

CÓMO INTERPRETAR PARTITURAS EN LA BATERÍA

Conceptos para desarrollar la lectura e interpretación
a primera vista de todo tipo de partituras en diferentes estilos

Ramón Ángel Rey

Cómo interpretar partituras en la batería

1ª edición: septiembre de 2013

Diseño cubierta: Núria Piferrer

Foto portada y contraportada: Núria Piferrer

© Ramón Ángel Rey

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.
Santa Anna, 10, E 3a, 08002 - Barcelona

Impreso en: Service Point
Pau Casals, 161-163
08820 El Prat de Llobregat (Barcelona)

Depósito legal: B-14.661-2013
ISMN: 979-0-69210-811-5

La reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento, incluyendo la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante el alquiler o el préstamo, quedan rigurosamente prohibidas sin la autorización escrita del editor o entidad autorizada y estarán sometidas a las sanciones establecidas por la ley.

DISTRIBUYE: DINSIC Distribuciones Musicales, S.L.
Santa Ana, 10 - Entlo 3 – 08002 Barcelona
tel. +34.93.318.06.05 – fax +34.93.412.05.01
e-mail: dinsic@dinsic.com
www.dinsic.es • www.dinsic.com

Índice

Introducción	7
Currículo	9
Capítulo 1	
Glosario de términos	11
Capítulo 2	
Un poco de teoría de la música para el Baterista	20
El Pentagrama	20
Figuras y silencios	20
La Subdivisión	21
Dos puntos de vista sobre la subdivisión	23
Las claves	24
El compás	24
Signos de articulación	27
Signos para escribir dinámicas	27
Signos para escribir redobles. Las abreviaciones	28
Figuras con puntillo	32
Los Flams y los Drags	35
Cómo se escribe la batería en el pentagrama	35
Capítulo 3	
Cantar y contar	37
Cantar y contar figuras rítmicas	37
Cantar y contar compases	39
Capítulo 4	
La Articulación en la práctica	43
Capítulo 5	
Tipos de partitura	45
Capítulo 6	
Cómo interpretar una partitura de batería.	
Relación entre contexto musical y tipo de partitura	47
Pautas para la interpretación	49
Tipos de Marcas o <i>Kicks</i>	51

Capítulo 7

Cómo practicar las figuras de sección y de *ensemble*:

cuestiones previas	54
El uso del metrónomo	54
Grabarse practicando	54
Contextualizar los ejercicios	54
Diferentes estilos, diferentes tempos y diferencias entre notas cortas y largas	54
Patrones básicos para los diferentes estilos.	55
Cantar las marcas: Los preparatorios rítmicos básicos.	56

Capítulo 8

Cómo interpretar una sola figura por compás	59
Figuras de sección	59
Figuras de <i>ensemble</i>	62
El relleno vertical	66
Estudios del capítulo 8.....	68

Capítulo 9

Cómo interpretar dos figuras por compás	71
Figuras de sección	71
Figuras de <i>ensemble</i>	72
Estudios del capítulo 9.....	80

Capítulo 10

Cómo interpretar varias figuras por compás	83
1ª Fórmula de trabajo	83
2ª Fórmula de trabajo	87
3ª Fórmula de trabajo	87
Estudios del capítulo 10.....	88

Capítulo 11

Cómo interpretar varios compases con figuras	93
Figuras de sección.	93
Figuras de <i>ensemble</i>	94
Ejercicio de resumen de este capítulo	95
Estudios del capítulo 11.....	96

Capítulo 12

Lectura en compases irregulares o de amalgama	100
Preparatorios rítmicos básicos en 3/4.	102
Preparatorios rítmicos básicos en 5/4.	103
Preparatorios rítmicos básicos en 7/4	104
Estudios del capítulo 12	107

Capítulo 13	109
Lectura en compases de subdivisión ternaria: 6/8, 9/8 y 12/8	109
Preparatorio rítmico en 6/8	111
Preparatorio de semicorcheas con una figura por compás.	112
Preparatorio rítmico en 6/8 con dos figuras por compás.	113
Estudios del capítulo 13	115
Capítulo 14	117
Lectura con cambio de compases	117
Estudios del capítulo 14	118
Capítulo 15	121
Practicando con partituras reales	121
El Repertorio de la Big Acoustic Band	129
Capítulo 16	150
Últimos consejos	150
Apéndice	151
1. Lectura de síncopas con redondas, blancas, negras, corcheas y tresillos en 4/4.	152
2. Lectura con tresillos de blancas, de negras y de corcheas.	154
3. Lectura con semicorcheas.	156
4. Lectura con fusas y semifusas.	158
5. Lectura mezclando figuras.	160
6. Lectura con rudimentos y dinámicas en diferentes compases.	162
7. Lectura con grupos de valoración especial o irregulares.	164
8. Lectura en 3/4	166
9. Lecturas en 5/4, 7/4.	168
10. Lecturas en 6/8, 9/8 y 12 /8.	174
11. Lectura con cambio de compases.	180
Bibliografía	183
Discografía	185
Índice de pistas	189
Agradecimientos	194

Introducción

Aunque todavía se escuchan cosas como que la lectura nos impide “expresarnos con libertad”, hace tiempo que sé que cuando alguien me llama para hacer un trabajo es, entre otras cosas, porque asume que sé leer música y por ello, no va a tener que repetirme cien veces la misma cosa hasta que me la aprenda.

