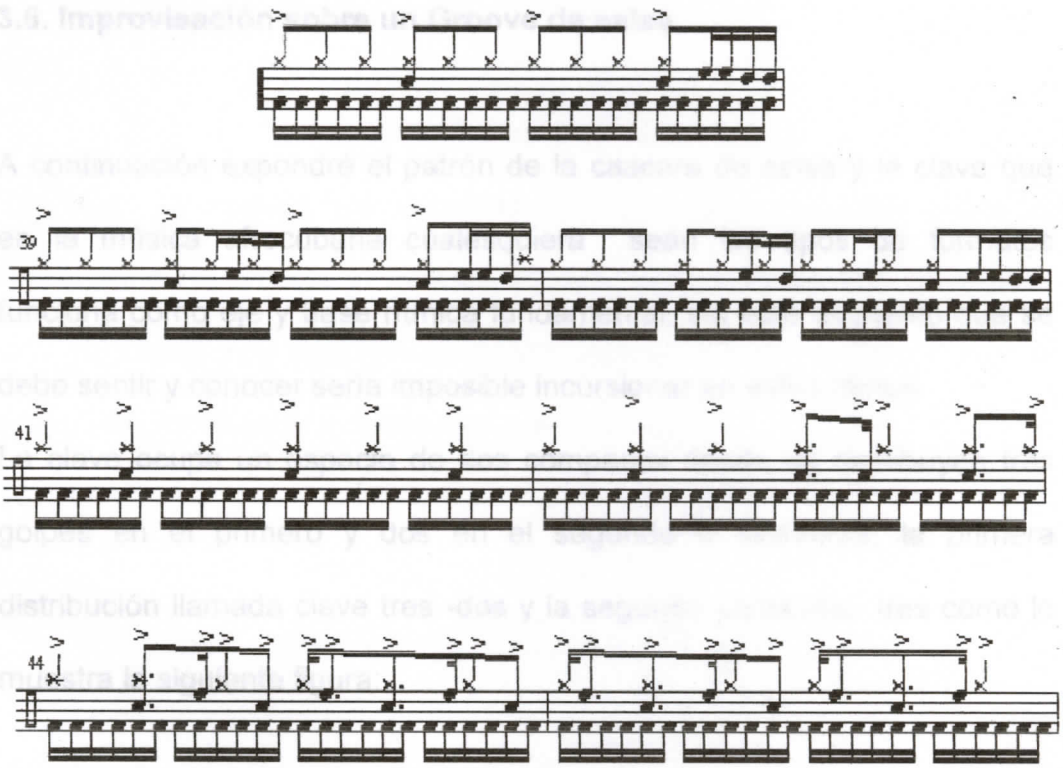


Fig. 8

Después retoma algunos patrones que ya se han tocado agregando algunas variaciones y finalmente resuelve en el último compás con golpes de semicorcheas entre el redoblante y toms y remata con una negra con puntillo como lo muestra la figura 8.



Fig. 8

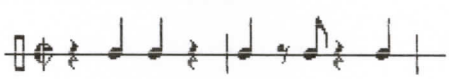
3.6. Improvisación sobre un Groove de salsa

A continuación expondré el patrón de la cascara de salsa y la clave que en la música afrocubana cualesquiera sean los tipos de formatos funciona como eje y base rítmica fundamental, sin este elemento que se debe sentir y conocer sería imposible incursionar en estos ritmos.

