

funk grooves
by Fernando Martinez
Funk grooves
workshop for drums english & spanish edition
drums

DrumGalaxy

www.drumgalaxy.ru

for drums
for drums
COMPACT
disc

www.drumgalaxy.ru

Funk grooves

Fernando Martinez
Photo: Marcelo Sotelo



*para batería
for drums*

table of contents

índice

Acknowledgments	9	Reconocimientos	
Vocabulary Adaptation from English to Spanish	9	Acerca del Lenguaje Utilizado/Vocabulario	
Terminology	10	Terminología	
Technical Notes on the Recording	13	Datos Técnicos de la Grabación	
Basses Used	13	Armado Básico de la Batería	
Basic Drum Set Up	14	Bajos Utilizados	
Notation	16	Notación	
INTRODUCTION		INTRODUCCIÓN	
Purpose of the Book	17	Propósito del Libro	
How to Use the Book and CD	18	Cómo Usar el Libro y el CD	
How to Best Take Advantage of this Course	19	Como Aprovechar el Libro al Máximo	
Reading Requirements	20	Requerimientos para la Lectura	
Even to Swing Conversion	21	Conversión de Binario a Swing	
CHAPTER ONE		CAPÍTULO UNO	
General Concepts	22	Conceptos Generales	
Relationship Between Bass & Drums	23	Relación Entre el Bajo y la Batería	
Groove and Feel	24	Groove y Feel	
Playing Behind, On and on Top of the Beat	25	Tocar Detrás, Sobre y Delante del Pulso	
How to Come up with a Groove that Works	28	Cómo Crear un Groove que Funcione	
Tuning and Having the Right Sound for the Music	28	Afinación y Sonido Adecuado	
Awareness	29	Toma de Conciencia (Awareness)	
Dynamics	30	Dinámicas	
Research & Analysis	31	Investigación y Análisis	
CHAPTER TWO		CAPÍTULO DOS	
Practicing Concepts	32	Pautas de Estudio	
Practicing with Different Types of Clicks (metronomes)	33	Practicar con Diferentes Tipos de clicks (metrónomos)	
Increasing and Decreasing the Tempos	33	Subir y Bajar los Tempos	
Practicing at Slow Tempos	35	Practicar Tempos Lentos	
Practicing Coming In and Out of a Groove	35	Practicar el Entrar y Salir de un Groove	
Practicing with Records	35	Practicar con Discos	
Practicing with Other Musicians	36	Practicar con Otros Músicos	
Recording your Practicing Sessions and Rehearsals	36	Grabar los Ensayos y las Sesiones de Práctica	
Practicing Playing Consistent & Simple	36	Tocar con Consistencia y Simpleza	
Practicing Specific Exercises	37	Practicar Ejercicios Determinados	
Before Working on the Tunes		Antes de Tocar los Grooves de Este Libro	
Practicing Schedule	38	Plan de Estudio	

CHAPTER THREE		CAPÍTULO TRES	
Tune Description and Groove Analysis	40	Descripción de los Temas y Análisis de los Grooves	
Groove #1 - <i>Get Up Offa</i>	41	Groove #1 - <i>Get Up Offa</i>	
Groove #2 - <i>Alla Mike</i>	44	Groove #2 - <i>Alla Mike</i>	
Groove #3 - <i>Swanky SJ</i>	47	Groove #3 - <i>Swanky SJ</i>	
Groove #4 - <i>Ragga</i>	50	Groove #4 - <i>Ragga</i>	
Groove #5 - <i>Alla Me'Shell</i>	53	Groove #5 - <i>Alla Me'Shell</i>	
Groove #6 - <i>Second Line funk</i>	56	Groove #6 - <i>Second Line funk</i>	
Groove #7 - <i>Samba funk</i>	59	Groove #7 - <i>Samba funk</i>	
Groove #8 - <i>Tight Pocket</i>	62	Groove #8 - <i>Tight Pocket</i>	
Groove #9 - <i>Tribute to Miles</i>	65	Groove #9 - <i>Tribute to Miles</i>	
Groove #10 - <i>The Axes</i>	68	Groove #10 - <i>The Axes</i>	
Groove #11 - <i>Tribute to Marcus</i>	71	Groove #11 - <i>Tribute to Marcus</i>	
Groove #12 - <i>JPC funk</i>	74	Groove #12 - <i>JPC funk</i>	
Closing Tune	77	Closing tune	
CHAPTER FOUR		CAPÍTULO CUATRO	
Practical Exercises	79	Ejercicios Prácticos	
Exercise #1: Even to Swing Conversion	80	Ejercicio #1: Conversión de Binario a Swing	
Exercise #2: Hi-hat Possibilities	81	Ejercicio #2: Posibilidades del Hi-Hat	
Exercise #3: Ghost Notes	82	Ejercicio #3: Notas Fantasma	
Exercise #4: Paradiddle Connection	83	Ejercicio #4: Paradiddle Connection	
Exercise #5: Melodic Line for Orchestrations	86	Ejercicio #5: Melodía para Orquestar	
Exercise #6: Linear Approach	87	Ejercicio #6: Approach Lineal	
Exercise #7: Target Notes with Anticipations	88	Ejercicio #7: Target Notes con Anticipaciones	
Exercise #8: Second Line Funk	91	Ejercicio #8: Second Line funk	
Exercise #9: Basic Sixteenth Note Subdivision	92	Ejercicio #9: Subdivisión Básica en Semicorcheas	
Exercise #10: 8 bars Groove, 8 bars Solo	93	Ejercicio #10: 8 Compases de Groove, 8 Compases de solo	
Exercise #11: Melody 1	93	Ejercicio #11: Melodía 1	
CHAPTER FIVE		CAPÍTULO CINCO	
Drum Solo Description	95	Análisis del Solo de Batería	
Suggested Listening	99	Sugerencias: Qué Escuchar	
Suggested Bibliography	101	Bibliografía Sugerida	
About the Author	102	Acerca del Autor	

CD track list

lista de temas del CD

Track	Groove	Title			
1		Introduction	35	#8	<i>Tight Pocket</i> (minus one)
Section 1 (full band)			36	#8	drums alone
2	#1	<i>Get Up Offa</i> (full band)	37	#8	bass alone
3	#2	<i>Alla Mike</i> (full band)	38	#9	<i>Tribute to Miles</i> (minus one)
4	#3	<i>Swanky SJ</i> (full band)	39	#9	drums alone
5	#4	<i>Ragga</i> (full band)	40	#9	bass alone
6	#5	<i>Alla Me'Shell</i> (full band)	41	#10	<i>The Axes</i> (minus one)
7	#6	<i>Second Line Funk</i> (full band)	42	#10	drums alone
8	#7	<i>Samba funk</i> (full band)	43	#10	bass alone
9	#8	<i>Tight Pocket</i> (full band)	44	#11	<i>Tribute to Marcus</i> (minus one)
10	#9	<i>Tribute to Miles</i> (full band)	45	#11	drums alone
11	#10	<i>The Axes</i> (full band)	46	#11	bass alone
12	#11	<i>Tribute to Marcus</i> (full band)	47	#12	<i>JPC funk</i> (minus one)
13	#12	<i>JPC Funk</i> (full band)	48	#12	drums alone
Section 2 (minus one)			49	#12	bass alone
14	#1	<i>Get Up Offa</i> (minus one)	Section 3 (solo)		
15	#1	drums alone	50		Grooving on a drum solo
16	#1	bass alone	51		Closing tune
17	#2	<i>Alla Mike</i> (minus one)	All instruments are tuned to A440		
18	#2	drums alone	Todos los instrumentos están afinados en relación a un A440		
19	#2	bass alone	Groove #4 is based on bass samples by Marcus Miller, courtesy of Spectrasonics Bass Legends		
20	#3	<i>Swanky SJ</i> (minus one)	Groove #6 is based on bass samples by John Patitucci, courtesy of Spectrasonics Bass Legends		
21	#3	drums alone			
22	#3	bass alone			
23	#4	<i>Ragga</i> (minus one)			
24	#4	drums alone			
25	#4	bass alone			
26	#5	<i>Alla Me'Shell</i> (minus one)			
27	#5	drums alone			
28	#5	bass alone			
29	#6	<i>Second Line Funk</i> (minus one)			
30	#6	drums alone			
31	#6	bass alone			
32	#7	<i>Samba Funk</i> (minus one)			
33	#7	drums alone			
34	#7	bass alone			

Acknowledgments

Thanks to all the musicians who took part in the recording, especially to Guillermo Romero for being such an important part of this team; to César Silva for the great recording of this project; to Daniel Tarrab and Silvina Pini for their unconditional help and to Sole Pampillo for having such patience.

To Victoria Boschirolli and Noemí Varrone for the editing; to Fito Messina for the constant support; to Willy Gonzalez for his contribution to the writing; to Peter Erskine, Gary Chaffee and Ed Uribe for the valuable comments; to Juan Pablo Compaired, Darío Eskenazi, Arturo Puertas, Fernando Diéguez, Bruno Raberg, Dave Weigert, Constanza Yabés, Gallego Antinori, Julieta Albistur, Marcelo Braga and his team; to José Luis Sánchez from "Netto" for providing REMO, LP PERCUSSION and ZILDJIAN products.

To all my students who, without knowing it, persuaded me to carry out this project. To my friends and family for their constant support. And my gratitude to all the musicians who constantly inspire me.

To Hans and Veronika Gruber for supporting this project all along.

Last but not least, I would like to thank Freddy Valeriani, whose contribution made this project possible.

This book is dedicated to Alex, Tito and Carlos.

Vocabulary Adaptation from English to Spanish

In the following list, you'll find some words that, in my experience, make more sense in English and thus don't need to be translated. These terms, such as **groove**, **feel**, **hi-hat**, **ostinato** etc., are often used by musicians and it's appropriate to keep them in their original language. Consequently, the correspondent Spanish meanings of the terms listed below are **not** a direct translation into Spanish, but rather a musical interpretation (technically speaking) of the term.

Reconocimientos

Agradezco la participación de todos los músicos que colaboraron en este proyecto; en especial a Guillermo Romero por unirse al equipo. A César Silva por la maravillosa grabación de este proyecto, a Daniel Tarrab y Silvina Pini por su incondicional ayuda y a Sole Pampillo por poseer esa paciencia envidiable.

A Victoria Boschirolli y a Noemí Varrone por las correcciones de estilo; a Johanna Pedersen por las buenas sugerencias en el diseño; a Fito Messina por su apoyo constante; a Willy González por su contribución en la escritura; a Peter Erskine, Gary Chaffee y Ed Uribe por sus valiosos comentarios; a Juan Pablo Compaired, Darío Eskenazi, Bruno Raberg, Dave Weigert, Arturo Puertas, Fernando Dieguez, Constanza Yabés, Gallego Antinori, Julieta Albistur, Marcelo Braga y su equipo; a José Luis Sánchez de "Netto" por proveer instrumentos y accesorios REMO, LP PERCUSSION y ZILDJIAN.

Agradezco a todos mis alumnos, que indirectamente han contribuido a que este proyecto sea posible; a mi familia y amigos, por el apoyo constante; y a todos los músicos que me han inspirado siempre.

A Hans y Veronika Gruber por haber apoyado este proyecto desde sus inicios.

Por último, debo agradecer la participación de Freddy Valeriani, sin cuya contribución, este libro no hubiese sido posible.

Este libro está dedicado a Alex, Tito y Carlos.

Acerca del Lenguaje Utilizado - Vocabulario

En la siguiente lista encontrarán algunos términos que según mi experiencia, tienen más sentido en la lengua inglesa, razón por la cual no requieren ser traducidos al español. El significado de cada uno de estos términos, no pretende ser una aplicación directa al español, sino una interpretación musical (técnicamente hablando) del término. (Palabras como **groove**, **feel**, **hi-hat**, **ostinato**, son frecuentemente usadas por los músicos y creemos apropiado mantenerlas en su lenguaje original.)

notation

notación

41

The image displays musical notation for drums, organized into three main sections: Snares, Toms, and Cowbells. The notation includes various symbols and techniques such as snare 1 ghost note, snare 1 press roll, snare 1 open roll, cross stick on snare 1, snare 2, brush snare 2, L.H. on snare 2, snare 2 ghost note, snare 1, snare 2, 1, 2, 3, high, med, low, and low. Below these sections, there are additional notations for hi-hat w/eraser or tambourine mounted on top, hi-hat open w/sticks, hi-hat open w/foot, hi-hat closed w/foot, bass drum, left foot clave, ride cymbal, and crash cymbal. The bottom section is labeled 'hi-hats (hands) & cymbals'.

DYNAMICS

pp (extremely soft)

p (soft)

mp (moderately soft)

mf (moderately loud)

f (loud)

ff (very loud)

∞ repeat sign

⌒ fermata

staccato

accent

stronger accent

fermata

tied notes

introduction

Purpose of the Book

The main objective of this book is to provide drummers and bass players with a close examination of the relationship between the bass and the drums and show how both instruments build the grooves working together with the rest of the band.

Something that immediately comes to mind when listening to any kind of popular music (funk, jazz, rock, Latin etc.) is the extreme importance of the groove and foundation. While every musician in a band must work on their tempo, it is assumed that the drummer's and bass player's job is, basically, to lay down the groove. Thus, this must be our first goal as rhythm section players. Before we spend any time on trying to develop ourselves as good soloists, we must develop ourselves as groove players. Unfortunately, this is often underestimated by many rhythm section players.

Sometimes we're so wrapped up in playing and/or learning licks and fills that we don't focus enough on executing a really consistent groove. Yet this is what we get paid for.

Though the importance of having great chops and soloing can't be denied, we think that whoever hires a rhythm section wants a solid groove behind. This is why we need to concentrate on it. In fact, if you listen to some of the greatest rhythm sections, what you will hear is a team of players working towards the same goal: a solid groove. Listen to Tower of Power (Rocco Prestia and David Garibaldi), Mike Clark and Paul Jackson, Omar Hakim and Victor Bailey, Steve Gadd and Anthony Jackson, Peter Erskine and Will Lee, Steve Jordan and Marcus Miller, to name just a few. All of them are great soloists, but it's mainly for the feel and the groove they achieve that they get called to play.

introducción

Propósito del Libro

El principal objetivo de este libro es examinar en profundidad la relación entre el bajo y la batería, mostrar cómo ambos instrumentos construyen los grooves y cómo funcionan dentro del ensamble.