Con los años me he dado cuenta de que cuanto mejor leen los músicos, más rápidos son los ensayos y más rápido se consigue que la música “suene bien”. En definitiva, si leo bien, la gente del grupo está contenta y la música *camina sola* mucho más rápido.

Aun así hay que reconocer que el hecho de leer bien no debe eclipsar la memorización de la música y desde aquí animo a los estudiantes – y a mi mismo- a no descuidar esta habilidad tan apreciada en estilos como el flamenco y otras músicas de raíz popular, pero igualmente útil en cualquier otro estilo.

Saber leer y escribir es un apoyo importante en el aprendizaje, la ejecución y la composición de música. Si la lectura y escritura convencional nos ayudan diariamente a expresar, recordar y organizar ideas, ¿hay alguien que piense que estar alfabetizado vaya en detrimento de nuestra memoria o nos duerma la imaginación?

Puede que sí pero, como en todo, sólo si se lleva a extremos ridículos.

Hoy en día, la mayoría de los bateristas que conozco tienen al menos un conocimiento básico de los rudimentos, las dinámicas, la duración de las notas y los silencios, etc., en otras palabras, la teoría básica. El caso es que leer en la batería es diferente a leer estudios con la caja. La base es quizá la misma pero con la batería tenemos como mínimo más elementos y muchas veces la obligación de *interpretar* lo que está escrito para darle vida o como yo prefiero decir, “ponerlo en contexto”. En este punto hay que recordar que para la interpretación es muy importante escuchar y sobre todo entender las diferencias entre estilos y los detalles que hacen que los diferentes tipos de música suenen auténticos.

Con este libro pretendo enseñar un método ordenado para practicar la lectura en los contextos en los que aparece la batería, que van desde la Big Band a los grupos más pequeños, teniendo en cuenta las peculiaridades según los estilos. La información y los ejercicios que lo componen, además de dar un punto de partida básico, también ofrecen al estudiante diferentes soluciones a la hora de interpretar una partitura para así, no acabar tocando siempre de la misma manera.

Esta es quizá **la clave del libro**, pues en el fondo **lo que trata es de que mejoremos nuestra lectura e interpretación a primera vista**.

Es por esto por lo que en cada capítulo se ofrecen varias fórmulas para interpretar las mismas figuras.

También me ha parecido una buena idea incluir en los primeros capítulos del libro, algunas nociones básicas sobre teoría de la música ya que, por mi experiencia pedagógica, sé que muchos estudiantes no las entienden bien o malinterpretan tanto a la hora de leer como de escribir música.

Para terminar, al final del libro hay un apéndice donde aparecen, de forma resumida, estudios que incluyen líneas rítmicas con diferentes figuras y compases que pueden interpretarse de múltiples maneras; composiciones para caja que incluyen rudimentos; estudios con poli-ritmos, con cambios de compás, mezcla de figuras, etc. Son sólo una pequeña muestra pero suficiente para empezar a practicar.

Espero que os ayude.

Ramón Ángel Rey

Ramón Ángel Rey



Foto de JUAN MIGUEL MORALES

Nacido en Vigo, Galicia, aunque actualmente reside en Barcelona. Está graduado **Magna Cum Laude** por el Berklee College of Music, USA. Ha estudiado con Gary Chaffee, Jon Hazilla, John Ramsay, Ian Froman, Kenwood Dennard, Jamey Haddad, Bob Moses, Hal Crook y Fernando Llorca.

Además de dirigir su trío Triángel con Joan Monné y Marko Lohikari, ha hecho giras, grabado o actuado con Miguel Poveda, Abe Rábade, Dick Oats, Mike Mossman, Charles Neville (Neville Brothers), Danilo Pérez, Giovanni Hidalgo, Rick Peckham, Santi Quintáns, Joan Díaz, Rai Ferrer, Perico Sambeat, Phil Wilson, Jorge Pardo, Chris Kase, Llibert Fortuny, Dani Nel·lo, Vicenç Solsona, Giulia Valle, Jon Robles, David Mengual y Gabriel Amargant.

Es profesor del Taller de Músics - Escuela Superior de Estudios Musicales, además de impartir regularmente seminarios en España y Europa colaborando con Greg Bissonette, Jorge Rossy, Horacio “El Negro” Hernández, Giovanni Hidalgo o Gonzalo Rubalcaba.

Ramón utiliza platos Zildjian y baterías Mapex.

Capítulo 1

Glosario de términos

Antes de empezar a explicar como leer e interpretar una partitura, es conveniente que entendamos lo que significan algunos de los términos y signos que habitualmente aparecen o están asociadas a ellas.

La siguiente lista recoge un buen número de ellos ordenados alfabéticamente. Se citan sobretudo los que aparecen más frecuentemente en las partituras para batería aunque por supuesto hay muchos más. También me ha parecido interesante incluir las definiciones de algunos conceptos que sin aparecer expresamente en las partituras, están relacionados con la interpretación de éstas.