La clave ocupa un espacio de dos compases donde se distribuyen tres golpes en el primero y dos en el segundo o viceversa, la primera distribución llamada clave tres -dos y la segunda clave dos- tres como lo muestra la siguiente figura:

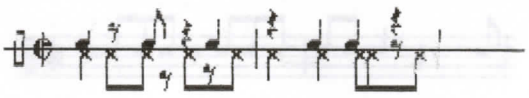


Clave 3-2

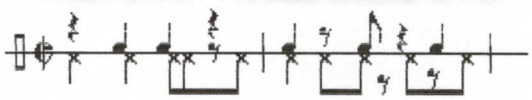


Clave 2-3

Esta clave generalmente se acompaña por una cáscara que hizo gran aporte a la música afrocubana y creó una fórmula que es utilizada en el son tradicional y sobre todo, en la salsa:

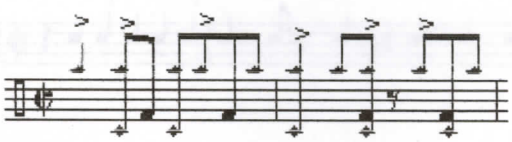


Cáscara en clave 3-2



Cáscara en clave 2-3

Teniendo en cuenta los patrones ya expuestos mostraré ahora el ensamble en la batería, la cáscara se toca en una campana o en el plato ride, la clave(2-3) con una campana tocada con el pie izquierdo y el bombo acompañando la figura que marca el bajo:



Sobre este patrón la mano izquierda actúa como relleno e improvisa utilizando algunas frases rítmicas tomadas de diferentes improvisaciones y solos de timbal como también el desplazamiento de acentos y la sincopa como se muestra a continuación:













3.7. Solo de batería

para la ejecución del solo de la batería se estructurarán algunas formulas rítmicas y la combinación de los diferentes rudimentos técnicos como también la utilización de fraseos que incluyan el silencio como parte de su estructura, esto con el fin de lograr una mezcla equilibrada entre el sonido y la ausencia de este.

Las formulas se forman com pequeñas variantes silencios y desplazamientos de acentuaciones para evitar la monotonía y enriquecer el papel del baterista solista.

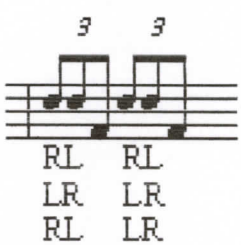
También se aplicarán diversos recursos sugeridos por el tutor como la ambientación con los diferentes componentes de la batería (platillos, efectos, tambores, etc.), el manejo de las dinámicas ciertas células que combinan manos y pies además dela ejecución de fraseos sobre un ostinato ejecutado con los pies.

Algunos recursos utilizados son:







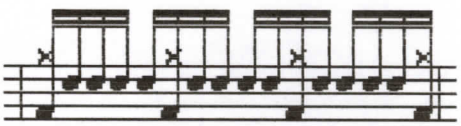




RR LL...



RR LL...