Siempre debe tenerse presente la importancia del groove cuando se escucha música popular (funk, jazz, rock, latín, etc.). Todos los músicos, sin excepción, deben preocuparse por el tempo (o por groovear), pero no deben perder de vista que al baterista y al bajista se los contrata para "mantener" el groove. Éste es nuestro principal objetivo como parte de una sección rítmica, por lo tanto debemos focalizar la energía en esta labor antes que invertir tiempo de estudio en desarrollarnos como buenos solistas. Lamentablemente, muchas veces se prioriza un solo por encima del groove.

Muchas veces nos obsesionamos con aprender frases o fills y restamos importancia a tocar un groove sólido, siendo que, normalmente, para eso nos contratan.

No olvidemos la importancia de los recursos técnicos en la formación de un músico; sin embargo, quien sea que contrata una sección rítmica, buscará una base sólida que lo acompañe. En esto nos debemos concentrar. Si prestan atención a algunas de las bases más sólidas de los últimos tiempos, escucharán un trabajo de equipo con la misma meta: el groove. Tower of Power (Rocco Prestia/David Garibaldi), Mike Clark/Paul Jackson, Omar Hakim/Victor Bailey, Steve Gadd/Anthony Jackson, Peter Erskine/Will Lee, Steve Jordan/Marcus Miller (por nombrar a algunos excelentes músicos y solistas) son requeridos por su ductilidad y solidez tocando "groove" y por su "feel" más que por sus solos.

How to Use this Book and CD

When working with this course, use both the written music and the audio material. The book provides the written parts for bass and drums, as well as the chord changes with the form. Some of the written examples have their corresponding CD icon with its track number for listening. Refer to the VOCABULARY ADAPTATION in the previous section for specific terminology that will help you to understand the book.

The book and CD include a MINUS-ONE SECTION to allow players to groove along with the rest of the band.

The CD is divided in three sections:

In **Section One** (full band), there are twelve tunes played with the full band. Keep in mind that they are not tunes in a compositional way, but rather sections of tunes. **Section Two** (minus-one) has the minus-one versions of the same tunes, which you can play along to. The tunes in this section last approximately three minutes. Right after each minus-one version, you will find the "drums alone" and "bass alone" examples. As a reference, we provide just a few measures of the groove. **Section Three** (solo section) consists of a drum solo which is transcribed for your better understanding.

Each groove on this recording was played with a different technique, feel, sound or drumstick, not to mention the different basses, snares, cymbals, drum heads and tuning used in the recording.

Pick any one groove you want at a time (there's no need to follow any particular order). Start by listening to the whole tune and get the vibe of the groove by clapping 2 and 4 when appropriate. Listen to the full band version first. Don't go to the drums or bass alone examples right away. Make sure you understand the mood and feel of the groove and how and what each instrument plays. Once this is clear, listen to the "alone" example, while following the written notes.

In many cases we suggest that you practice certain preliminary exercises before actually trying to emulate the grooves as they are recorded. You can enlarge your groove vocabulary by using the exercises we provide, but feel free to come up with your own. They have been designed as tools to prepare players for the grooves, thus sparing you the trouble of spending too much time on something you are not ready for. In addition, some of the components of a groove may require some extra work, so set aside some time to do this.

Once you feel comfortable with a groove, play it as many times as you need to assimilate it as part of your vocabulary. Remember, you can always use the same concept on another tune later on, so try to incorporate the ideas you find interesting into your own versions.

Cómo Usar el Libro y el CD

Este libro provee los ejemplos escritos para bajo y batería, además de las formas de los temas que fueron ejecutados en el disco. Los ejemplos escritos que correspondan a un tema del CD, llevarán el icono de un CD para facilitar la visualización. (Pueden recurrir a *ACERCA DEL LENGUAJE UTILIZADO* en la sección anterior para consultar sobre ciertos términos frecuentemente usados.)

El libro tiene una sección llamada MINUS ONE que permite tocar "encima" de los temas.

El CD está dividido en tres secciones:

La Sección 1 contiene 12 temas con el ensamble completo (full band). Hay que tener en cuenta que no son temas en el sentido de la composición, sino extractos o muestras de los mismos. **La Sección 2** (minus one) contiene los mismos temas que la Sección 1, para tocar encima. Los temas tienen una duración aproximada de 3 minutos. Inmediatamente después de cada versión minus one, siguen los ejemplos con la batería sola ("drums alone") y el bajo solo ("bass alone"). Tener en cuenta que en la mayoría de los casos estos ejemplos duran unos pocos compases, ya que son sólo una referencia. **La Sección 3** (solo section) está dedicada a un solo de batería con su correspondiente transcripción.

Cada uno de los grooves de esta grabación han requerido de diferentes técnicas: feel, sonido o palillo (sin mencionar la afinación y los diferentes bajos, tambores, platillos y parches utilizados en la grabación).

Tomar un ejemplo por vez. No es necesario seguir un orden en particular. Para tener una idea general del feel, primero conviene escuchar el tema en su versión full band, marcando con las palmas los tiempos 2 y 4 (donde sea apropiado). No recurran de inmediato a los ejemplos bass alone o drums alone. Es importante entender la "onda" general del groove y lo que cada instrumento toca por separado. Una vez pasado este punto, escuchar el ejemplo "alone" del instrumento que corresponda, siguiendo nota por nota el ejemplo escrito en el libro.

En muchos casos, sugerimos que practiquen determinados ejercicios preliminares antes de intentar ejecutar los grooves tal como fueron tocados en su versión original. Pueden complementar su vocabulario de grooves usando los ejercicios propuestos en este libro (como así también los propios), que están diseñados para proveerles herramientas y prepararlos para los grooves. A menudo se pierde demasiado tiempo tratando de sacar un groove cuando uno no está preparado para tocarlo, por eso es importante un cierto trabajo preliminar. Dediquenle un tiempo extra de estudio, ya que algunos de los componentes o células de los grooves requieren mayor atención.

Una vez que se sientan cómodos con el groove, toquénlo el mayor tiempo posible para entonces asimilarlo como parte del vocabulario. Recuerden que una idea perteneciente a un groove en particular, puede ser usada (conceptualmente hablando) en otro groove.

How to Best Take Advantage of this Course

This book is designed for the **intermediate** to **advanced** player, so you will benefit from it differently depending on the level of your playing. Whatever the case, make sure you use both the written material and audio examples.

Drummers must be able to sing what each individual voice he/she is playing. You may find this a bit difficult at first, but work on it slowly to develop a higher level of awareness. Then do the same with the bass part. It is crucial for the drummer to understand the bass groove note-by-note. The same procedure applies to bass players. They need to fully understand and be able to sing the drum groove as well as his/her exact part. Singing the other instrument's part will allow you to "see" the whole picture. Before you sing anybody else's part, make sure you can reproduce your own. We'll explain this topic in more detail in Chapter One **AWARENESS** and **DYNAMICS**.

The best results will come from playing the grooves as we presented them on the CD, but if they turn out to be too difficult, don't hesitate to use the play-along section to create your own versions, even if you don't feel they are as hip. What matters is that you mould this material to your own needs.

Practice the groove **with** and **without** the click. After grooving with the click for a while, move on to SECTION Two (MINUS-ONE) of the CD and groove along with the band. During the process of creating any groove, you should go back to the CD and check how it feels with the music. The reason for this is that we often start working on an idea based on what we have listened to, but after a while we lose sight of the groove we had in mind.

In each groove you will notice a different approach, feel, sound and timbre. The written descriptions will highlight any aspect we deem relevant to work on, but if you find a certain idea that you feel will enrich your vocabulary, isolate it and work on it.

We hope that the variety of concepts will trigger newer or fresher ways to approach the most important task for any rhythm section player: **timekeeping**. Our aim is to enable you to be creative with the tools we provide. Remember, the more you experiment with them, the further you'll get. You shouldn't be afraid of trying new approaches if you follow the right steps. Try to avoid always ending up with the same old groove. Although we think there is nothing wrong with playing what everybody usually plays, it's important to develop a wide vocabulary to choose from.

- There is no limit as to how far you can go with these grooves.

Cómo Aprovechar el Libro al Máximo

Este libro fue diseñado para un nivel que va desde **intermedio** hasta **avanzado**. El beneficio obtenido dependerá en gran parte del nivel de cada uno. No dejen de recurrir al CD y a los ejemplos escritos.

Los bateristas deben cantar cada uno de los timbres o componentes del groove que estén tocando. Al principio esto puede resultar tedioso, pero trabajándolo detenidamente se puede desarrollar un mejor nivel de conciencia (awareness) en cuanto a lo que se está tocando. Hagan lo mismo con la línea de bajo, reproduciéndola oralmente nota por nota. Los bajistas deben desarrollar el mismo concepto y entrenarse para poder cantar con precisión los diferentes componentes del groove de la batería además de su propia línea. El poder reproducir (cantar) lo que los demás instrumentos del ensamble tocan, ampliará el espectro y así, su visión sobre la música será mucho mayor. Es fundamental el reconocimiento acústico de los diferentes instrumentos. Demás está decir que antes de cantar algún otro instrumento, debemos cantar el propio. Profundizaremos sobre este tema en el capítulo uno **TOMA DE CONCIENCIA Y DINAMICAS**.

Se obtendrá un mejor resultado sacando los grooves como fueron tocados en el CD, pero de ser estos muy avanzados, no duden en usar las bases para crear sus propias versiones aunque no sean muy sofisticadas. Lo importante es amoldar este material a las necesidades individuales.

Practiquen **con** y **sin** el metrónomo (click). Cuando ya se sientan cómodos con el click, vayan a la SECCIÓN 2 (MINUS-ONE) del CD y utilicen las bases para tocar arriba. Recuerden que durante la búsqueda de cualquier groove deben recurrir al CD, y corroborar que lo que buscan como groove, suena bien con el resto del ensamble. A menudo sucede que luego de experimentar con una idea perdemos el punto de referencia, por lo tanto es importante volver al groove original para refrescarlo.

En cada groove van a escuchar un approach, feel y sonido diferentes. (Resaltamos lo que se considera importante trabajar). Si ustedes encuentran alguna idea que les resulte interesante, trabajenla por separado hasta incorporarla.

Esperamos que este material dispare un nuevo enfoque acerca de cómo encarar la misión más importante que tiene la sección rítmica. Nos referimos a **mantener un sólido groove**. La idea central aquí es ser creativo con las herramientas que brindamos. Recuerden que cuanto más experimenten con estos elementos, más lejos llegarán. No tengan miedo de experimentar con cosas nuevas siempre y cuando sigan los pasos correctos. Es importante tener un vocabulario amplio, pero vale la pena aclarar que no hay nada malo en tocar lo que "normalmente" se toca. A menudo resulta ser que cuanto más simple, mejor. No obstante, deben poseer la mayor cantidad de recursos posibles.

¡No hay límites en lo que respecta a estos grooves!

Reading Requirements

Without a basic knowledge of reading, the written examples will not make much sense. Understanding basic quarter notes, eighth notes, eighth note triplets, sixteenth notes, sixteenth note triplets and thirty-second notes will help you through this book. We suggest that you stay away from your instrument when trying to understand what's written. Before playing the rhythms, figure them out. Count the beats as well as the amount of measures while playing the grooves. Feeling comfortable with 8, 12 or 16 bar phrases will help you keep track of the form.

- When playing an eighth note type of groove count: 1 "n" 2 "n" 3 "n" 4 "n."
- When playing a sixteenth note type of groove count: 1 "e n da," 2 "e n da," 3 "e n da" and 4 "e n da."

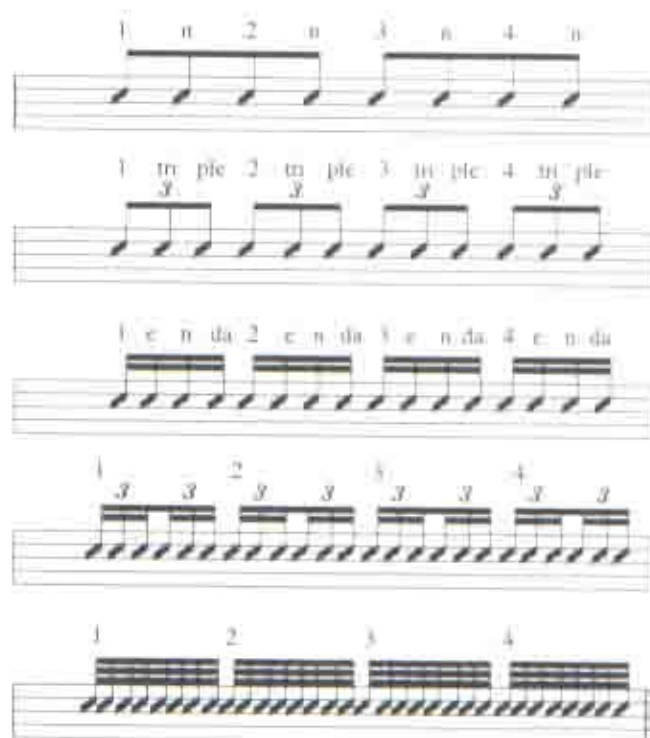
Always sing the rhythms either clapping 2 and 4 or snapping your fingers on eighth note upbeats. If you also try to sing the pitches, your reading will become more musical and less mechanical.

Requerimientos para la Lectura

Se requiere un conocimiento básico que implica la comprensión de negras, corcheas, trestillo de corcheas, semicorcheas, seisillos y tusas. Manténganse alejados del instrumento cuando lean los ejemplos por primera vez. Asegúrense de entender la rítmica por la forma en que está escrita, además de cómo suena en el CD. Cuando toquen los grooves, cuenten los tiempos y los compases. Es importante sentirse cómodo con frases de 8, 12 y 16 compases ya que esto les facilitará seguir la forma de los temas.

- Cuando toquen un groove cuya subdivisión sea en corcheas, cuenten: 1 "i" 2 "i" 3 "i" 4 "i".
- Cuando el groove esté subdividido en semicorcheas, cuenten: 1 "i en da", 2 "i en da", 3 "i en da", 4 "i en da".

Siempre que canten una rítmica, hagan palmas en 2 y 4 o en corcheas al aire ("i"); Si además de contar, cantan la melodía (o el ritmo), la lectura será más musical y menos mecánica.



Even to Swing Conversion

You can read any melody written in an even feel and play it as a swing feel without having to rewrite the whole melody. Just interpret it as a swing feel by thinking of the second and fourth sixteenth (from the sixteenth note pattern) as your swing notes. In other words, these two notes will be the only ones that will be affected. Consequently, any notes that will land on the "e" and on the "da" will change but not the ones that will land on the pulse and on the "n."

Conversión de Binario a Swing

Pueden tomar cualquier melodía escrita en binario e interpretarla en swing sin tener que reescribirla. Simplemente interpreten la segunda y cuarta semicorchea de cada tiempo (como si fueran las notas que se swinguean (swing notes). En otras palabras, éstas serán las únicas dos notas de cada tiempo que se verán afectadas por el swing, por lo tanto las notas que caigan en "i" y en "da" cambiarán su interpretación. No así las que caigan a tierra y en la corchea del "n".