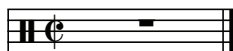
Por último, debe aclararse que la mayoría de los términos de este listado, está en inglés o en italiano, ya que muchas de las partituras que un baterista se encuentra en una situación profesional, están escritas en estos idiomas.

A

Accel. o Accelerando: Acelerando.

Ad Lib o Ad Libitum: Tocar “a voluntad”. Puede referirse a tocar un pasaje sin seguir un tempo estricto o a improvisar una melodía sobre unos acordes.

Alla Breve: Las negras se convierten en blancas y por lo tanto el tempo dobla su velocidad. También se conoce como *Cut time*.



A tempo: Tocar al tempo original.

B

Bis: 1) Repetir el compás o los compases que aparecen enmarcados con esa palabra. 2) Tema que se toca después de haber terminado el concierto y a petición del público.

Blues: Estilo de música tradicional norteamericano que habitualmente tiene una estructura de 12 compases.

B.P.M: *Beats per minute* (golpes por minuto). Aparece en las indicaciones de tempo junto a una figura y un número indicando a que velocidad va a interpretarse la obra.

Ejemplo: ♩ = 80 B.P.M

Bone: Trombón

Br.: *Brass* (metales)

Break: Indica que hay que parar de tocar aunque el tempo y la forma del tema continúan. En muchos casos va aparejada con algún instrumento como, por ejemplo, “Alto Break”, que significa que todo el mundo para menos el saxofonista alto que hace una pequeña improvisación que normalmente desemboca en su sólo. Si lo que aparece es Drum Break, significa que todos paran menos el batería que es quien rellena ese espacio.

Capítulo 2

Un poco de teoría de la música para el Baterista

En este capítulo se explican algunos conceptos de la teoría de la música que considero básicos tanto para leer como para escribir.

El Pentagrama

A la hora de escribir música utilizamos el pentagrama como elemento organizador ya que, cada una de sus cinco líneas y cuatro espacios, nos sirve para indicar la altura de las notas musicales.



Figuras y silencios

Para representar la duración de esas notas utilizamos las figuras; para representar la duración de la ausencia de sonido, utilizamos los silencios:

Redonda (4 Tiempos).	Silencio de Redonda.
Blanca (2 Tiempos).	Silencio de Blanca.
Negra (1 Tiempo).	Silencio de Negra.
Corcheas (1/2 Tiempo).	Silencio de Corchea.
Semicorchea (1/4 Tiempo).	Silencio de Semicorchea.
Fusa (1/8 Tiempo).	Silencio de Fusa.
Semifusa (1/16 Tiempo).	Silencio de Semifusa.

Capítulo 3

Cantar y contar

Cantar y contar figuras rítmicas

A la hora de interpretar una partitura es fundamental que seamos capaces de leer las figuras que ahí aparecen así como contar el número de compases mientras tocamos para no perder nuestro lugar en la partitura.

El punto de partida es ser capaz de leer y cantar todas las figuras desde la redonda a la semifusa, combinadas o por separado. Para hacerlo hay varios sistemas:

El primero de ellos es de tradición inglesa y supone que basándonos en las negras, las nombramos con un número y el resto de subdivisiones se hace con letras o monosílabos. Ejemplo:

The example shows two staves of music in common time (C). The first staff contains four measures: a whole note (labeled '1 (2) (3) (4)'), a half note (labeled '1 (2) 3 (4)'), a quarter note (labeled '1 2 3 4'), and an eighth note (labeled '1 y 2 y 3 y 4 y'). The second staff contains four measures of triplets of eighth notes (labeled '1 tri ple 2 tri ple 3 tri ple 4 tri ple') followed by four measures of eighth notes (labeled '1 e y a 2 e y a 3 e y a 4 e y a').

A partir de 5 figuras se suelen usar números:

Para los cinquillos es 1, 2, 3, 4, 5 (UN, DO, TRE, CUA., CINC.).

Para los seisillos 1, 2, 3, 4, 5, 6 (UN, DO, TRE, CUA., CINC., SEL.).

Para los septillos, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 (UN, DO, TRE, CUA., CINC., SEL., SIE.), etc.

En España he encontrado diferentes formas de cantar las figuras y una de las más utilizadas es la siguiente:

The example shows two staves of music in common time (C). The first staff contains four measures of whole notes (labeled 'Do Do Do Do') followed by four measures of half notes (labeled 'Do Re Do Re Do Re Do Re'). The second staff contains four measures of triplets of eighth notes (labeled '3 Do Re Mi Do Re Mi Do Re Mi Do Re Mi') followed by four measures of eighth notes (labeled 'Do Re Mi Fa Do Re Mi Fa Do Re Mi Fa Do Re Mi Fa').

A partir de aquí se seguiría de modo que los **cinquillos** serían *do, re, mi, fa, sol*; los **seisillos** *do, re, mi, fa, sol, la*; los **septillos** *do, re, mi, fa, sol, la, si*, y así sucesivamente.

Además de estos dos sistemas hay otros muy desarrollados como el que se utiliza en la música tradicional de la India.