R L LR R L RR LL R L L R R L



R L L R LL RR L RR L RR LL

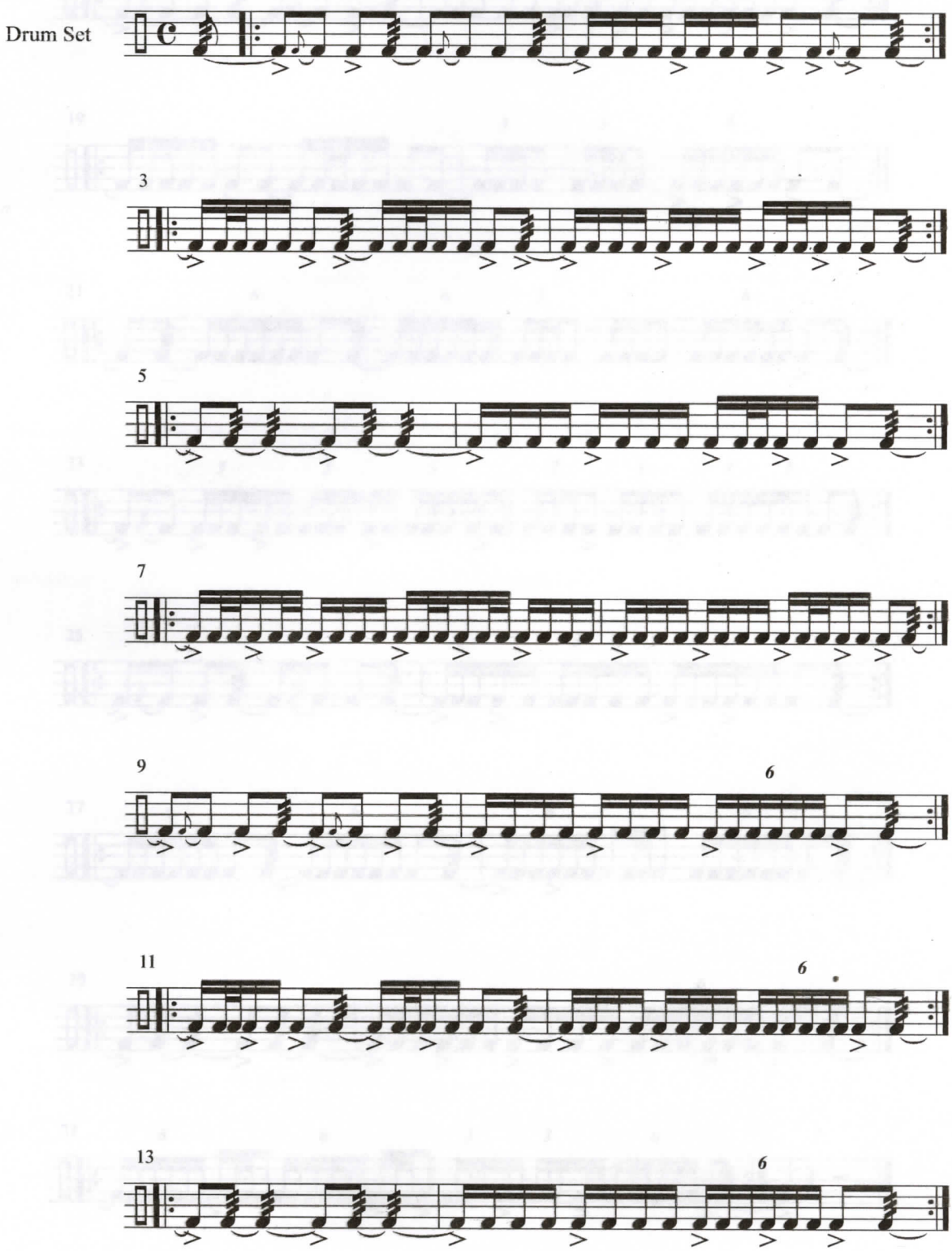
La idea en general es que se maneje la batería como la paleta de un pintor, saber combinar los colores, contrastes matices y complementos para lograr una ejecución artística ideal.