Basic Subdivision (even feel)



Subdivisión Básica (binario)

32nd-note Subdivision (swing feel)



Subdivisión en fusas (swingueado)

Triplet Subdivision (swing feel)



Subdivisión en tresillos (swingueado)

general concepts

In the next few pages, we are going to deal with some basic ideas which will help you understand what is behind playing in a rhythm section, though basic doesn't mean foolish! We have emphasized some of them to the point of being almost repetitive.



conceptos generales

En las próximas páginas, trataremos algunas ideas básicas que aportarán un mejor entendimiento de lo que sucede dentro de una sección rítmica. Nos hemos esforzado por repetir estos conceptos lo suficiente (hasta el punto de ser casi reiterativos), pero es nuestro deseo ser claros en las explicaciones. Recuerden: simple no significa tonto!

Relationship Between Bass and Drums

In rock, jazz, pop, fusion and Latin music, the bass and drums are the most important elements of the rhythm section. The communication between the two is essential. If both instruments sound together and tight, the music breathes and feels good. It makes you want to dance or tap your foot. Therefore, rhythm section players should strive for team work. However, this doesn't necessarily mean that the kick drum will emulate everything the bass does. It's a matter of balance and complementing each other. It's worth mentioning that some styles of music require that the bass and drums play in unison. If we think of rock, the bass and kick drum are rhythmically together most of the time. However, in a modern jazz style it's rare that these two instruments play in unison.

Often it's better if the drums leave space for the bass to fill rather than crowding it with notes. At other times, though, having the kick drum play in unison with the bass will give the rhythm section a fuller, more compact sound, which is sometimes desired.

Another key concept to consider is orchestration. Drummers and bass players have plenty of tools, sounds and techniques to choose from. Depending on the style and tune, using a different bass might yield a different feel, for example. In the case of a drummer, a metal snare drum can blend better with a certain mood and feel of a particular tune. You should be open enough to resort to whatever is necessary to make the groove happen.

Relación Entre el Bajo y la Batería

En una típica sección rítmica de rock, jazz, pop, fusión o música latina, el bajo y la batería son los dos instrumentos más importantes. La comunicación entre ellos dos es esencial: si tocan juntos, la música respira y suena bien provocándonos el deseo de bailar o marcarla con el pie. Ambos instrumentos deben apuntar a un efectivo trabajo de equipo, sin que uno haga la mímica del otro; es un criterio de balance y complemento. Vale la pena aclarar que ciertos tipos de música requieren que el bajo y la batería toquen en unísono. Tal es el caso del rock, donde el bombo y el bajo apuntan a tocar una misma línea rítmica la mayor parte del tiempo. En el jazz moderno por ejemplo, rara vez el bombo está en unísono con el bajo.

A menudo es mejor que la batería deje el espacio para que el bajo rellene, pero a veces es mejor que ninguno toque más de lo necesario (sin fills). En otras ocasiones, se busca que ambos estén casi al unísono para lograr un sonido más potente y compacto.

Otro concepto para tener en cuenta es la orquestación. Tanto el bajo como la batería poseen una amplia variedad de herramientas sonoras y técnicas. Dependiendo del estilo y del tema, un tipo de bajo puede funcionar mejor que otro dándole a la música un feel diferente. En el caso de un baterista, un tambor de metal puede funcionar mejor para la "onda" de un determinado tema. Debe mantenerse una actitud abierta y utilizar el recurso que sea necesario para hacer sonar un groove.

Groove and Feel

As Duke Ellington once said: "It don't mean a thing if it ain't got that swing." No matter how simple a groove may be, it is extremely important to make it swing and feel good. Bass and drums could be playing the right notes at the right tempo but still not groove. Music has to flow and it is the rhythm section's job to make it happen. When horn players work on their sound, they take one note and blow whole tones, then they empty their lungs to get a smooth, fat, even tone. Bass players and drummers could apply the same concept when playing time. Keep the groove very simple, go for the feel, make it sound relaxed and don't add any fills to it.

It's important to know that it might take hours, weeks or months to make a groove feel relaxed, but it's only then that you can start adding fills. In the case of a drummer, you may have toms, cymbals, double pedals, extra hi-hats, cowbells etc., but if the main groove you are playing consists of hi-hat, kick and snare, try to stick to them until it feels comfortable. Avoid the habit of playing too many notes on a whole kit unless it is called for.

Of course, not every tune you play in a band or gig has the same feel. Sometimes a tune – or section of a tune – can be more relaxed than others and that's something to be aware of. To achieve this, you have to incorporate the sense of playing **behind** the pulse, **on** the pulse or **on top** of the pulse.

"When you see most African musicians, they don't have a lot of technique. They just have the soul – the feeling – and you can't do what they do no matter how much technique you have."

Manu Katché, *Modern Drummer*, December 1987

It often happens that a groove sounds great but when you want to play a variation or a fill, you notice that you don't sound as tight as you thought you did. Getting in and out of a groove requires that you feel totally comfortable with it. We'll discuss this topic on Chapter Two: **PRACTICING COMING IN AND OUT OF A GROOVE**.

Groove y Feel

Las palabras de Duke Ellington fueron: "No tiene sentido si no tiene swing". Es extremadamente importante que un groove tenga swing y "camine", no importa lo simple o complicado que resulte. Un bajista y un baterista pueden estar tocando las notas correctas al tempo correcto, pero aún así no tener swing. La música tiene que tener groove, y es en gran parte el deber que tiene la sección rítmica hacer que esto suceda.

Cuando los ejecutantes de instrumentos de viento trabajan en su sonido para lograr notas parejas y sólidas, tocan notas largas y pausadas vaciando sus pulmones a respirar, para así repetir el ciclo con cada nota. El bajo y la batería pueden aplicar el mismo concepto tratando de mantener el groove simple, pausado, relajado, con buen feel sin tocar ningún relleno.

Es importante tener en claro que para tocar un groove relajado podemos demorar horas, días o hasta meses. Recién entonces es cuando podemos ponerle fills o variaciones. En el caso de un baterista, este cuenta con una cantidad enorme de sonidos tales como toms, platillos, doble bombo, extra hi-hat o campanas, pero si el groove principal consiste en hi-hat, tambor y bombo, es conveniente no agregar nada hasta que el groove suene relajado y con swing. Eviten tocar más de la cuenta, a menos que sea necesario.

No todos los temas que se tocan en el repertorio de una banda tienen la misma intención. Muchas veces, dentro de un mismo tema existen secciones que deben ser tocadas con más relax que otras, por eso es necesario incorporar el concepto de tocar **delante del pulso** (on top of the beat), **sobre el pulso** (on the pulse) y **detrás del pulso** (behind the pulse).

"Cuando observes a la mayoría de los músicos africanos, siempre que no poseen mucha técnica. Tienen alma, feeling y un poder tocar como ellos más allá de la técnica que tengas."

Manu Katché, *Modern Drummer*, Diciembre 1987

Por otro lado, muchas veces un groove suena bien pero en cuanto queremos tocar un fill o una variación del groove para pasar a otra sección del tema, nos encontramos con que no suena tan bien como creíamos. Entrar y salir del groove con total relax y control, requiere sentirse totalmente cómodo con él. (Ampliaremos este punto en el capítulo dos **PRACTICAR EL ENTRAR Y SALIR DE UN GROOVE**).

Playing Behind, On and On Top of the Beat

Good time is:

- the ability to control the consistency of the tempo within a song or groove; either by keeping it solid against the tendency of a soloist to rush or;
- drag, or deliberately by shifting the tempo in order to achieve an intentional effect.

Different people live at different speeds, some are "hyper", some are "normal" and some are "laid back." In music, the time can be perceived the same way. Based on what is comfortable for them relative to their own inner clock, these people will perceive the "correct" tempo for a groove or song at widely different rates of speed.

In a musical situation, it would be fair to say that Steve Gadd would probably place the notes a little more behind in comparison to where somebody like Dave Weckl would. Neither is better or worse, it's simply how each individual feels the pulse. Where we place the notes in relationship to the pulse makes us play **behind**, **on** and **on top** of the beat. Putting the notes consistently behind (or a fraction of a second after the pulse has occurred) will give the groove a certain air and will probably contribute to making the music feel laid back and relaxed.

Tocar Detrás, Sobre y Delante del Pulso

Entendemos que buen "time" o "groove" es:

- la habilidad de controlar la consistencia del tempo en una canción o en un ritmo, evitando que se acelere o se atrase cuando se acompaña a un solista;
- modificar adrede el tempo para lograr un efecto deseado en algún pasaje musical.

Hay gente que vive a diferentes velocidades: algunos son "hiper-activos", otros "normales" y otros "muy relajados". En la música, este concepto se aplica de la misma manera. Dependiendo de la velocidad relativa del reloj interno de cada uno, sentimos la música a diferentes tempos o velocidades. Lo que suena como "el tempo correcto" para algunos, para otros puede sonar demasiado relajado.

Tocar detrás, sobre o delante del pulso está directamente relacionado con dónde ubicamos las notas en relación al pulso. Es justo decir que probablemente Steve Gadd ubique las notas sutilmente detrás (con respecto al pulso) de donde Dave Weckl las ubicaría. En esto no hay mejor ni peor, donde cada uno sienta las notas es algo personal. Ubicar las notas de un groove consistentemente detrás del pulso (o una fracción de segundo después de que el pulso ocurra) le dará al groove un cierto aire y hará que la música se sienta relajada y tirada para atrás.

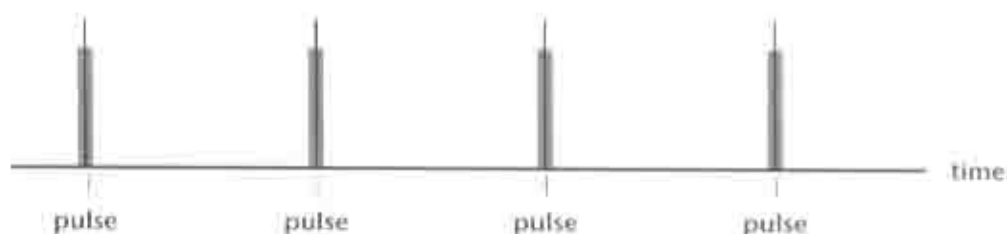
On Top of the Beat - Delante del Pulso



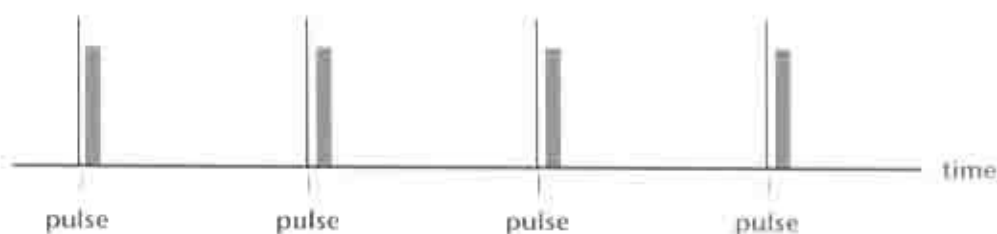
On the other extreme, placing the notes consistently on top of the beat (or a fraction of a second before the pulse has occurred) will give the music a bit more bite or aggression, sometimes desired for a particular song. Keep in mind that playing on top does not mean playing tense or stiff. A very high level of relaxation can also be obtained by playing **on top** as well as **behind**. The most difficult thing to do is to keep it consistent.

En el otro extremo, ubicar las notas consistentemente delante del pulso (o una fracción de segundo antes de que el pulso ocurra), le dará a la música más garrá, propulsión y la agresividad muchas veces deseada. Tené en cuenta que tocar delante del pulso no significa tensión o rigidez. Se puede lograr mucha relajación y soltura tocando tanto **delante** como **detrás** del pulso. La dificultad radica en ser consistente.

On the Beat – Sobre el Pulso



Behind the Beat – Detrás del Pulso



Each style of music has its own inner tempo. In general terms, some styles are played more on top or laid back than others. Generally speaking, dance music has a more "on top" feel than Brazilian music. On the other hand, professional and seasoned players can easily adapt to any situation and have the ability to put their notes in different places in relation to the pulse. No matter what instrument we talk about, this concept applies to every musician, since all instruments have to "keep time" one way or another.

When working on this concept, try practicing the easiest groove at a very comfortable tempo. Try playing it in all three forms. Definitely use the metronome. When playing any of the three forms, give yourself some time to feel the pulse. Your whole body has to vibrate within the desired pulse. Record yourself and – without dragging or rushing – try to exaggerate the differences. Make it groove really laid back and really on top. Don't forget that this takes years of practice and awareness. It won't happen overnight.

"I've always loved grooves that are really thick, ones that aren't perfectly in tune and perfectly quantized. A lot of the grooves come from the tension between two instruments that aren't playing exactly in sync. It works with bass and drums that way. Certain bass players play on top while the drummer holds back, and the fact that both of them can maintain their spots creates incredible grooves."

Paul Wertico

Cada estilo tiene su propio pulso interno. En términos generales, algunos estilos requieren ser más tocados delante del pulso (on top of the beat) que otros. Tal es el caso de la música disco (normalmente ejecutada delante del pulso) en comparación con la música brasileña (detrás del pulso). Por otro lado, los músicos profesionales y experimentados pueden fácilmente adaptarse a cualquier situación y poseen la capacidad de poder ubicar las notas tanto delante como detrás del pulso. Este concepto debe ser observado por todos los músicos, independientemente del instrumento que toquen, ya que todo músico debe mantener "buen tiempo".

Cuando trabajen sobre este concepto, sugiero que practiquen tocar un groove simple a un tempo que les sea cómodo. Traten de tocarlo en sus tres versiones. Definitivamente usen el metrónomo. Tómense todo el tiempo necesario para sentir dónde se ubica el tempo, el cuerpo tiene que vibrar junto con el pulso. Grábense y sin apurar o atrasar el tempo, traten de exagerar las diferencias o, dicho de otra manera, toquen lo más relajado (laid back) y lo más delante del pulso (on top) posible. No olvidar que dominar esto con total control puede demorarnos años de práctica.

"Siempre me encantaron los grooves pesados, los que no están precisamente afinados o quantizados (quantized). Muchos grooves se generan de la tensión real entre dos instrumentos que no están exactamente sincronizados. Así ocurre con el bajo y la batería. Algunos bajistas tocan delante del pulso mientras que el baterista toca detrás del pulso, y el hecho que cada uno pueda mantener su lugar produce un groove increíble."