Capítulo 4

La Articulación en la práctica

Para entender una partitura de una forma más profunda, es muy útil que seamos capaces de cantar de “algún modo” lo que está escrito. Es lo mismo que le pasa a un actor cuando recibe un guión que tiene que interpretar; primero tiene que ser capaz, simple y llanamente, de “leerlo” y después empezará a “interpretar”, como actor que es, las exclamaciones, las preguntas, los puntos suspensivos, los silencios, etc.

El primer paso es diferenciar las *notas cortas* de las *notas largas* y aunque el tempo es una variable importantísima, se puede decir que **toda figura que sea mayor que una corchea es una nota larga y las corcheas o las figuras más pequeñas, son notas cortas.**

Para lograr esa distinción, practicaremos cantando las notas largas como *da*, y las cortas como *di*. Cuando van varias corcheas seguidas una buena manera es cantarlas como *di ri di ri*.



Después incluiremos las articulaciones, y para ello sugiero la siguiente fórmula que es la que normalmente utilizan saxofonistas o trompetistas.



Si leemos una melodía convencional, el resultado podría ser este:



Como puede verse es una melodía escrita para guitarra o piano, pero es fácil que un batería acabe encontrándose cosas así en las denominadas *Lead sheets*. Por otro lado, tampoco es raro que a los baterías de Big Band les den la partitura de alguna de las trompetas, porque ahí suelen estar todas las marcas importantes. Por todo esto es importante que nos acostumbremos a interpretarlas correctamente con sus articulaciones.

El siguiente paso es interpretar esas figuras con la batería y se podría decir que para las notas largas funcionan bien los platos, los toms más grandes, etc.

Capítulo 5

Tipos de partitura

A la hora de diferenciar los tipos de partitura que nos vamos a encontrar, la clave es el cómo aparece representada la información que tendremos que interpretar.

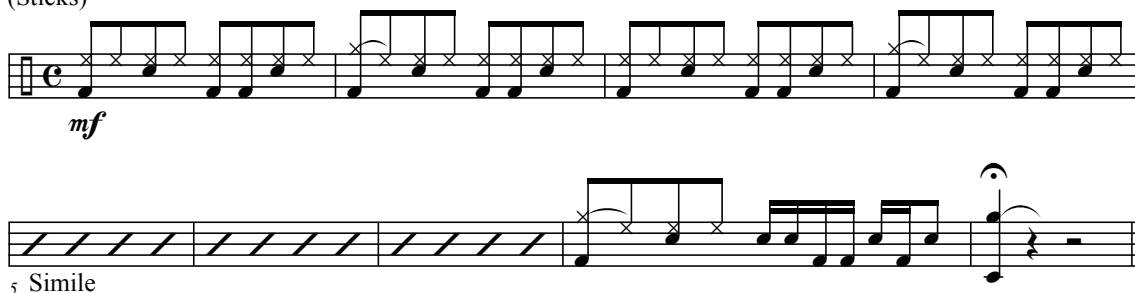
Atendiendo a este criterio, hay tres tipos de partitura.

La Específica: Donde el arreglista o compositor escribe exactamente los ritmos, las figuras y los timbres que quiere que suenen. Por supuesto, también aparecen especificados las dinámicas o si se ha de tocar con baquetas, escobillas, etc.

Es posible que tras unos compases de ritmo aparezca la palabra **Simile** debajo o encima de unos compases con *slashes* (pequeñas líneas en diagonal que indican los tiempos del compás) para indicar que el ritmo continúa igual.

Medium Rock.

(Sticks)



La Básica: Esta forma de escribir se basa en que en la partitura se dan referencias del estilo, las dinámicas, el tempo y si se ha de tocar con baquetas o escobillas pero no se escribe el ritmo específico del estilo.

Medium Swing

(Brushes)



En este tipo de escritura son muy importantes las líneas *slashes*, indicando que el baterista ha de acompañar tocando el ritmo del estilo de esa composición. Estas rallas suelen ir acompañadas de las palabras *Time*, indicándonos que debemos tocar el ritmo del tema.

Otras fórmulas muy comunes, que además ahorran espacio, son:

Medium Swing

(Brushes)



Play 4 Bars, Time 4 bars o simplemente Play 4 significa toca el ritmo durante 4 compases.

Capítulo 6

Cómo interpretar una partitura de batería.

Relación entre contexto musical y tipo de partitura

Como ya se ha dicho, las partituras para batería son de varios tipos y en determinados contextos se suele utilizar más un tipo u otro.

1. El contexto de las *big bands*:

Suelen utilizarse sobre todo las de tipo **Básico** o también **Híbrido**, que mencionábamos más arriba, donde aparece la forma más tradicional de escribir, que sirve además de modelo a las otras.

En muchas de estas partituras no se escribe ningún ritmo concreto, sino que se nombra el estilo (*Swing*, *Bossa nova*, *Cha cha*) y se da libertad al batería para que lo interprete según su criterio.

En ellas se recogen todos los elementos típicos de la interpretación: las dinámicas, las codas, los *Soli*, los primeros y segundos finales (o casillas), las figuras de *ensemble* (que suelen escribirse dentro del pentagrama), las figuras de sección (que suelen aparecer encima del pentagrama), los *fills*, los *D.S.*, etc.

JAZZ TUNE 1

A

UP SWING

(STICKS) *mf*

1.

FILL

AL

2.