4. ANEXOS

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

Connecticut Half -Time

Grant Collins
Transcripción: John Moncada

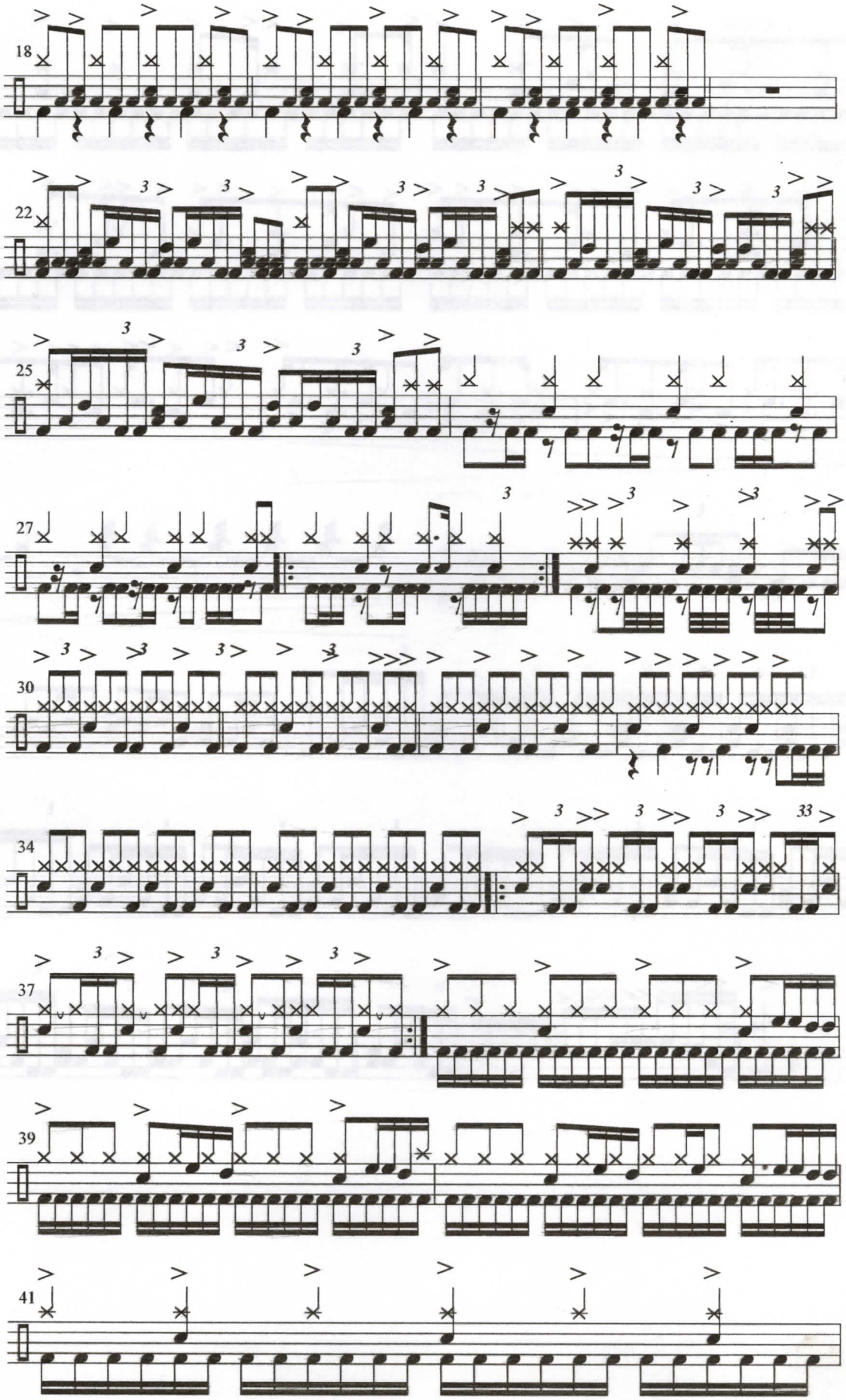



15
6
17
3
3
6
19
3
3
6
21
6
6
3
3
6
23
3
3
3
3
3
3
3
25
3
3
6
27
6
6
6
6
29
6
6
31
6
6
3
3
6