Paul Wertico

How to Come up with a Groove that Works

The approach to finding the groove that works is to first listen to the whole piece in order to get a clear picture. A bassline, a sequenced percussion or the piano comping are usually enough to get a basic idea. After getting the overall feel of the tune, go to your instrument and improvise on top of whatever was given to you. Keep exploring until you start hearing a basic groove that locks in. Then you know that you're on the right track. Once you find the groove that works, you have to practice playing it along to the music over and over until it becomes totally natural and relaxed.

Remember that it can take hours, days or even months to get to this point. From this point on, all you have to do is enhance the main idea by "putting makeup" on the sound, so to speak.

Tuning and Having the Right Sound for the Music

You may have noticed that the tunes on this CD were recorded using different snare drums, cymbals or basses. In many cases, minor changes were made to the tuning of the instruments to suit the need of a particular sound. In addition, it is worth mentioning that drums and bass were recorded with no equalization. This shows that, given the technological advances at our disposal, you must have a decent-sounding instrument, and you should strive for the purest sounds from it.

Having the right sound for the particular tune you're playing is extremely important. Many musicians don't pay too much attention to their sound, but it is the first thing that the ears will perceive.

You should have all your gear ready to go and sound-ing good for whatever the occasion is. The right sound from your instrument is probably as important as the right key for the singer. Therefore, a player should know the different kind of instruments, accessories, parts or effects available so he/she has more options when it comes to looking for a sound.

"Part of a groove is having a sound that not only is audible but is felt. The sound you use can't be judge strictly on it's own; it has to be judged by how it blends. Some tones simply don't work with the rest of the band, though they may sound good alone. Finding a tone that blends well has a real effect on the groove."

Anthony Jackson, Bass Player, April 1993

Cómo Crear un Groove que Funcione

Para encontrar un groove que funcione es necesario en primer lugar escuchar el tema entero con el fin de tener una idea general. A menudo nos dan una secuencia con una línea de bajo, un groove programado o simplemente una secuencia de acordes. Una vez que entendemos el feel del tema, nos sentamos con nuestro instrumento (sea el bajo o la batería) e improvisamos sobre lo que nos fue dado. Exploramos hasta percibir que el groove se comienza a armar. A partir de ahí estamos en el camino correcto, hasta finalmente definir lo que realmente funciona. Cuando ya definimos exactamente el groove, lo tocamos con la música (no con el click) hasta tenerlo incorporado y que suene con relax.

Tener en cuenta que podemos demorar minutos, días o quizás meses hasta alcanzar este punto. Una vez encontrado el groove, entonces si podemos pensar en decorarlo.

Afinación y Sonido Adecuado

Probablemente ya hayan notado ustedes que los temas de este CD fueron grabados con diferentes tambores, platillos y bajos. En muchos casos, se acomodó la afinación para lograr el sonido deseado. Sumado a esto, vale la pena mencionar que tanto el bajo como la batería han sido grabados sin ecualización. Esto prueba que aun con todos los adelantos tecnológicos a nuestra disposición, debemos contar con un buen instrumento y obtener de él el sonido más puro posible.

Es necesario obtener el sonido adecuado para el estilo de música que se está tocando. Muchos instrumentistas le restan importancia a su sonido, pero debemos tener en cuenta que esto es lo primero que los oídos buscan: ¡el sonido!

Deben mantener sus instrumentos y accesorios en perfecto estado, sonando al máximo de sus posibilidades para cualquier show o grabación. El sonido correcto para un tema es tan importante como la tonalidad correcta para el cantante. Cuanto más conozcan los diferentes modelos, accesorios o efectos para sus instrumentos, más podrán aportar a la música.

"Tener un sonido que no sólo sea audible sino que también se sienta, hace a un groove. El sonido que se usa no sólo debe ser juzgado por sí mismo sino en relación a como se mezcla con el resto de la banda. Algunos timbres simplemente no funcionan en un determinado ensamble a pesar de que por sí solos suenan bien. Encontrar el sonido que empató con el resto del ensamble tiene un verdadero efecto sobre el groove."

Anthony Jackson, Bass Player, Abril 1993

Awareness

You may have heard musicians say: "If you can't hear it in your head, you can't play it." Musically speaking, being aware is being conscious of what we are playing from a physical and musical standpoint. Things like movements, tensions, posture, notes out of place, tuning problems, dynamics, all are items that may go unnoticed unless we become aware of them.

When we're having problems playing a certain groove or passage from a piece of music, it's often because we are not hearing the music. Playing the music becomes much easier once you can hear the pitches in your head. This way, any notes you play that don't correspond to the sense of the music as you imagined it stand out at once and your nervous system makes an instant unconscious adjustment. Often, we are capable of performing certain ideas but there is something preventing us from playing it relaxed. If you are aware of what you are playing, however, you will understand it from the listener's perspective.

"You might work on one solo for years. You get really, really close, but there is one aspect you can't get. Maybe your tone is a little bright or something. You keep working on it and working on it, and you hate that one aspect of your sound - until you realize one day that that's what really you. That thing you've been trying so hard to get rid of is part of you and is not going to go away. It's part of your heart and your soul. Then you can turn the process around: you start with that and try to develop it."

Michael Manring

We all have our fifth limb, which is our singing. For a drummer, being able to play a four-way coordination groove and sing each individual voice without changing one single note makes him/her see the larger picture more clearly. If, on top of this, he/she is able to sing the bass part accurately, a further level of awareness will have been reached.

Similarly, you have to look at your body movements and see how much they are contributing to your overall performance. Making the right movements will really help you get to the precise sound. For a deeper understanding of this concepts I suggest that you read *THE INNER GAME OF MUSIC* by Barry Green and Timothy Gallway.

Toma de Conciencia – Awareness

Seguro que muchos han escuchado a algún músico alguna vez decir: "Si no lo puedes escuchar, no lo puedes tocar". El awareness es la toma de conciencia de lo que uno está realizando. En términos musicales, está profundamente ligado a "ser consciente" de lo que sucede física y musicalmente en el momento de la ejecución (movimientos, tensiones, posturas, notas fuera de lugar, problemas de afinación, variaciones del tempo, diferencias de dinámicas etc.).

Si tenemos dificultades para ejecutar un determinado pasaje musical, es muy probable que sea porque no escuchemos la música dentro nuestro. Cuando escuchamos internamente una melodía, ejecutarla es mucho más sencillo. De esta manera, cada nota que no corresponda a lo imaginado, será corregida automáticamente y de forma inconsciente por nuestro cerebro. Muchas veces estamos capacitados para ejecutar con precisión ciertos pasajes musicales, pero encontramos que hay algo internamente que nos impide que la performance esté bajo control. Por eso es que recurrimos a la toma de conciencia (awareness) que nos ubicará como observadores desde el lado del oyente.

"Puede que practiques un solo durante años. Ya casi lo tienes, estás muy cerca, muy cerca, pero hay algo que todavía no logras. Quizás tu sonido es muy brillante o hay algo de eso. Lo practicas más y más pero no toleas eso de tu sonido que todavía no puedes lograr, hasta que un día te das cuenta de que "eso" que no puedes eliminar es realmente tuyo (tu esencia). Eso que tanto trataste de sacarte de encima es una parte tuya que no se irá jamás. Es parte de tu corazón, de tu alma. Entonces puedes hacer el proceso inverso: comienzas con eso que no puedes eliminar y lo desarrollas."

Michael Manring

Todos estamos capacitados para cantar. Éste es como nuestro quinto miembro. Un baterista tomará mucho más conciencia musical si puede tocar un groove con cuatro miembros, (four way coordination) y cantar cada una de las voces que forman el groove. Se puede lograr aún un mejor nivel de awareness, si además podemos cantar la línea de bajo y tocar el groove.

Bajistas y bateristas deben observar sus movimientos y determinar de qué manera su cuerpo está contribuyendo o impidiendo obtener el sonido deseado. Para una mayor comprensión sobre este tema sugiero leer *THE INNER GAME OF MUSIC* de Barry Green y Timothy Gallway.

Dynamics

Unfortunately, a lot of players – especially drummers – can only perform accurately at certain volumes. Below a certain amount of decibels they feel it's not grooving or it doesn't have intensity. But playing soft with intensity requires a lot of control. All musicians should practice playing their instruments in the broadest dynamic range possible. Intensity and groove have nothing to do with dynamics.

Some styles of music require a louder sound, but that's no excuse for not being able to play soft. Take Marcus Miller and see how he grooves at a soft volume with a lot of muted notes. If you pay close attention you'll hear them and realize what a crucial role they play. We should be able to control this internal dynamics as if we had a sort of mixer or console built into ourselves. With this "virtual console" we can turn up or down any limb or note desired. Both drums and bass have a huge dynamic range and it **should be observed**. We suggest that you experiment with the grooves in this book at different volumes.

<i>pp</i>	extremely soft
<i>p</i>	soft
<i>mp</i>	moderately soft
<i>mf</i>	moderately loud
<i>f</i>	loud
<i>ff</i>	very loud



Dinámicas

En cuanto a dinámicas se refiere, muchos músicos (especialmente bateristas) sólo pueden tocar con precisión a partir de un determinado volumen. Por debajo de cierta cantidad de decibeles sienten que no hay "groove" ni "intensidad". Estos dos elementos nada tienen que ver con las dinámicas, ya que se puede tocar con intensidad pero a muy bajo volumen, sólo que esto requiere mucho control y disciplina. Todos los músicos, no importa cual sea su instrumento, deben buscar de su instrumento el mayor rango dinámico posible.

No obstante, algunos estilos de música requieren mayor volumen, pero eso no es excusa para no poder tocar suave. Escúchen a Marcus Miller tocar notas fantasmas con peso y a bajo volumen. Presten atención a esas notas y verán cuánto contribuyen al groove.

Esta dinámica interna (interdynamics) debe ser controlada por nosotros mismos como si tuviéramos una consola dentro nuestro. Esta consola virtual nos permitirá subir o bajar de volumen cualquier miembro o frase deseada. Tanto la batería como el bajo son instrumentos con un rango dinámico muy grande que **debe ser tenido en cuenta**. Sugerimos que experimenten estos conceptos con los grooves.

Research & Analysis

Part of the process of learning comes from analyzing other players and figuring out **what**, **how** and most important of all, **why** they play what they play. When checking out a good player, a lot of craftsmanship can be found behind the notes. Why can we recognize Jaco Pastorius from a mile away? We recognize the sound, but there is also a more intellectual or artistic side to his music that we can perceive. Each player has his/her own way of interpreting, so when we analyze the music we need to go beyond the notes and look for other features, such as phrasing, tuning, time feel, density, pacing and textures.

Try to read about those musicians that inspire you to find out how they evolved. Try to get older recordings, read about them, watch videos and check out transcriptions if available. By studying their career you will understand more clearly the development of their growth.

"When I was young, I got into Buddy [Rich]. I was overwhelmed by him and I bought every Buddy record that I could find. I was always a technique nut. In those early days, he was my mentor. My parents had this old record player that would go down to 16 RPM. In order to figure out his stuff, I slowed down until Buddy's snare sounded like a 20" parade drum. I practiced that stuff for hours until I had it down."

Dave Weckl; Modern Drummer, October 1996

If you listen to the Tony Williams from the 60s, you will find that he sounded pretty different to the one from the 90s. Some important factors to take into account are his drum set and his cymbals, as well as the way music is recorded nowadays. But in spite of the time elapsed between both periods, there are still many ideas that are conceptually the same.

What you learn from a player can add to your own vocabulary. I'm sure there wouldn't be any Dave Weckl today without a Stewart Copeland or Dave Garibaldi. With the same token, there wouldn't be any Jaco Pastorius without a Rocco Prestia and there wouldn't be a Marcus Miller without a Larry Graham.

Investigación y Análisis

Analizar cómo, qué y por qué otros músicos tocan lo que tocan, forma parte del proceso de aprendizaje. Cuando un buen músico ejecuta una pieza musical, hay algo más que simples notas: ¡hay arte! Nos preguntamos entonces: ¿cómo es posible reconocer a Jaco Pastorius a la distancia? Obviamente identificamos su sonido, pero existe un aspecto que va más allá de las notas, un lado artístico, un lado intelectual. Cada músico tiene su manera de interpretar y para analizarlo en profundidad; debemos tratar de ir al concepto y no a las notas. Encontraremos así elementos como el fraseo, la afinación, el groove, la densidad, y las texturas; éstos son algunos de los elementos importantes que un instrumentista maduro posee y que debemos buscar más allá de las notas.

"Cuando yo era chico, comencé a meterme en el mundo de Buddy [Rich]. Estaba completamente sorprendido y entonces me compré cuanto disco de él pude conseguir. Siempre fui un loco de la técnica. En esa época, él era mi guía. Mis padres tenían un viejo tocadiscos que funcionaba a 16 RPM. Para entender lo que Buddy tocaba, bajaba la velocidad hasta que el tambor sonaba a un bombo de 20" y practicaba horas hasta que lo dominaba."

Dave Weckl; Modern Drummer, Octubre 1996

Cuando encontramos un músico que de alguna manera nos mueve (o nos inspira), es necesario buscar información y seguir su evolución; esto nos ayudará a entender su proceso de crecimiento y maduración. Por lo tanto, traten de conseguir viejas grabaciones, artículos, videos y transcripciones.

Si escuchan al Tony Williams de los años '60, verán cuán diferente era al Tony de los '90. Tengamos en cuenta que el instrumento usado y la tecnología han cambiado, pero aún así sus conceptos e ideas han permanecido y evolucionado más allá del tiempo transcurrido.

Dave Weckl no sería el hoy, si no hubiese existido antes un Stewart Copeland, un Steve Gadd o un Dave Garibaldi. De la misma manera, Jaco Pastorius no hubiese sido Jaco si no hubiese existido un Rocco Prestia o Marcus Miller sin haber existido un Larry Graham.

practicing concepts

In this chapter, we're going to suggest a few routines which will probably affect your practicing habits. Many times we know **what** to practice but we don't know **how**. Here are some tips, but keep in mind that these will be general practicing concepts that any player can use. They are not directed towards bass and drums only. You may already know them, and if that's the case, you can always refine them.

2

pautas de estudio

A continuación, daremos algunos ejemplos para hacer más satisfactoria la ardua tarea de estudiar un instrumento. A menudo sucede que sabemos **qué** estudiar pero no sabemos **cómo** hacerlo. Aquí van algunas sugerencias. (Tengan en cuenta que las páginas siguientes se referirán a conceptos generales de estudio y no a conceptos puntuales de cómo estudiar cada instrumento.)