B

FILL

D.C. AL

(STOP TIME)

f

ff

CRESCENDO

2. El contexto de las bandas sonoras, *jingles* de anuncios para televisión o radio, transcripciones, etc.:

Suelen ser del tipo **Específico** (aunque también pueden ser del tipo básico o híbrido). Los ritmos, los *fills*, las dinámicas o los timbres a utilizar suelen estar escritos para que se toquen de esa manera concreta y no de otra.

ROCK

ROCK 1 (DRUM PART)

mf

Capítulo 7

Cómo practicar las figuras de sección y de ensamble: cuestiones previas

A continuación se exponen toda una serie de pautas a tener en cuenta a la hora de practicar los diferentes tipos de figuras que pueden aparecer en una partitura. Una vez más, para facilitar la interpretación de las figuras, debe recordarse que es fundamental que seamos capaces de contar compases mientras tocamos cualquier ritmo. Esta es la clave de la lectura.

1. El uso del metrónomo:

Todos los ejercicios que se incluyen en este libro están pensados para practicarse utilizando el metrónomo. Si lo hacemos así, además de ser conscientes de nuestra posible tendencia a correr o decelerar, llevaremos el control de los diferentes tempos a los que estamos practicando.

2. Grabarse practicando:

Grabarse practicando los ejercicios es la mejor manera de progresar. Mi recomendación es que cada día que practiquemos, grabemos algunos de los ejercicios que estemos estudiando para ver si sonamos como creemos. Mi consejo es que **elijamos un ejercicio y lo practiquemos repitiéndolo varias veces usando el metrónomo; cuando lo hayamos asimilado, lo practicaremos sin utilizar el metrónomo pero grabándolo para escucharlo después y valorar su ejecución.**

3. Contextualizar los ejercicios:

Los ejercicios que se explican en este libro se basan en **conceptos** que adaptaremos a multitud de líneas rítmicas (desde *Preparatorios Rítmicos* como los que veremos más adelante, hasta estudios enteros con diferentes figuras como los que encontraremos en el apéndice del libro).

En muchos casos acabaremos practicando de muchas maneras, **bloques de cuatro compases contruidos a base de tres compases de ritmo y un cuarto compás con figuras que debemos marcar y preparar.**

Estas diferentes maneras de practicar funcionan mucho mejor si somos capaces de **crear un contexto musical donde practicarlos.** Lo que quiero decir es que es fundamental que tengamos algún tipo de música sonando, aunque sea en nuestras cabezas, mientras practicamos. Puede ser (y aconsejo este orden):

- Un giro armónico de dos acordes (por ejemplo, G7 en un compás y Cmaj 7 en el siguiente).
- Un tema entero (Blues, Rhythm Changes, un estándar de Jazz, Bossa nova o “latino”, etc.).
- También podemos tocar encima de “música”, ya sean grabaciones convencionales, grabaciones *play along*, o incluso un giro de cuatro compases que hayamos grabado con el piano.

Sin un contexto musical estos ejercicios no tendrán “alma”.

4. Diferentes estilos, diferentes tempos y diferencias entre notas cortas y largas:

La mayoría de los ejercicios de este libro están pensados para, como mínimo, practicarse:

Con **cuatro estilos diferentes** (como el Swing, la Bossa, el Funk, el Son montuno, el Rock, el Samba, el Baiao, etc.).

Capítulo 8

Cómo interpretar una sola figura por compás

La experiencia me ha enseñado que es mucho más fácil interpretar muchas figuras que pocas. Tocar una sola figura, marca o *kick* en un mar de compases de ritmo, suele ser un reto para la templanza y por ello voy a tratar de explicar poco a poco qué se puede practicar para preparar estas situaciones.

Para empezar, la formula básica a utilizar en este capítulo y en casi todos los demás, es la siguiente:

- Crear un “contexto” a base de **bloques de cuatro compases** donde los tres primeros serán de **ritmo** y el cuarto lo extraeré de cada uno de los compases del Preparatorio Rítmico Básico que aparece en el capítulo anterior.
- Practicar las marcas al menos en **cuatro estilos diferentes** y a **tres tempos diferentes**.
- Cada marca la tocaremos dos veces:
 - la primera vez tocaremos esa figura en la caja
 - la segunda vez en el bombo.
- Diferenciar entre notas cortas**, que tocaremos con sonidos cortos, y **notas largas**, que tocaremos con sonidos largos. Este punto se desarrollará más en el capítulo de dos *kicks* por compás.

Con esta fórmula estudiaremos por separado las *figuras de Sección* y las *figuras de Ensemble*.

Figuras de sección:

Recordemos que en estas figuras, **no dejamos de tocar el ritmo del tema para marcarlas**.

A continuación aparecen ocho ejemplos interpretados con el ritmo de swing y a tempo medio. Son bloques de cuatro compases donde el cuarto lo extraemos del preparatorio rítmico básico de cocheas (sección B) que aparece en el capítulo anterior.

Los practicaremos tocando dos veces cada bloque:

- la primera vez tocaremos esa figura en la caja
- la segunda vez en el bombo.