Dueto # 1

Mike Portnoy



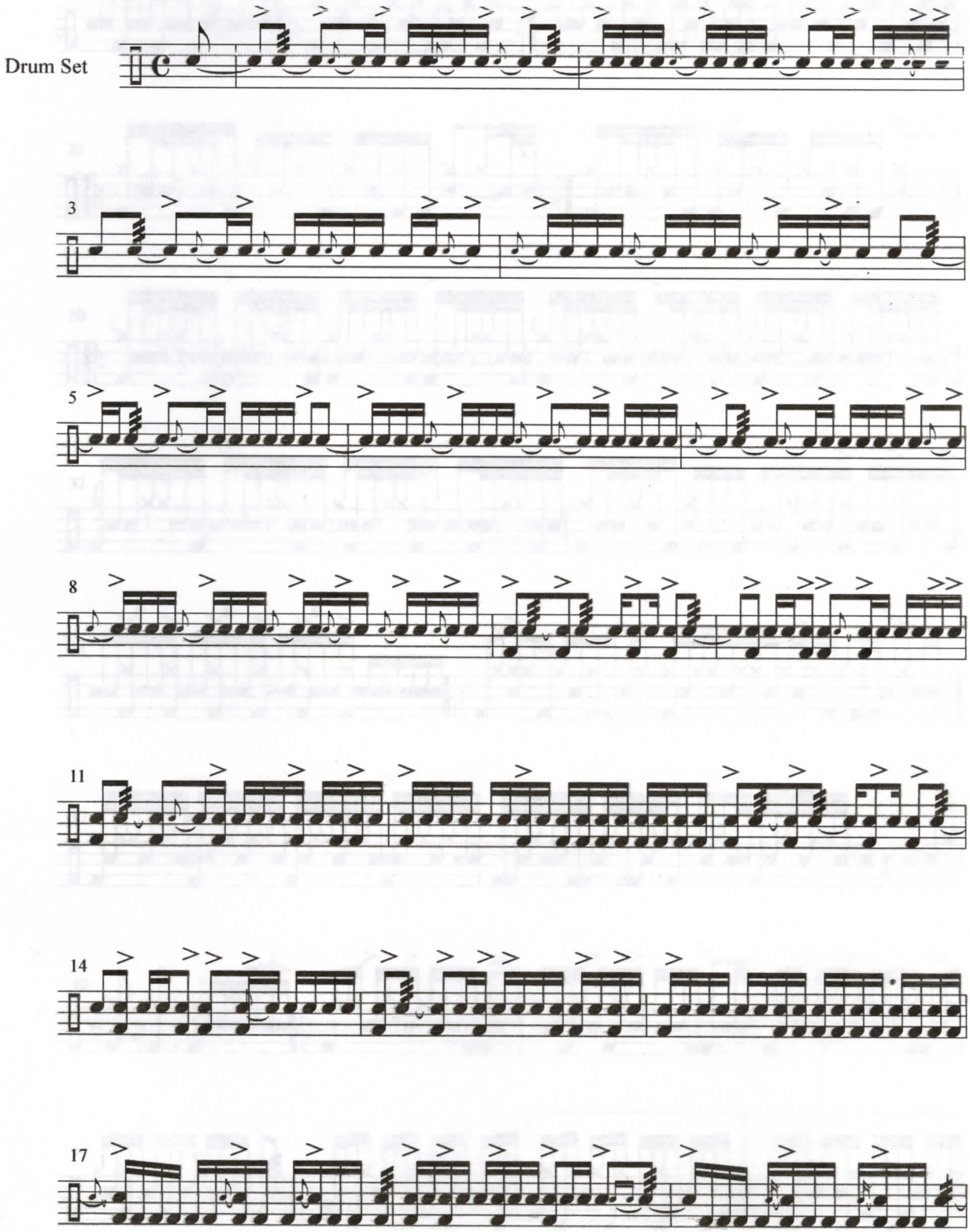

18
22
25
27
30
34
37
39
41

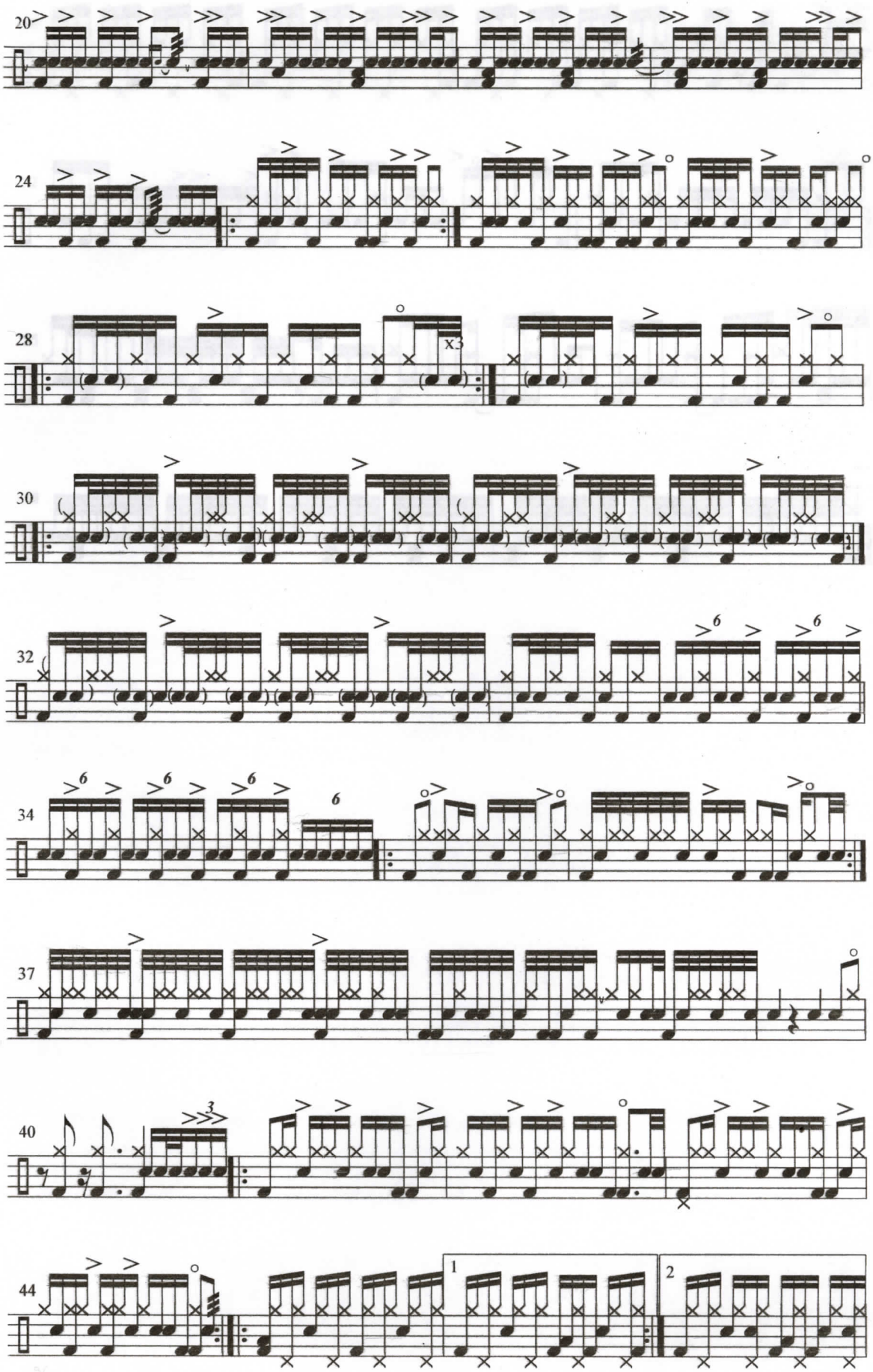

42
44
46
49
52
54
56

Solo de Funk y Rudimentos

Steve Gadd

Tanscripción: John Moncada




20
24
28
x3
30
32
6
34
6
37
40
3
44
1
2


48
52
55
58

Train of Love

Acid Jazz

Transcripción: John Moncada



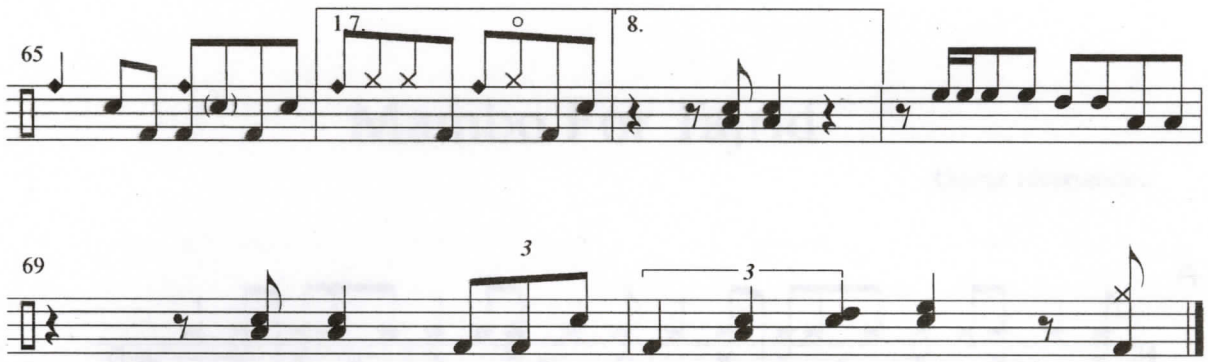

19
21
X 7
24
27
30
x 7
Mismo groove
hasta el fin

YO ME SONGO

Lincoin Goines
Robby Ameen
Bill O' Connell



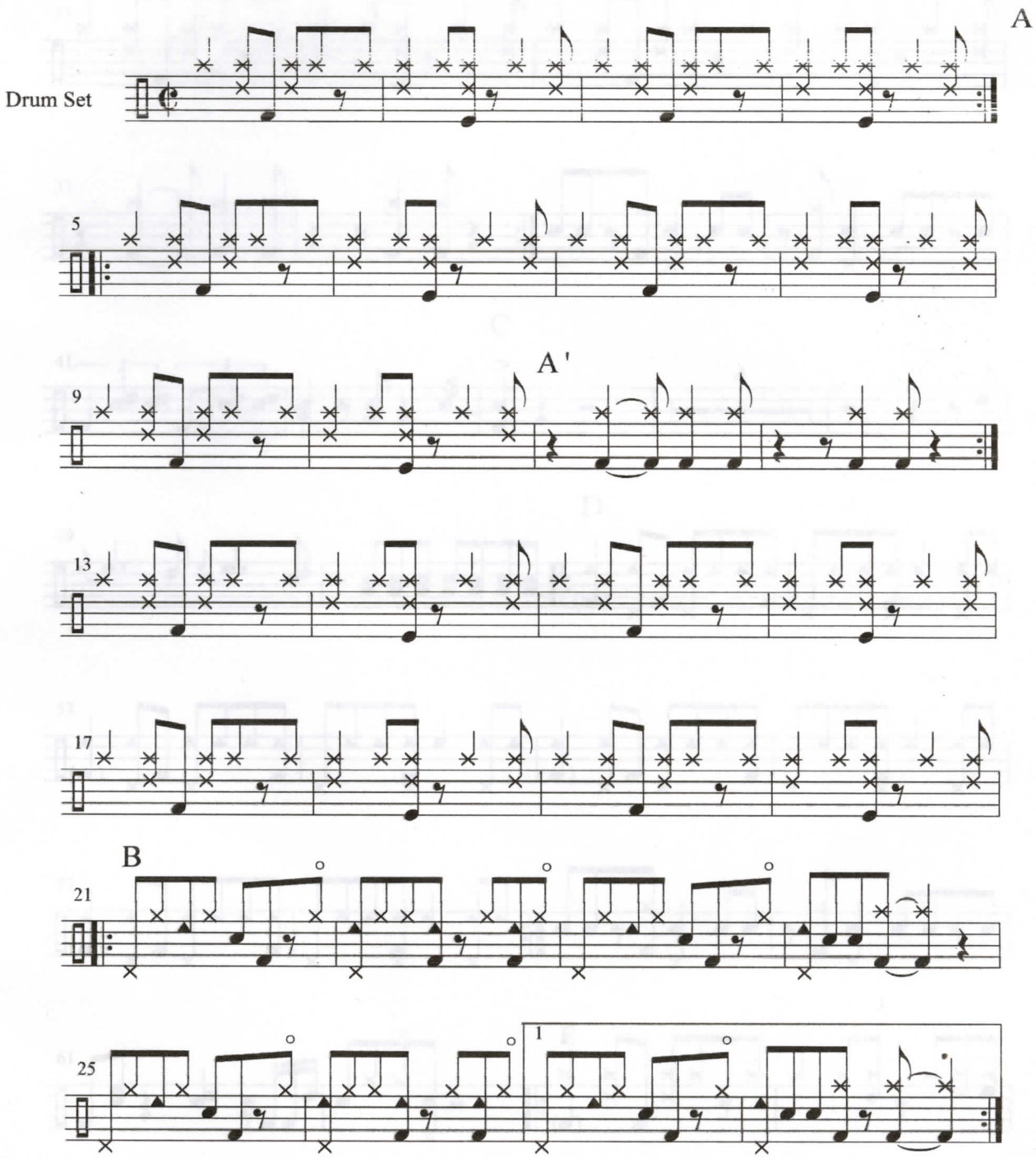

29
33
37
Fill
41
C
45
1
2
49
D
x4(16compases)
53
E
57
61
1
2
F


65
1.7.
8.

69
3
3

Mambo For Tajrid