Practicing with Different Types of Clicks (metronomes)

For any professional musician, feeling comfortable with the click is a **must**. Of course, this doesn't happen overnight; it usually takes many years of practice. Technology has changed the way music is played, as computers and sequencers have forced musicians to work on their tempo. This is the reason why we must introduce the click to our everyday routine.

Sequencing a tune can turn out to be quite different from just playing to a simple click in quarter notes. Drummers should try to practice playing grooves along with a bassline, either sequenced or played live. Similarly, bass players should do the same and spend some time practicing with sequenced drum parts or a real drummer.

If you are working on a sixteenth note funk groove at a moderate tempo, you can program a click in sixteenth notes so as to hear how every note you play feels in relation to the click. After practicing with this type of click for a while, you will be able to hear any inconsistency in your time. Another way of using the click for these types of grooves is to program it on the second and fourth sixteenth note of every beat. At first, this can really throw you off but once you become comfortable with it, it will offer you a whole new dimension.

Increasing and Decreasing the Tempos

One of the advantages of working with a good drum machine or computer sequencer is that your machine can increase or decrease any given tempo proportionally.

Let's say you are working on a funk groove and you want to start practicing it at a slow tempo and gradually take it up to speed. The starting tempo is 80 bpm and ending tempo is 120 bpm. Program your machine to go from 80 bpm to 120 bpm in a 20 minute period. The machine will gradually increase the tempo so you'll be able to hear a smooth and easy transition between the two tempos. The click will force you to hang on to it. Try to start off very slowly and end as fast as you can **without losing control**. You can practice all your routines and warm-up exercises in this fashion.

Practicar con Diferentes Tipos de Clicks (metrónomos)

Es **imperativo** que un músico profesional se sienta cómodo con el click. No sucede de un día para el otro, más bien requiere muchos años de estudio. Por otro lado, la tecnología ha cambiado la manera de tocar de los músicos, y las computadoras y secuencers han forzado al músico a tener que mejorar cada vez más su tempo. Por esa razón, debemos incorporar el click a nuestra rutina diaria de estudio.

Podemos entonces, aprovechando la tecnología, secuenciar un tema en vez de practicarlo con un simple click en negras, y notaremos la diferencia. Los bateristas deben tratar de practicar sus grooves por encima de una línea de bajo secuenciada o tocada en vivo. Los bajistas pueden hacer lo mismo y practicar sus grooves con una batería programada o tocada en vivo.

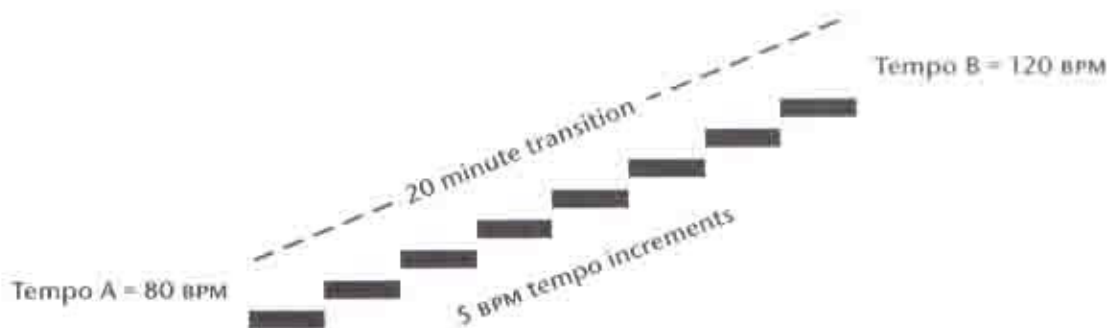
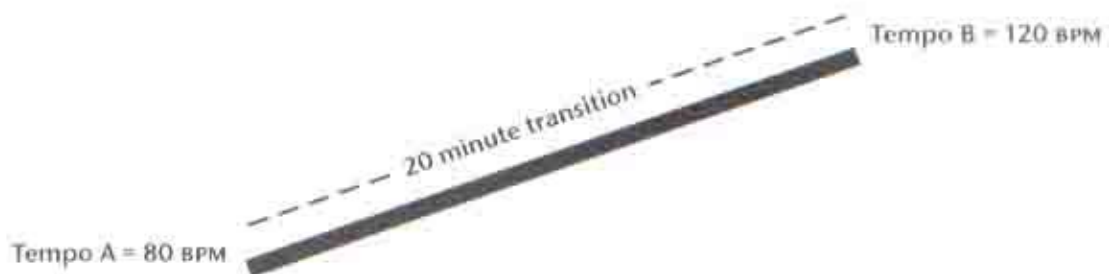
Por otro lado, si el groove que desean practicar está subdividido en semicorcheas y a un tempo moderado, pueden programar un click en semicorcheas y así escucharán nota por nota la relación entre el click y lo que tocan. Luego de practicar de esta manera durante un tiempo, podrán detectar cualquier mínima inconsistencia. Otra manera de practicar con el click, es programarlo para que toque la 2da. y 4ta. semicorchea de cada tiempo. Al principio puede ser que esto los descoloque, pero luego de un rato verán cómo cada nota tomará otra dimensión.

Subir y Bajar los Tempos

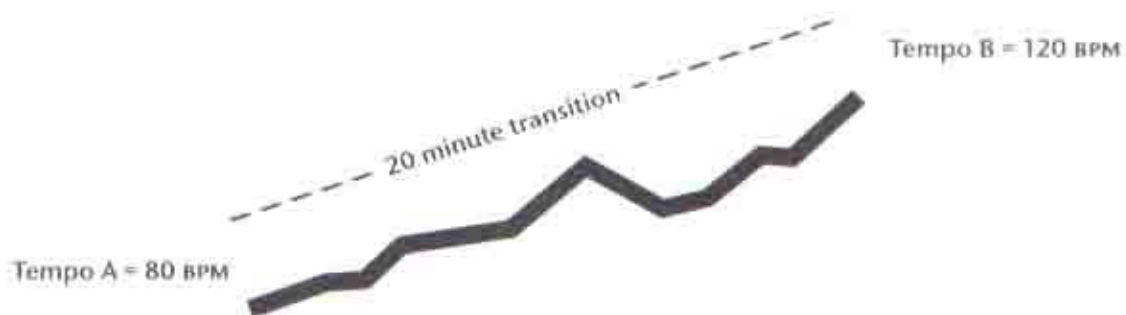
Una de las ventajas que tiene trabajar con una buena caja de ritmo o secuencer es que estos aparatos pueden, en forma proporcional, subir o bajar de tempo.

Supongamos que están practicando un groove y desean comenzarlo lento y gradualmente llevarlo al tempo real, quieren comenzarlo en negra = 80 bpm y terminarlo a negra = 120 bpm. Programen su máquina para que, por ejemplo, durante un periodo de 20 minutos, vaya de 80 a 120 bpm. El click subirá el tempo parejamente y al no haber saltos bruscos, ustedes se verán forzados a seguirlo hasta llegar a alcanzar la velocidad deseada. Estos 20 minutos probablemente parecerán 2 horas; pero traten de no despegarse del click y así desarrollarán mayor resistencia. Vayan desde lo más lento hasta lo más rápido **sin perder el control**. Pueden practicar todos sus ejercicios y rutinas de esta manera.

Right - Correcto



Wrong - Incorrecto



Practicing at Slow Tempos

The space between the quarter notes in a very slow tune, such as a ballad, is a lot wider than the space at an uptempo shuffle. These tempos are usually more difficult than faster ones. Because of this, we should first work on our grooves at a very slow tempo, to let our muscles memorize the movements. This way we can monitor how each and every note sounds. If a certain groove feels great at 110 bpm, try to make it sound as relaxed when playing it at 70 bpm.

Practicing Coming In and Out of a Groove

Once your groove feels good, the next step is to be able to come in and out of it by playing some fills. It is often the case that the fills around a groove don't feel as good as the groove itself. To overcome this problem, practice different types of fills and then decide which ones sound more in tune with the music you're playing.

You could be dealing with two types of fills: the ones which sound like part of the composition and the ones which sound totally **out** of it. But before you try to sound **out**, make sure you can sound **in**.

Keep the form in your head at all times. I strongly encourage you to be aware of **where** you are in relationship not only to the pulse but also to the form. Whether it is an AABA or ABAB, you always have to anticipate what is about to come, and a great tool for assimilating the form of tunes is memorizing their melodies.

Practicing with Records

Although it isn't always the most pleasant of activities, practicing should not be tedious. Playing to a record is still one of the greatest ways to learn and probably the most enjoyable of all. Whether it's jazz, Latin or funk, it makes you aware of the **form, feel, tempo, dynamics** and the overall **mood** of the piece. Set aside some time to experiment playing to recordings.

Practicar Tempos Lentos

Sabemos ya que los tempos lentos son más difíciles que los tempos rápidos, ya que el espacio entre pulsos a un tempo de balada es mayor que el espacio entre pulsos a un tempo rápido de swing. Es importante trabajar los grooves a un tempo bien lento, permitiendo que nuestros músculos memoricen los movimientos y las dinámicas. De esta manera, podemos monitorear de cerca cómo suena cada nota. Si un groove les suena bien a negra = 110 bpm, traten de que suene igual a negra = 70 bpm.

Practicar el Entrar y Salir de un Groove

Una vez que el groove suene OK, prueben entrar y salir de él tocando un fill. Observarán a menudo que el groove suena bien, pero el fill (o la transición al fill) no. Por eso, deben practicar fills que estén acordes con el estilo, entrando y saliendo de un groove.

Pueden encontrarse con dos categorías de fills: los que suenan **in** o como parte de la composición, y los que suenan **out** y no dan la sensación de pertenecer a la composición. Vale la pena mencionar que no es apropiado tocar **out** si no se puede tocar **in**.

Por otro lado, mantengan la forma del tema en la cabeza. Estén siempre atentos a "dónde están" no sólo en relación con el pulso sino también en relación con la forma del tema. No importa cuál sea ésta, si es AABA o ABAB. Siempre traten de anticipar la sección que está por venir. Una herramienta muy útil para conocer la forma de los temas es memorizar las melodías.

Practicar con Discos

Practicar no debe ser una experiencia tediosa, aunque hay que reconocer que a veces es ingrato. Tocar encima de los discos sigue siendo una de las formas más antiguas y placenteras de practicar. Esta manera de practicar nos pone en contacto con elementos tales como la forma del tema, el estilo, las **dinámicas**, el **feel**, y el **tempo**. No importa si se trata de jazz, latino o funk. Incorporen esta manera de estudiar a su rutina diaria de estudio.

Practicing with Other Musicians

The vibe created when two or more people play together can never be replaced by a computer or minus-one book. Likewise, the vibe we may feel at a nightclub when a good band is playing can not be replaced by any top quality music video watched at home.

There's a **unique** energy generated when music is played **live**. Therefore, it's equally important to spend time grooving along with other players, even if your goal is not to put a band together and get some gigs. Though it may not be easy to find time nowadays, try to **make time to just play** with other musicians.

Recording Your Practicing Sessions and Rehearsals

Your ears are your final judge. Recording yourself practicing or rehearsing with a band can be very beneficial to your improvement. Investing some money in blank tapes for recording can be as important as investing the same amount in drum heads. A simple Walkman can capture the overall sound and by listening back to what you played, you can hear the results of what you have practiced.

Practicing Playing Consistent & Simple

One of the most difficult things to achieve for any aspiring musician is the ability to play simple, and I mean **really simple**! Keep your groove, fills and solo consistent and simple by not playing too many notes. Force yourself to play economically and to **leave lots of space**. You must be able to feel it as part of the music or composition.

"I dig playing very simple and not varying things too much. When I was younger I felt the need to always leave a few finger prints at the scene of the crime. But I can play a tune now and not feel that urge. Just the touch and the placement of the beat should reveal that it is me playing, and I don't otherwise feel that I have to call to much attention to it."

Peter Erskine: Modern Drummer, November 1993

Practicar con Otros Músicos

La energía que se genera cuando dos o más músicos se juntan a tocar, nunca se podrá reemplazar por ninguna computadora o disco para acompañar. Asimismo, la energía generada por una banda tocando en vivo en un club nocturno, nunca será comparable con la energía que nos puede generar mirar un video en el living de nuestra casa.

Es muy importante juntarse a tocar con otros músicos aunque el objetivo no sea armar una banda y salir a tocar. ¡La fuerza que tiene la música en vivo es *única*! Traten de hacerse un espacio en la agenda para **simplemente tocar**.

Grabar los Ensayos y las Sesiones de Práctica

Grabar los shows y/o los ensayos tiene un valor enorme, ya que escucharnos a la distancia nos permite madurar y evaluar con cierta objetividad lo que hemos tocado. ¡Los oídos mandan! Invertir dinero en cassettes en blanco es tan importante como invertirlo en parches (drum heads) nuevos. Un simple y económico walkman puede capturar la esencia de un show, y así podremos hacer un balance y ver los resultados de lo que estudiamos.

Tocar con Consistencia y Simpleza

Una de las tareas más difíciles para un músico que está comenzando su formación es tocar simple, **muy simple**!, y con consistencia. Busquen economía y solidez en sus grooves, fills y solos. Es tan importante sentir las notas como sentir el espacio que ellas dejan cuando no se tocan. ¡Dejen espacio!

"Me fascina tocar bien simple sin variar demasiado. Cuando era más joven tenía la necesidad de dejar siempre mis huellas digitales en la escena del crimen. Pero ahora puedo tocar un tema y no sentir esa necesidad. Mi "touch" y la ubicación de las notas deberían revelar que soy yo el que toca, sin necesidad de llamar la atención."

Peter Erskine: Modern Drummer, Noviembre 1993

Practice Specific Exercises Before Working on the Tunes

Sometimes we are not ready to play certain pieces right away because we haven't done our homework yet. If there is a groove you want to work on but you come up against problems that cannot be solved in a matter of hours, the best thing you can do is spend some time on preliminary exercises. Work on isolated sections before you attempt to play the whole groove right away.

In this course you may encounter some obstacles, since some of the grooves are not as easy as they may sound. Hence, we suggest that you try getting the pieces together beforehand. This will save you a lot of time.

When working on a particular groove from this book, refer to the EXERCISE SECTION in Chapter Four for specific routines to work on them. Don't force yourself to play complicated pieces if you think you are not ready for them. Learning is meant to be a natural and evolving process.

Practicar Ejercicios Determinados Antes de Tocar los Grooves de este Libro

Muchas veces no estamos preparados para ejecutar ciertas ideas, porque todavía no hemos dado ciertos pasos previos. A veces queremos atacar de lleno un groove en particular, pero nos encontramos con obstáculos no solucionables en un par de horas. Por eso es conveniente pasar por determinados ejercicios preliminares que nos facilitarán la tarea posterior. Si detectan que determinados componentes de un groove requieren un trabajo adicional, sepárenlo del resto del groove.