Pista 12

B1

Swing

3 3

Simile

1. 3 3

2. 3 3

Capítulo 9

Cómo interpretar dos figuras por compás

Este capítulo es la continuación lógica del anterior y además es muy importante para entender los siguientes. En él hablaremos de cómo preparar e interpretar “hilando” dos figuras y salir de ese compás sin que la música sufra.

También seguiremos distinguiendo entre figuras de sección y *ensemble*.

En ambos casos la fórmula para practicar sigue siendo:

- Crear un “contexto” de **bloques de cuatro compases** donde los tres primeros serán de ritmo y el cuarto lo extraeremos de cada uno de los compases de los **Preparatorios Rítmicos de dos figuras por compás** que aparece al final de este capítulo.
- Practicar esas marcas al menos en **cuatro estilos diferentes** y en **tres tempos diferentes**.
- Cada ejemplo lo tocaremos dos veces:**
 - la primera vez tocaremos esas figuras con la caja
 - la segunda vez con el bombo.
- Diferenciar entre notas cortas**, que tocaremos con sonidos cortos, y **notas largas**, que tocaremos con sonidos largos.

Figuras de sección

Si como habíamos dicho, en las figuras de sección no dejamos de tocar el ritmo principal, a continuación aparecen unos ejemplos donde se pone en práctica nuestra fórmula de trabajo:

- A) Ejemplo de un bloque de cuatro compases extrayendo el cuarto del **Preparatorio Rítmico de dos figuras por compás en corcheas** (número 9).



- B) Las marcas se tocan, primero con la caja y después con el bombo.

Pista 33

Ejemplo con swing y a medio tempo:



Capítulo 10

Cómo interpretar varias figuras por compás

En este nuevo capítulo vamos a estudiar casos en los que tendremos que interpretar un compás con más de dos *kicks*.

Para practicarlos, vamos a cambiar el enfoque y en vez de tratar las figuras de sección y de *ensemble* por separado, lo que se va a explicar son tres fórmulas de trabajo que, utilizando los conceptos que ya hemos estudiado sobre como interpretar, preparar e “hilar” las marcas, nos servirán para interpretar esos dos tipos de figuras.

A continuación, y a modo de ejemplo, aparecen **doce compases con síncopas de negras y corcheas** que utilizaremos para practicar. Para seguir trabajando con este tipo de líneas recomiendo que se utilicen las que aparecen en el apéndice de este libro. Poco a poco iremos añadiendo, dependiendo en gran medida del estilo, los estudios con tresillos, semicorcheas, mezclas de figuras, etc. que también aparecen en el apéndice.

12 compases de síncopa.



Las siguientes tres formulas de trabajo son las que vamos utilizar para practicar **las figuras de sección y las de *ensemble*** (y su preparación). Mi consejo es que le dediquemos al menos una semana a cada una de ellas para sacarle el máximo partido.

1ª Fórmula de trabajo:

En esta primera fórmula, que ya conocemos de anteriores capítulos, partiremos de los siguientes supuestos:

- Elegir un **estilo** (Swing, Rock, Bossa, etc.) y un **tempo** determinado.
- Hacer **bloques de cuatro compases** donde los tres primeros serán de ritmo y el cuarto será el **primer compás del ejercicio de 12 compases de síncopa** que acabamos de ver (o de las que aparecen en el apéndice). Repetiremos la fórmula con el segundo compás, luego el tercero, etc.
- Las figuras de ese cuarto compás las interpretaremos **primero como figuras de sección y después como figuras de *ensemble***.

Capítulo 12

Lectura en compases irregulares o de amalgama

Para empezar a interpretar las partituras escritas en compases irregulares o de amalgama, recomiendo seguir los pasos que se han estudiado ya en los capítulos de 4/4 que, además de practicar con **diferentes tempos y diferentes estilos**, pueden resumirse en:

1. Contar y “cantar” compases en voz alta mientras se toca algún tipo de tema que nos sirva de **contexto armónico** (nos sirve una melodía, un “bucle” de 2 acordes, un tema entero, etc.). Como ejemplo, a continuación aparece un blues en $\frac{3}{4}$ muy sencillo que podemos utilizar como base para practicar. Podríamos hacer lo mismo con uno escrito en $\frac{5}{4}$ o en $\frac{7}{4}$.

Pista 63

F7 Bb7 F7

5 Bb 7 F7

9 C7 Bb7 F7 C7

2. Practicar con el preparatorio rítmico básico.

Utilizaremos **bloques de cuatro compases** donde tres compases serán de ritmo y el cuarto lo extraeremos de cada uno de los compases de la **sección A y B (una sola figura por compás)** de los preparatorios rítmicos de $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ y $\frac{7}{4}$ que aparecen un poco más adelante.

Esas figuras que aparecen en el cuarto compás, las interpretaremos **utilizando los mismos conceptos que vimos para el 4/4 en el capítulo 8:**

- a) Como figuras de sección:

- Tocando cada figura primero con la caja y después con el bombo.
- Tratando poco a poco de *preparar la figura* aunque sea sutilmente.
- Utilizando timbres diferentes.

- b) Como figuras de *ensemble*:

- Tocando cada figura primero con la caja y después con el bombo.
- Preparando “el uno” o el tiempo anterior a la marca.
- Utilizando timbres diferentes

A continuación aparecen tres ejemplos de cómo hacer bloques de cuatro compases utilizando la sección A del preparatorio rítmico básico en $\frac{3}{4}$.