Oscar Hernandez




2
29
A2
33
37
C
41
3
3
>
4
D
49
53
57
61
E
65


69
73
A3
77
81
3
3

GLOSARIO

Break: corte o parada que casi siempre da lugar a una intervención solista de un instrumento.

Fill: Lietralmente significa relleno, consiste en una frase que se ejecuta en la batería para destacar el paso de una sección a otra en un tema musical.

Golpe: Acción percusiva de las baquetas sobre el tambor.

Golpes alternos: Son aquellos que se ejecutan primero con una mano y después la otra.}

Groove: Patrón Rítmico especifico de alguna pieza musical.

Nota Fantasma o de relleno: Efecto que se logra al golpear el tambor muy suavemente en el momento que aparece esta indicación (notas entre paréntesis).

Rim: Recurso utilizado para dar un sonido menos agresivo al redoblante. Se toca con la baqueta acostada entre un extremo del parche y el aro del redoblante.

Rim shot: Golpe de alta precisión que se efectúa pulsando la baqueta entre el centro del parche y el borde metálico del redoblante.

BIBLIOGRAFIA

-León, Jorge, y Leal, Rafael, Cómo tocat en batería ritmos internacionales y autóctonos, Planeta Colombiana Editorial S.A; Santafé de Bogotá, 1998.

-Minichillo, Norberto, "Tambores" un camino a la improvisación, Ricordi Americana S.A.E.C, Buenos Aires, 1996

-Goines, Lincoln, y Ameen, Robby, Afro- Cuban Grooves for Bass and Drums, Manhattan Music Publications, New York, 1990.

-Portnoy, Mike, Ameen, Robby, Collins, Grant, citado Septiembre 26 de 2005, Disponible en Internet <http//: w.w.w.Drummerworld.com.>

-Gadd, Steve, citado Octubre 22 de 2005, Disponible en Internet <http//: w.w.w.Apoloybaco.com/biografíasprincipalhtm/.

-Batería, Historia, descompresión del bombo, citado Septiembre 26 de 2005, Disponible en Internet <http//: w.w.w.guitarraonline.com.ar.

AUDIO Y VIDEOS

-Collins, Grant, Primal Instintic Audio CD, 1999

-Portnoy, Mike, Progressive Drum Concepts Video, 1996

-Gadd, Steve, Live at Pas 95 Video, 1995.