Con respecto a este libro, puede ser que encuentren obstáculos en la ejecución de los grooves ya que algunos de ellos suenan más sencillos de lo que realmente son. Por esta razón, si es necesario trabajen las piezas del rompecabezas por separado y ahorrarán mucho tiempo.

Cuando analicen los grooves, consulten el capítulo cuatro referido a los EJERCICIOS PRÁCTICOS; les será útil. Puede suceder que no estén preparados para tocar cierto material; de ser así, no salten etapas, asegúrense de que el proceso de aprendizaje sea gradual, natural y con una coherente evolución.

Practicing Schedule

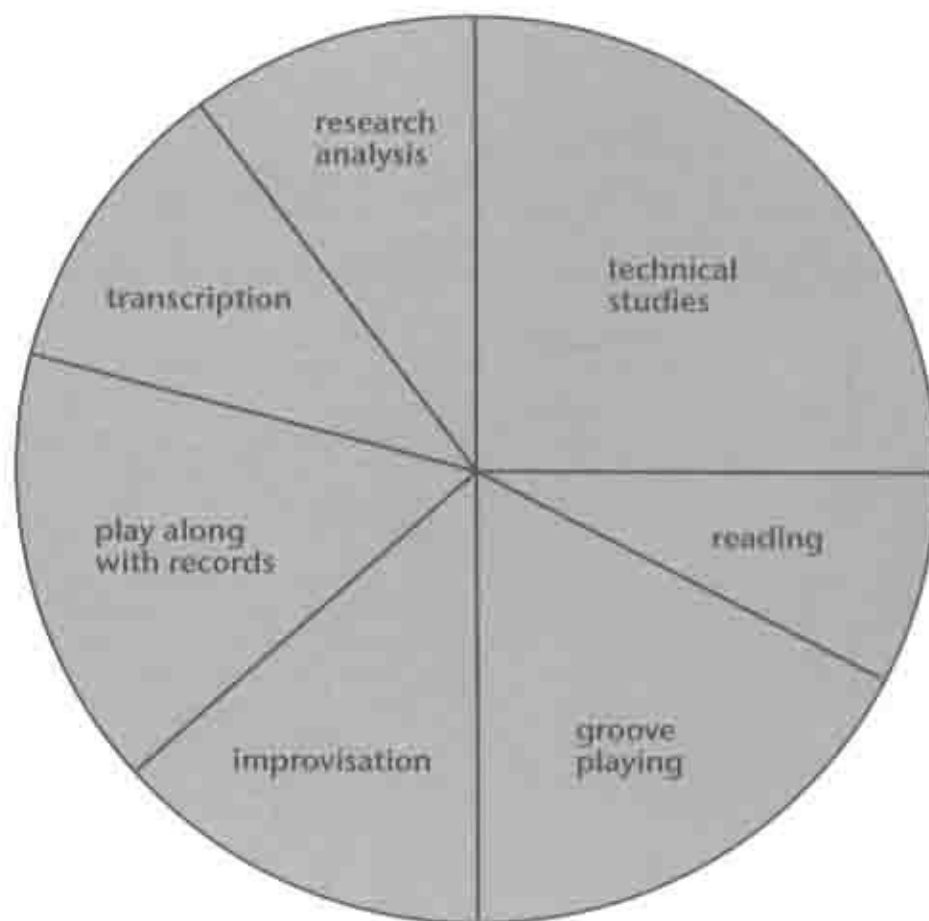
Time management in practice habits is crucial. There are thousand of books and articles dealing with this topic, but few music students seem to manage their time properly. Finding time for a good practice routine is a challenge.

If you plan ahead, let's say for the next 2, 6 or 12 months, determine the amount of hours a day you can spend on your instrument. Remember that the amount of hours is important but not as important as "what" you do with those hours. While organizing our practice is helpful in realizing our goals more quickly, by no means should we become so strict in our schedule that we do not allow some freedom in the process. Remember that often during the course of a practice session, many new ideas will come up which should be observed.

Plan de Estudio

El manejo del tiempo en lo que respecta a la práctica del instrumento es crucial. Existen miles de libros y artículos escritos sobre este tema, pero muy pocos estudiantes de música parecen utilizar el tiempo productivamente. Hacerse de tiempo para practicar el instrumento es un desafío.

Si planean una rutina de estudio para los próximos 2, 6 ó 12 meses, determinen la cantidad de horas por día que puedan dedicarle al instrumento. Recuerden que la cantidad de horas es importante, pero más importante aún es lo que hacemos con esas horas. Ordenar nuestra rutina de estudio a la vez nos ayuda a organizar "qué tenemos que estudiar", pero bajo ningún punto de vista nos debe condicionar de manera tal que perdamos la espontaneidad. Recuerden que en el transcurso del estudio surgen a menudo muchas ideas que deben ser escuchadas.



Many students complain that there is never enough time to work on everything they need to work on. It is also true, on the other hand, that setting up few goals each month will ensure a good development. In general terms, a three to four hour routine 4 or 5 days a week will suffice for a month worth of practice. However, like eating, one must have a consistent "diet" of practicing/listening to develop as a musician. Bashing for 8 hours one day and for 1 hour five days later is not the best way to practice. Consistency is the key!

Another important aspect of time management is precisely what we do with it. Some will deny that technical studies, reading and improvisation are a must. On the other hand, allow yourself some time for groove playing. That's right, **just groove!** The same applies to playing along with records. There's so much music going around nowadays that it is impossible to hear everything that comes into our hands. Nevertheless, we need to set up some time for transcribing grooves, fills and solos. It's a difficult but also an important and rewarding exercise. Like so few other things in life, our time belongs to us alone. Be careful not to waste it when you can use it in productive ways.

Muchos estudiantes se quejan de que el tiempo nunca es suficiente. Es una realidad, pero por otro lado, ponernos metas de estudio nos garantizará un buen desarrollo. En términos generales, una práctica de tres o cuatro horas diarias, 4 ó 5 días por semana, es una cantidad considerable para un mes. De cualquier manera, practicar es como comer; la dieta debe ser constante y regular. Desarrollarnos como músicos requiere mucha constancia. De nada sirve estudiar 8 horas, dejar pasar 5 días, y estudiar 1. ¡La constancia es la clave!

Otro importante aspecto en el manejo del tiempo es precisamente lo que hacemos con él. Debemos dedicarle un tiempo considerable a la técnica, la lectura y la improvisación. Por otro lado, déjense un tiempo para tocar "groove". ¡simplemente **groovear!** En la misma línea, debemos incorporar el "tocar encima de discos". Existe tanta música dando vueltas por la calle que resulta imposible abarcar todo lo que cae en nuestras manos. No obstante, transcribir grooves, fills y solos, es una actividad compleja pero esencial y gratificante. Como otras pocas cosas en la vida, el tiempo para el estudio "nos pertenece", es nuestro y de nadie más. Tengan cuidado de no derrocharlo utilizándolo de la manera más productiva posible.

tune description and groove analysis

This is probably the section you will benefit from most. We'll analyze in some detail what bass and drums played on the CD and provide the basic form and chord structure of the play-along tunes. This chapter should be used in conjunction with the PRACTICAL EXERCISES chapter, since some of the grooves will require extra practice.



descripción de los temas y análisis de los grooves

Probablemente esta sea la sección del libro que más beneficiará al alumno. Analizaremos en detalle lo que el bajo y la batería han tocado en el CD, y además proporcionaremos la forma de los temas para tocar arriba y los grooves escritos. Sugerimos que este capítulo se utilice en conjunto con los Ejercicios Prácticos, ya que algunos de estos grooves probablemente necesiten un trabajo adicional.



2

GROOVE #1 - *Get Up Offa*

This is a groove inspired by James Brown's *Get Up Offa That Thing*. The tune consists of three sections: A, B and C. Sections A and B are rhythmically identical, but in Section C we go into a vamp which ends with a fade out. The bass and drums play pretty much in unison throughout and by listening to the bassline we can probably guess what the drums will play. Check out *THE FUNK MASTERS* by C. Silverman to get into a deeper appreciation of James Brown.

* Note: Section C only appears on track #2 (full band version) and not on track #14 (minus-one).

Este groove está inspirado en *Get Up Offa That Thing* de James Brown. El tema consiste en 3 secciones: A, B y C. Las dos primeras secciones (A y B) son rítmicamente similares, pero la sección C es un vamp más suelto que termina en un fade out. El bajo y la batería tocan prácticamente al unísono a lo largo de todo el tema, y escuchando el groove del bajo podemos imaginarnos el groove de la batería. Sugiero que consulten *THE FUNK MASTERS* de C. Silverman para meterse más de lleno en la música de James Brown.

* Nota: La sección C sólo aparece en el track #2 (full band version) y no en track #14.



14

For the play-along section

*form**forma*

Para tocar c/CD

♩ = 120

guitar + drums kicks

INTRO

f (bass tacet)

6

(guitar + drums play groove)

A C⁷

8

B D⁷

8

X4 whole band in

REPEAT 4 TIMES

FADE OUT



The kick and snare are played in a Clyde Stubblefield style but the hi-hat and ghost notes on the snare are orchestrated with a more linear approach. Instead of playing straight eighth notes, I borrowed some Garibaldi/Gadd elements, so I moved the LH to the hi-hat and the RH to the snare. Pay attention to the interdynamics between the hands. The ghosted notes are a crucial element in this groove.

Notice the importance of the long open hi-hat on beat 1 of the first measure. Everyone in the band heavily emphasizes this note. In section C, there is a tambourine and claps overdubbed. The groove on section C is a variation of A and B, but it is played looser and with a lot more drive. It goes into an intense Rocco Prestia type of bassline in a sixteenth note feel, which is a key element in this section. The drums change from hi-hat to quarter notes on the ride and the contribution of the tambourine and claps overdubbed add forward motion to the groove.

El bombo y el tambor están pensados a la Clyde Stubblefield, pero el hi-hat y las notas fantasmas en el tambor están pensadas con un approach lineal. En vez de tocar corcheas en el hi-hat (como lo haría Stubblefield), tomé prestado algunos elementos de Garibaldi/Gadd y moví la mano izquierda al hi-hat y la derecha al tambor. Presten atención a las dinámicas entre ambas manos, ya que las notas fantasmas juegan un papel muy importante en este groove.

Observen el tiempo 1 del primer compás, ya que esa nota larga del hi-hat abierto es insinuada por toda la banda. La sección C es una variación de las secciones A y B, donde la mano derecha pasa del hi-hat al ride en negras y con la ayuda del tambourine y los claps, el groove logra más dirección y empuje. El bajo "a la Rocco Prestia" en esta sección es clave para lograr ese "drive".

Groove Section A – Groove Sección A

on second hi-hat - en hi-hat adicional



16

*bass reference**bajo de referencia*

motif *answer #1*

T P T T HO HO P P P T HO HO T

motif *answer #2*

T P T T HO HO P P P T T T HO P T

Suggested preliminary practice

Practice the TARGET NOTES WITH ANTICIPATION exercise on Chapter Four. Then move on to the PARADIDDLE CONNECTION and the LINEAR APPROACH exercise. When practicing this groove, look for precision and balance between the hands. Make it sound as if all three timbres (kick, snare and hi-hat) were the same one.

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen (del capítulo cuatro) el ejercicio TARGET NOTES CON ANTICIPACIONES para luego pasar al PARADIDDLE CONNECTION y al ejercicio APPROACH LINEAL. Cuando practiquen estos ejercicios, busquen precisión y balance entre los pies y las manos. Piensen cómo si las 3 voces (bombo, tambor y hi-hat) fueran una sola.



3

GROOVE #2 - *Alla Mike*

Here, bass and drums are meant to be in unison in an easy-going sixteenth note feel. Notice that both instruments play a busy pattern without interfering with each other. The bass supports the drums by playing with them and not around them.

Este tema fue concebido para que el bajo y la batería toquen en semicorcheas al unísono con un feel bien relajado. Ambos instrumentos tocan líneas muy cargadas pero sin interferir uno con el otro. Por el contrario, la batería hace de soporte del bajo.



17

For the play-along section

*form**formu*

Para tocar c/CD

♩ = 85

4/4

A Cm⁷ 8 mf

B Dm⁷ 8 f

REPEAT 3 TIMES

A Cm⁷ 4

"I may not be asked to come up with a '50 Ways' part all of the time, but just because it isn't a drum-oriented piece of music it doesn't mean that it doesn't call for your creativity. I mean, creativity isn't just coming up with a tricky drum part."

Steve Gañdi; Modern Drummer, July 1983

"Puede que todo el tiempo no me pidan crear una parte de batería como la de '50 Ways...', pero que la batería no tenga un rol protagonista en el tema no quiere decir que no requiera creatividad. Es decir, que la creatividad no pasa solo por crear una parte difícil."

Steve Gañdi; Modern Drummer, Julio 1983.

18

Drums alone

drums

batería

Batería sola

The sixteenth notes with the RH brush on the snare 2 provide the basic feel while the LH on snare and kick drum lay down the groove. The RH plays a couple of accents between beats 2 and 3 to catch some of the important notes from the bassline. On beat 4 of every bar, the RH brush sweeps for a whole quarter note. In section A, the LH plays the backbeat on the rim but switches to snare in section B. Even though this is a RH lead kind of groove, the LH moves around the set and plays all the backbeats, ghost notes and fills to change from one section to the next.

The hi-hat is played closed in section A in an eighth note pattern, but in section B it is played open in the "n" with the foot using a toe motion. Pay attention to the difference between the open hi-hat sound with the toes (a lighter sound) and the open hi-hat sound with the heel (a crash-like sound). These small details give more energy to the B section. Also notice that throughout the whole tune the RH plays at a different volume than the LH. Here, the concept of a four-channel console applies. In other words, try to have all four limbs at totally independent volume controls.

Las semicorcheas de la mano derecha en el snare 2, son las que le dan el feel general al tema, mientras que el bombo y el tambor 1 arman el groove con el bajo. La mano derecha toca en los tiempos 3 y 4 un par de acentos con la escobilla reforzando la línea del bajo. En el tiempo 4 de cada compás, la derecha hace un sweep motion (barrido con escobilla sobre el parche). En la sección A, la mano izquierda toca el backbeat en el aro, pero en la sección B pasa al tambor. A pesar de que la mano derecha es la que lidera, la izquierda es la que hace todo el trabajo, ya que tiene a su cargo todos los backbeats, notas fantasmas y fills.