Capítulo 13

Lectura en compases de subdivisión ternaria: 6/8, 9/8 y 12/8

Cada vez empiezan a ser más habituales las partituras que aparecen basadas en ritmos folclóricos como los Tanguillos, la Chacarera, el Bembé o la Rumba Columbia, que muchas veces aparecen escritos en compases de subdivisión ternaria.

En este apartado veremos una serie de conceptos similares a los que ya hemos estudiado pero que vale la pena practicar con la subdivisión ternaria. Por supuesto que cualquier experiencia previa leyendo estudios de caja en este tipo de compases es de gran ayuda (los libros de caja de Mitchell Peters son excelentes en este aspecto).

Para practicar partituras escritas en este tipo de compases, además de utilizar **diferentes tempos y estilos**, recomiendo lo siguiente:

1. **Contar y “cantar” compases en voz alta** mientras se toca algún tipo de tema. Aquí, como ejemplo, aparece una sencilla progresión de dos acordes.

Ejemplo:

Pista 68

The musical notation shows two staves of music in 6/8 time. The first staff contains four measures, each with a single eighth note (represented by a diagonal slash) and a chord above it: C7, F7, C7, and F7. The second staff continues the sequence with four more measures, also with single eighth notes and the same chords: C7, F7, C7, and F7. The measures are numbered 1 through 8 below the staves.

Podríamos continuar con un Blues, un Rhythm Changes o cualquier otro tema.

2. **Practicar con el preparatorio rítmico básico.**

Utilizaremos **bloques de cuatro compases** donde tres compases serán de ritmo y el cuarto lo extraeremos de cada uno de los compases de la **sección A y B (una sola figura por compás)** de los **preparatorios rítmicos básicos en 6/8** que aparece al final de este capítulo.

En los tres primeros compases tocaremos el patrón rítmico adecuado (Tanguillos, Afro 6/8, Chacarera). Las figuras que aparecen en el cuarto compás, las interpretaremos **utilizando los mismos conceptos que vimos para el 4/4 en el capítulo 8**:

- a) **Como figuras de sección:**

- Tocando cada figura primero con la caja y después con el bombo.
- Tratando poco a poco de *preparar la figura* aunque sea sutilmente.
- Utilizando timbres diferentes.

- b) **Como figuras de *ensemble*:**

- Tocando cada figura primero con la caja y después con el bombo.
- Preparando “el uno” o el tiempo anterior a la marca.
- Utilizando timbres diferentes

Capítulo 14

Lectura con cambio de compases

En este capítulo, como en todos los demás, lo fundamental es tener bien desarrollada la habilidad de contar compases mientras mantenemos el ritmo sin que la música suene rígida.

A continuación aparecen de manera ordenada una serie de pasos que a mi me han ayudado a la hora de interpretar partituras en las que el tipo de compás va cambiando constantemente o sólo en alguna de las partes del tema.

Los pasos que recomiendo a continuación, son similares a lo que acabamos de ver en los anteriores capítulos y podremos ponerlos en práctica con **los estudios de cambio de compás que parecen en el apéndice**.

Una vez más es imprescindible practicar a varios tempos y en varios estilos.

1. **Contar los compases y sus tiempos en voz alta** mientras se toca algún tipo de ritmo. Para empezar recomiendo el Swing, algún patrón sencillo de Rock o simplemente tocar negras en el plato.

Por ahora no hace falta que interpretemos ninguna figura; solo tocaremos un ritmo muy básico mientras contamos en voz alta compases y **sobre todo los tiempos**, para familiarizarnos con esos cambios de compás.

Ejemplo:



Para continuar este trabajo, usaremos las primeras páginas de la sección de **lectura con cambio de compases** que aparecen en el apéndice.

Esta fórmula puede desarrollarse *musicalmente* si además de contar los compases y los tiempos, cantamos algún tipo de tema. Para empezar nos sirve un “bucle” de 2 acordes donde **cantaremos un acorde (de hecho, la nota tónica de un acorde) por compás**.

Ejemplo:



Capítulo 15

Practicando con partituras reales

Esta parte del libro es probablemente la más importante porque en ella aplicaremos muchos de los conocimientos que hemos ido adquiriendo.

Si estamos ya tocando en un grupo donde tenemos que leer algún tipo de partitura, es fácil que apliquemos rápidamente lo que estamos aprendiendo. Si no es así, a continuación aparecen varios libros que considero muy importantes porque tienen además de partituras, mucha música de gran calidad.

Algo que me gustaría subrayar es que he tratado de incluir partituras escritas en diferentes formatos (escritas en programas informáticos, escritas a mano, con los acordes escritos de diferentes maneras, con “errores” desde el punto de vista académico, etc.) para dar una visión real de lo que un músico se encuentra en su trabajo. Sería estupendo que nos encontrásemos partituras perfectamente escritas, pulcras y ordenadas, donde se especificase claramente si son figuras de sección o de *ensemble*, pero esto no pasa siempre. Espero que estas partituras sean una buena muestra de esa realidad que tarde o temprano todos nos encontramos.