En la sección A, el hi-hat cerrado está tocado en corcheas, pero en la sección B pasa a tocar open hi hats abriendolas con el pie de punta en el "n" de cada tiempo. Noten la diferencia que existe entre tocar el hi-hat abierto con el talón y tocarlo de punta. En la primera (el talón), el impacto entre ambos platos es mayor, produciendo un sonido equivalente al de un crash, mientras que con la punta el sonido es más liviano.

Presten atención a la diferencia de volúmenes entre ambas manos. Aquí se introduce el concepto anteriormente descrito de la consola de 4 canales. Cada timbre o extremidad debe tener un control de volumen independiente.

Groove section A - Groove sección A

* RH brush on snare 2

LH x stick snare 1

bass drum

hi-hat foot

(brush sweep)

* note: this snare is set up on the right hand side of the kit - este tambor está ubicado al costado derecho del set

Groove section B – Groove sección B

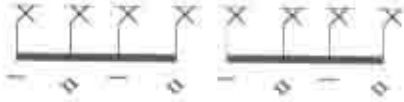
RH section A without the sweep.

Mano derecha idem sección A sin el sweep.

LH snare 1



hi-hat open w/foot




19

bass reference

bajo de referencia



Suggested preliminary practice

I suggest that you practice the HI-HAT POSSIBILITIES and GHOST NOTES exercises from Chapter Four.

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen (del capítulo cuatro) el ejercicio POSIBILIDADES DEL HI-HAT y el ejercicio NOTAS FANTASMAS.



4

GROOVE #3 - Swanky S.]

Pay close attention to the swing feel of this groove. It's played very static and on top of the beat, in a quasi hip-hop feel. Watch the similarity between the cowbell melody and the bassline. The two-bar rhythm of the drummer's left hand is used as the count off for the tune.

Presten atención al tipo de swing feel de este tema. Tiene una característica un poco estática además de haber sido tocado delante del pulso (on top of the beat). La melodía del bajo es emulada por la melodía de las campanas. El ritmo de dos compases de la mano izquierda del baterista, es el mismo ritmo usado para la cuenta inicial del tema.



20

For the play-along section

form

forma

Para tocar UCD

Swing Feel

♩ = 98

count off

4/4

X 9

f

REPEAT 9 TIMES

B

B^bm⁷

4

A

Fm⁷

4



The bass is in charge of the low frequencies, since the kick drum purposely plays only on beat 1 of every measure. The hand orchestration is the main key to this groove. There are two rhythms going on at the same time. The RH plays three cowbells and the backbeats on snare 2 – set on my right – while the LH plays a New Orleans kind of steady counterline on the rim of the snare 1. This is the same rhythm used as count off on the first two bars of the tune.

The hi-hat foot plays eighth note upbeats in Section A and it opens on every other upbeat (2 “n,” 4 “n”) in Section B. This is a useful tool that provides a “more open” feel without riding on a cymbal. Notice that the hi-hat sounds very light. You can get this sound by using your toes instead of the heel. This way, the two cymbals barely touch each other, thus resonating more. If you want the heavier and longer crash sound, use the heels so that the sound comes from the whole leg instead of the toes. You will find this technique throughout the book.

El bajo tiene toda la libertad en el registro más grave, ya que el bombo fue tocado muy económicamente (en el tiempo 1 de cada compás) con esta finalidad. En este groove, la orquestación de las manos es el elemento más importante a resaltar. Fijense: existen dos ritmos simultáneos. En el primero, la mano derecha toca un ritmo entre tres cowbells y el tambor 2 (ubicado a la derecha), mientras que en el segundo, la izquierda ejecuta en el tambor 1 una contra línea en una onda “New Orleans”. Este último ritmo (similar a una clave) es el usado en los dos primeros compases como cuenta introductoria.

El hi-hat foot toca un ostinato en corcheas al aire (“i”) para la sección A, pero se abre en el tiempo 1 “i” y en el 3 “i” del compás en la sección B. Esta es una herramienta interesante si queremos abrir un poco el sonido sin tener que recurrir al ride. Fijense que el hi-hat suena liviano: se usó la punta del pie (apoyada sobre el talón) en vez del taco, donde el sonido es generado por toda la pierna en vez de serlo por el pie. De esta manera, los platillos del hi-hat apenas se tocan obteniendo así un sonido casi a ride. (Esta técnica es frecuentemente usada en este libro.)

Groove Section A - Groove Sección A

Diagram illustrating the drum kit setup and notation for Groove Section A:

- RH rhythm:** Shows a sequence of eighth notes and quarter notes.
- LH rhythm:** Shows a sequence of eighth notes and quarter notes, including a half note.
- Drum Kit Setup:**
 - cowb high:** Cowbell high.
 - LH xstick snare 1:** Left hand snare 1.
 - bass drum:** Kick drum.
 - cowb med low:** Cowbell medium low.
 - RH snare 2:** Right hand snare 2.
- hi-hat open w/foot only on section B:** Indicated by a note on the hi-hat staff.

* note: this snare is set up on the right hand side of the kit - este tambor está ubicado al costado izquierdo del set.



22

*bass reference**bajo de referencia***Suggested preliminary practice**

I suggest that you practice the MELODIC LINE FOR ORCHESTRATIONS exercise from Chapter Four.

Sugerencia de práctica preliminar

Practicar (del capítulo cuatro) el ejercicio MELODÍA PARA ORQUESTAR.



5

GROOVE #4 - Ragga

Even though this music is generally played very laid back – especially by the rhythm section – we played it more on top of the beat to give it a funkier edge. You must check out reggae masters Robbie Shakespeare and Sly Dunbar to hear how solid that rhythm section sounds. Although they are rhythmically similar, the tune consists of sections A and B.

Para darle un sonido más funkeado, este groove fue tocado con un feel "on top" y con intención de funk a pesar de que normalmente el reggae se toca laid back. Escuchen a Robbie Shakespeare y Sly Dunbar y verán cuán sólida es la base. A pesar de ser similares, este tema tiene dos secciones A y B.



23

For the play-along section

form

forma

Para tocar c/CD

♩ = 140

drum fill

f *mf* *f* *FADE OUT*

A *B*

Gm7 *Dm7*

8 *8*

REPEAT 6 TIMES

X 6



The RH plays eighth-note upbeats on the snare 2 while the hi-hat foot plays quarter notes throughout the groove. Since the LH is responsible for most of the backbeats and fills, keep in mind that the snare 2 is set up on my right hand side, allowing total freedom for the LH to move around the set. Kick drum plays on beats 2 and 4 in unison with the guitar and the LH (on snare) mainly plays on 3.

As the tune progresses, the LH adds more tom fills and, with the help of the RH, adds some snare/crash unisons. Note that the feet never change their pattern. In section B, I open the hi-hat with my foot (a crash sound) on beats 1 and 3, opposite the guitar rhythm. Though it may seem that you could play busy, it will work much better if you keep it economical.

Because of a rhythmic displacement, you can get thrown off by the way the third and fourth measures are felt, creating the illusion of being upside down. Listen to bands like Bob Marley, Black Uhuru, Peter Tosh etc. as well as drummers like Carlton Barrett and the innovator Stewart Copeland.

La mano derecha toca en el snare 2, corcheas en el "2" de cada tiempo, mientras que el hi-hat foot toca todo el groove en negras. Como la mano izquierda es la responsable de tocar todos los fills y decorados, el snare 2 con la mano derecha está armado en el costado derecho para darle así a la izquierda toda la libertad de movimiento. El bombo toca negras en los tiempos 2 y 4 (al unísono con la guitarra), y el tambor toca el backbeat en el tiempo 3.

A medida que el tema sube la energía, la mano izquierda, ayudada por la derecha, entra en mayor actividad con los toms y algunos tambores/crash unísonos. Observen que los pies nunca cambian el pattern, excepto en la sección B donde el hi-hat pasa a tocar un sonido de open crash, opuesto al ritmo de la guitarra. A pesar de haber mucho espacio para rellenar, mantengan el groove y los fills económicos, funciona mejor!

Observar el desplazamiento producido en el tercer y cuarto compás que da la sensación de que el groove quedará al revés. Esta estructura rítmica se observa frecuentemente en el reggae binauto especialmente en Bob Marley, Black Uhuru, Peter Tosh, etc. y bateristas tales como Carlton Barrett y el innovador Stewart Copeland.

* RH snare 2

LH snare 1

bass drum

hi-hat foot

press w/RH on snare 2

open hi-hat on B section = hi-hat abierto en la sección B

* note: this snare is set up on the right hand side of the kit = este tambor está ubicado al costado derecho del set



Suggested preliminary practice

Try practicing the RH upbeats ostinato with some basic feet pattern while the LH reads various melodies such as the MELODY 1 or the BASIC SIXTEENTH NOTE SUBDIVISION exercise. Also try using the HI-HAT POSSIBILITIES exercise from Chapter Four for more RH independence. For this last exercise, play the backbeat on 3 and the kick/drum on 2 & 4 while the RH plays different patterns.

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen tocar con la derecha en el ride, corcheas en el "1" de cada tiempo, mientras que la izquierda lee varias melodías como la MELODÍA 1 o la SUBDIVISIÓN BÁSICA DE SEMICORCHEAS con un pattern básico en los pies. También practiquen el ejercicio POSIBILIDADES DEL HI-HAT (del capítulo cuatro) para obtener mejor independencia en las manos. Para este último ejercicio, toquen el backbeat en el tiempo 3, y el bombo en los tiempos 2 y 4 mientras la derecha toca diferentes tipos de ostinatos en el hi-hat.



6 GROOVE #5 - Alla Me'Shell

This tribute to Me'Shell Ndegeocello, is an example of a 4-bar groove with bass and drums in unison the whole time. This groove sounds very static. Watch the guitar playing the line in octaves and the clavinet comping. They, along with bass and drums, are an important part of the groove.

* Note: the bass intro with a cry baby effect has not been transcribed,

Este tributo a Me'Shell Ndegeocello, es un ejemplo de un groove de 4 compases de duración, donde el bajo y batería tocan en constante unísono. Observen lo estático que suena, teniendo en cuenta que la guitarra, tocando la línea en octavas y el acompañamiento del clavinet son parte fundamental en el armado de este groove.

* Nota: la introducción del bajo con wha-wha no fue transcrita.



26 For the play-along section *form* *forma* Para tocar C/CD

♩ = 111

bass & drums INTRO 111

*INTRO

4

mf

A

Gm

4

f

X 16

REPEAT 16 TIMES



This groove's feel is in eighth notes as opposed to the typical sixteenth note feel. Pay close attention to the ghost notes, which have a primary role. On bars 1 and 3, the kick drum and the bass play the same figure. On the other hand, bars 2 and 4 are the release of bars 1 and 3. Notice that on bars 2 and 4 there's almost no activity on the kick drum. Instead, the hi-hat and snare ghost notes are the predominant timbres in the orchestration. The RH on hi-hat plays very staccato, almost without any nuances or accents.

Notice the importance of the open hi-hat on beats 3 & 4 of the second bar. They are part of the guitar and bass rhythm. This, again, is borrowed from Garibaldi's OAKLAND STROKE, which at the same time was borrowed from James Brown's SCHOOL OF DRUMMING. Instead of expecting a backbeat, you get an open hi-hat creating a gap sensation.

Este groove es muy particular, ya que la subdivisión principal es la corchea y habitualmente el funk tiene un feel en semicorcheas. Presten atención a las notas fantasmas ya que tienen un rol importante en el sonido general. En los compases 1 y 3, el bajo y la batería tocan la misma figura, mientras que los compases 2 y 4 son el "release" (relajación) de los mismos. En estos dos compases, el bombo prácticamente carece de actividad, siendo las notas fantasmas y los hi-hat los que predominan timbricamente. En el hi-hat la mano derecha es ejecutada staccato y sin dinámicas ni acentos.

En el compás 2, noten el hi-hat abierto en los tiempos 3 y 4 tocado al unísono con el bajo y la guitarra. Este concepto lo tomé prestado de Garibaldi (OAKLAND STROKE) quien a su vez lo tomó prestado de la ESCUELA DE BATERISTAS de James Brown: en vez de poner un backbeat, deja el espacio para ocuparlo con un open hi-hat creando una sensación de vacío.

"It's important for a bassist not to play too busy. A groove has to have a lot of transparency, as if air and sunlight could come through it. You want strong pillars but you don't want to dominate all the time."

Will Lee, Modern Drummer, May 1997

"Es muy importante que el bajista no toque muchas notas. El groove tiene que ser transparente, de modo que la luz y el aire puedan atravesarlo. Se trata de proveer un pilar pero no de dominar todo el tiempo."

Will Lee, Modern Drummer, Mayo 1997

motif *answer #1*

motif *answer #2 with silence*

motif *answer #3*

Suggested preliminary practice

Practice reading a MELODY 1 for the kick drum while the LH plays a backbeat on 2 & 4. Also work on the HI-HAT POSSIBILITIES and GHOST NOTE exercises from Chapter Four. For any of these exercises, keep each limb consistent. Try playing the groove very light and solid by keeping the ghost notes underneath.

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen leer la MELODÍA 1 con el bombo mientras la mano izquierda toca tambor en 2 y 4. Para afianzar un poco más las manos, practiquen los ejercicios POSIBILIDADES DEL HI-HAT combinados con NOTAS FANTASMAS (del capítulo cuatro). Cualquiera sea el ejercicio, mantengan las notas fantasmas por debajo del groove y mantengan la consistencia en cada extremidad. Intenten tocar el groove lo más sólido y parejo posible.



7

GROOVE #6 - *Second Line Funk*

Although this is not a typical straight-ahead swing feel, notice how the laid back phrasing makes the groove sound relaxed. It's felt between "even eighth" and "swing eighth" notes. Keep in mind that these kind of grooves feel much better at slower tempos. The idea for this one is based on a New Orleans Cajun style. Check out a band from the 70s called The Meters. They have mastered the style with a strong and personal feel. Their playing is simple but extremely creative and melodic.

A pesar de no ser un típico "swing feel", el mínimo tiento ternario de este groove hace que suene relajado y laid back. Parece binario pero posee esa pequeña proporción de swing que lo hace diferente. Este tema fue inspirado en el estilo New Orleans o Cajun Style. Escuché a una banda de los años 70 llamada The Meters. Han sido pioneros en el estilo por demás muy personal, creativo y económico con un swing inigualable.