En el caso de las **partituras de Big Band**, cualquiera de los libros de Steve Houghton, especialmente *The ultimate drumset reading Anthology* y *Studio and Big Band Drumming* son excelentes; el primero es completísimo, con partituras que van desde el *lead sheet* para trío a la partitura de un show para circo o espectáculos musicales de lo más variado.

Otros dos libros muy interesantes son el de Irv Cottler *I’ve got you under my skins*, donde se recogen arreglos originales de muchos de los temas que Frank Sinatra hizo famosos (Irv Cottler fue el batería de la banda de Sinatra durante más de 20 años) y el *It’s time for the Big Band drummer* de Mel Lewis donde el propio Lewis comenta sobre cada partitura el porqué de lo que toca (desde la elección de plato, a las dinámicas que utiliza en un determinado *fill*).

Más centrado en el campo del Funk y el Rock está el libro de Walter Grassman, *Viena Big Band Machine* en el que se recogen un buen número de temas que aparecen escritos de dos formas: Cada partitura trae por un lado, el arreglo escrito utilizando un programa de edición de partituras y por el otro, la partitura de puño y letra del arreglista o compositor. Es muy revelador ver las diferencias entre una y otra versión, sobre todo porque en muchos casos la versión de ordenador es una versión *Híbrida* y la versión a mano es del tipo *básico*.

A continuación aparece una transcripción que he hecho a modo de **partitura de tipo básico** del tema **Shiny Stockings** del compositor y arreglista Frank Foster interpretado por la Count Basie Orchestra donde el propio Foster era saxofonista. La partitura está basada en la grabación que aparece en el disco **Basie in London**.

Capítulo 16

Últimos consejos

La lectura es una de las pocas cosas que en el mundo de la música casi no admite discusión: o se lee bien o se lee mal.

Como esto es probablemente cierto, debemos mantener nuestro nivel de lectura siempre alto pues de ello depende una interpretación fluida, un buen entendimiento con el resto de los músicos.....y que en definitiva “nos vuelvan a llamar”.

Ahora bien, es fundamental que nuestro oído esté también alerta pues puede salvarnos del desastre. Hace años John Ramsey (autor de libros como *Art Blakey jazz Messages* o *The complete Drummers vocabulary as taught by Allan Dawson*) nos contaba que en el tiempo que pasó colaborando con la Big Band de Art Blakey (donde el propio Blakey y John tocaban la batería juntos) escuchó a Blakey decirle varias veces, cuando interpretaban alguna partitura, “John tienes que *escuchar con tus ojos y leer con tus oídos*”.

Perdernos en la forma del tema puede ser un problema, pero si prestamos atención a la armonía, nuestro oído puede decirnos en que parte o sección del tema estamos (por ejemplo, podemos notar fácilmente la sección del puente en un estándar).

En cuanto a las marcas o *kicks*, los “errores” a veces pueden “arreglar” las cosas porque en determinadas ocasiones, al omitir *kicks* (por error o por cualquier otra razón) la música suena francamente mejor. Debemos tener esto muy en cuenta cuando nos equivocamos ya que podemos quedarnos mentalmente atascados y caer en una cascada de errores en vez de pasar página y seguir leyendo como si nada hubiese pasado.

De cualquier modo, mejorar nuestro nivel de lectura es casi una obligación y es seguro que durante una buena temporada se debe practicar diariamente, buscando nuevas partituras y repasando antiguas para mejorar, tanto nuestra lectura a vista como sobre todo nuestra interpretación.



Ramón Ángel

Foto DE ROBERTO DOMÍNGUEZ

Apéndice

A continuación aparecen un buen número de estudios que están pensados para ser interpretados de varias maneras. Todos pueden interpretarse en la caja, aunque muchos de ellos están pensados para usarlos con toda la batería como si fuesen partituras enteras o pasajes (al estilo de los Tutti o *Backgrounds* de una Big Band); además nos servirán para extraer de ellos compases concretos que estudiaremos para practicar nuestros rellenos o nuestras figuras de *ensemble* y sección.

He tratado de que no siempre estén escritos en bloques de cuatro u ocho compases para que, por ejemplo, nos acostumbremos a tocar temas que aunque sabemos que están compuestos en bloques de ocho compases, en realidad aparecen escritos con cualquier otro orden. Por ello es muy importante que en cualquier circunstancia, nos ejercitemos contando compases mientras mantenemos la forma de los temas en nuestra cabeza.

Los estudios están ordenados de la siguiente manera:

1. Lectura de síncopas con redondas, blancas, negras, corcheas y tresillos.
2. Lectura con tresillos de blancas, de negras y de corcheas.
3. Lectura con semicorcheas.
4. Lectura con fusas y semifusas.
5. Lectura mezclando figuras.
6. Lectura con rudimentos y dinámicas en diferentes compases. (Son estudios originales hechos especialmente para este libro).
7. Lectura con grupos de valoración especial. (También compuestos especialmente para este libro.)
8. Lectura en $\frac{3}{4}$.
9. Lectura en $\frac{5}{4}$ y $\frac{7}{4}$.
10. Lectura en $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ y $\frac{12}{8}$.
11. Lectura con cambios de compás.