29

For the play-along section

form

form

Para tocar c/CD

Swing Feel

♩ = 86

drum fill

mf X3 REPEAT 3 TIMES

A C7 8 B B $\flat$ 7 8 A C7 4



30

Drums alone

*drums**bateria*

Batería sola

The concept here is to use both hands on snares as time-keepers instead of the typical right hand on the hi-hat. The kick drum plays pretty much in unison with the bass while the hi-hat foot plays the upbeats. The RH plays a brush on the snare 2 while the LH plays backbeats and ghost notes on the main snare 1. Notice that the LH hits the snare 1 close to the edge of the drum to get a timbale sound. Also, since I'm using a brush on snare 2 and a stick on snare 1, I try to go for a balanced and smooth sound between the two snares.

On beat 1 of the first measure I play a five stroke roll (RRLL) and on beat 3 "n" I play a brush sweep with the RH. Try to make it blend with the groove. On beat 4 of the second bar I play laid back sixteenth note fills, which create a little tension. Notice that the drums have plenty of room to fill up in this part of the measure, but don't forget to avoid using too many notes. Be discrete! I'd rather work with nuances such as press rolls, diminuyendo or delayed effects than filling up the space with big notes.

As for the New Orleans style, listen to The Meters' drummer Zigaboo Modeliste. He is an expert and has a strong, economic and personal feel. His playing is simple but extremely creative and melodic. No doubt he's an innovator. Some newer guys worth listening are Herlin Riley, Richie Hayward, J. Vidacovich etc.

El concepto que fue usado es el de ambas manos en los tambores como "time keeper", en vez de la típica mano derecha en el hi-hat. El bombo toca casi al unísono con el bajo mientras que el hi-hat foot toca corcheas en el "i" de cada tiempo. La mano derecha toca una escobilla en el snare 2, mientras que la izquierda toca el backbeat con palillos en el snare 1. Las notas de la izquierda son tocadas casi al borde del tambor para lograr un sonido metálico casi a timbal. Como estoy usando una escobilla en un tambor y un palillo en el otro tambor trato de mantener el balance entre ambos.

En el tiempo 1 del primer compás, toco un live stroke roll (RRLL), y en el tiempo 3 "1" toco un brush sweep con la derecha. Traten de que este forme parte del groove. En el tiempo 4 del segundo compás, la izquierda toca semicorcheas con un cierto feel laid back que genera un poco de tensión. La batería tiene, en esta parte del compás, mucho espacio para llenar, pero es más prudente ser económico y discreto en vez de recargarlo con el típico drum fill. En estos casos, prefiero usar notas de decoración (embellishments) o matices (nuances) para generar otro color.

En lo que respecta al estilo "New Orleans", escuchen a Zigaboo Modeliste y su grupo The Meters: él tiene un toque muy personal, creativo, económico y con un swing inigualable. Sin duda ha sido un innovador. Hay otra generación de bateristas más jóvenes con mucha personalidad que merecen ser escuchados, como Herlin Riley, Ritchie Hayworth, J. Vidacovich etc.

* RH brush on snare 2.
LH stick on snare 1

Bass drum
hi-hat foot

RH sweep

even feel

* note: this snare is set up on the right hand side of the kit - este tambor está ubicado al costado derecho del set



swing feel



Suggested preliminary practice

Practice EXERCISE #8 from Chapter Four. It's not so much about technique as it is about feel. Also check out *NEW ORLEANS JAZZ & SECOND LINE DRUMMING* written by Herlin Riley and John Vidacovich. Listen to bands like New Birth Brass Band.

"The groove determines the direction of the song, the form, the dynamic level and the length of solos. It controls the song."

Ron Carter

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen el EJERCICIO #8 (del capítulo cuatro). En este groove no prevalece la técnica, sino el feel. Consulten el *NEW ORLEANS JAZZ & SECOND LINE DRUMMING* escrito por H. Riley y J. Vidacovich. Escuchen a bandas como la New Birth Brass Band.

"El groove es el que determina la dirección de un tema, la forma, las dinámicas y la duración de los solos. Es el que controla todo el tema."

Ron Carter



8

GROOVE #7 - Samba Funk

This is probably the most unusual of all the tunes on the CD. This type of samba – called *samba quebrado* – has a funky, laid back feel which is typical of the style. The flugelhorn solo helps to create a jazzy mood. Notice how heavy the groove gets with the kick drum and the bass playing around the 2 and 4, emulating the role of the surdo.

Probablemente, este tipo de groove llamado *samba quebrado*, sea el más inusual de este libro. Fue tocado “muy” laid back y funkeado (característica propia del estilo) y encarado con un toque jazzístico, donde la improvisación del flugelhorn contribuye a que el tema suene más suelto. Noten lo pesado que se siente el groove en los tiempos 2 y 4, ya que el bombo y el bajo (emulando el rol de surdo) se apoyan, en estos dos tiempos.



32

For the play-along section

forn
forn

Para tocar c/CD

♩ = 86

drum fill lead in

E^bmaj⁷ A¹³ A^b13 Dm⁷(add11) G¹³ G^b13

X 11 REPEAT 11 TIMES

Cm⁷(add11) F¹³ Fm⁷/B^b B^b13



33

Drums alone

*drums**bateria*

Batería sola

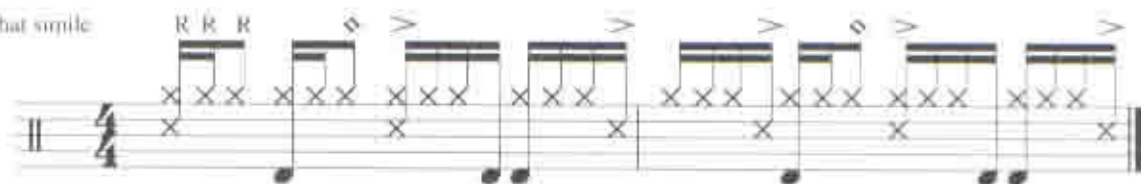
The RH constantly plays the hi-hat ostinato, except when it goes to the ride cymbal, in which case it plays all sixteenth notes. The LH plays a syncopated snare on 2 “da” (fourth sixteenth note of beat 2). Note how I barely play on beat 1 giving a forward motion to the groove. On beat 2 “n”, the open hi-hat emphasizes the backbeat on beat 3.

Keep in mind that the kick – which plays the role of a surdo – doesn’t always plays the double note samba pattern. Make a distinction between the single kick drum note on beat 2 and the double kick drum notes on beat 4. Although the groove is written with the LH playing cross stick, it moves to the snare as the tune progresses.

El ostinato de la mano derecha en el hi-hat predomina en casi todo el tema, pasando al ride al final del tema para. Noten la importancia de no tocar siempre el tiempo 1 del primer compás, generando así una sensación de movimiento. En el tiempo 2 “n” de ambos compases, el hi-hat abierto enfatiza el backbeat del tiempo 3.

Tengan en cuenta que el bombo (que cumple la función de surdo) no siempre toca doble notes en el pattern de samba. Sepan diferenciar entonces, el single note del bombo en el tiempo 2 y el double note en el tiempo 4. A pesar de que el groove está escrito en aro, una vez avanzado el tema la mano izquierda pasa al tambor.

hi-hat simile





34

base reference
base de referencia


Suggested preliminary practice

I recommend playing off Gary Chester's book *THE NEW BREED* (Lessons II-A, B, III-A, B etc.), reading the melody with the LH with the kick playing the samba pattern while the RH plays an ostinato. Then play the kick drum only on beats 2 & 4. I also suggest that you practice different kick/snare combinations while you keep the hi-hat or the ride ostinato. For example, work on the same pages and assign one note to snare and the next note to kick drum. This way it's going to sound more broken. Read the whole page down in this fashion. I don't mean you to use these combinations for typical samba grooves, but I'm sure it will help your independence.

I also encourage you listen to drummers like Teo Lima, Robertinho Silva, Paulo Braga and Carlos Bala among others. Also check out Duduka Da Fonseca's book *BRAZILIAN RHYTHMS FOR THE DRUMSET, THE ESSENCE OF BRAZILIAN MUSIC* by Ed Uribe and *BRAZILIAN MUSIC WORKSHOP* by Antonio Adolfo which fully explain and demonstrate all the different styles in popular Brazilian music. It's also important to listen to such artists as Djavan, Ivan Lins, Sergio Mendez, Elis Regina, Joao Bosco and to more traditional samba style.

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen con el libro *NEW BREED* de Gary Chester (Lesson II-A, B, III-A, B etc.). Pueden leer la melodía con la mano izquierda, mientras la derecha toca un ostinato en el hi-hat y el bombo toca el pattern de samba. Supriman luego todos los bombo, con excepción de los tiempos 2 y 4. Prueben diferentes combinaciones entre el tambor y el hi-hat (o ride) usando las mismas páginas y asignando una nota al tambor y otra al bombo. Lean toda la página de esta manera. Obviamente, el bombo dejará el tumbado de samba, por lo tanto sonará más quebrado. A pesar de alejarnos del feel de samba, este ejercicio nos dará una mayor independencia en este estilo.

Escuchen a bateristas como Teo Lima, Robertinho Silva, Paulo Braga, Carlos Bala, entre otros. Pueden también trabajar con el libro de Duduka Da Fonseca: *BRAZILIAN RHYTHMS FOR THE DRUM SET, BRAZILIAN MUSIC WORKSHOP* de Antonio Adolfo y *THE ESSENCE OF BRAZILIAN MUSIC* de Ed Uribe, que brindará un material muy bien explicado y demostrado sobre los diferentes estilos de la música popular del Brasil. Es fundamental escuchar a artistas brasileños tales como Djavan, Ivan Lins, Sergio Mendez, Joao Bosco, Elis Regina y otros de samba más tradicional.



9

GROOVE #8 - *Tight Pocket*

All instruments were played on top of the beat and are a crucial part of the groove. This dense and busy sixteenth note groove requires precision in its execution. As we've seen in other tunes, nobody takes a solo; rather, we all keep the groove. It's a collective effort.

Todos los instrumentos del ensamble están tocados delante del pulso. Todos forman parte de la sección rítmica. Este intenso y cargado groove en semicorcheas tiene que ser tocado con mucha precisión para lograr que suene ajustado. Como ya vimos en otros grooves, aquí no hay un solista; todos forman parte del groove en un esfuerzo colectivo.



35

For the play-along section.

*form**forma*

Para tocar c/CD

♩ = 85

drum fill

f X3

$E\flat 7$ A B $A\flat 7$ A $E\flat 7$

8 8 4

REPEAT 3 TIMES



Suggested preliminary practice

Try to practice the GHOST NOTES exercises from Chapter Four with the LH while the RH plays either eighth notes or sixteenth notes on the hi-hat. Keep the volumes even. Then, try adding the backbeats on 2 & 4 with the same hand (LH). This may be difficult so start with the simplest one and work on it slowly. This will add a lot of musicality and forward motion to your playing.

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen (del capítulo cuatro) el ejercicio NOTAS FANTASMAS con la mano izquierda, mientras que la derecha toca corcheas o semicorcheas en el hi-hat. Luego, traten de incorporar el backbeat en 2 y 4 con la izquierda. Probablemente al principio les resulte difícil, pero tómense el tiempo necesario y comiencen con el más fácil. Cuiden los volúmenes de ambas manos. Este ejercicio les dará mucha musicalidad a los grooves.



10

GROOVE #9 - Tribute to Miles

The idea for this tune was taken from Miles Davis' record *Tutu*, which is highly recommended for study. The bass and drums don't play together rhythmically as much as they do in other tunes. The drums play really simple and steady and give the bass the freedom to move around without overcrowding the rhythm section. Minimal playing will do for the groove so keep it relaxed and don't play too many notes.

La idea para este groove fue tomada de *Tutu*, un disco sumamente recomendable, del trompetista Miles Davis. En este tema, el bajo y la batería no tocan juntos como en otros temas. La simpleza y continuidad de la batería, le da al bajo la libertad para llevar el groove sin que se sobrecargue la sección rítmica. ¡Economía es la clave para este groove!



38

For the play-along section

forn
fornu

Para tocar c/CD

♩ = 75

drum fill lead in

A Dm⁷ Gm⁷ Dm⁷ Cm⁷

X 4 REPEAT 4 TIMES

B1 Eb⁷ Ab⁷ Eb⁷ C#m⁷

X 2 REPEAT 2 TIMES

B2 Eb⁷ Ab⁷ Eb⁷ C#m⁷

X 2 REPEAT 2 TIMES

A Dm⁷ Gm⁷ Dm⁷ Cm⁷

X 5 REPEAT 5 TIMES

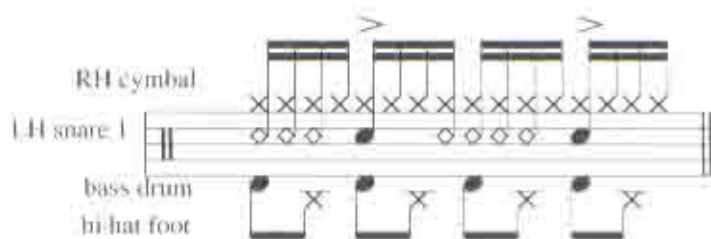


The LH eventually plays some syncopated figures but, overall, this groove doesn't move much on the drums. As you can hear, it's very quarter note oriented. The dense harmony occupies a lot of space so keep it simple and let the chords carry the groove. Keep the kick in a steady pulse ("walking" style) unless you're looking for a funkier and more syncopated feel.

Listen to the keyboard comp and you'll notice the same static motion. At the same time, try to get the widest dynamic range possible with your LH. Make sure that none of the other limbs interfere with it. The drum groove was inspired by Weather Report's NIGHT PASSAGE with Erskine on drums. Check out the title track. Peter's playing is impeccable; very delicate and musical.

Aunque el groove es bastante estático, la mano izquierda eventualmente toca algunas sincopas, pero básicamente, como se puede apreciar, predomina el pulso en negras. La densa armonía en este tema ocupa mucho espacio sonoro, por lo tanto mantengan el groove simple y dejen que los acordes lleven al groove. Mantengan el bombo en negras (estilo "walking"), a menos que busquen funkear el groove.

Escuchen cómo el teclado acompaña con el mismo criterio estático. Traten de obtener el mayor rango dinámico con la izquierda sin dejar que los otros miembros interfieran con ella. El groove, en lo que respecta a la batería, fue inspirado en Peter Erskine en la versión de NIGHT PASSAGE, del grupo Weather Report. Escuchen el tema que lleva el nombre del disco, su ejecución es impecable, delicada y musical.





40

bass reference

baño de referencia

Suggested preliminary practice

I suggest that you practice GHOST NOTES exercises from Chapter Four with the swing ride pattern. For a better understanding of how to convert binary to swing notes, refer to the EVEN TO SWING CONVERSION exercise.

You might need to spend some extra time with the jazz style if you are not familiar with it. There are a lot of books which deal with this subject, such as THE ART OF BOP DRUMMING by John Riley, as well as JAZZ WORKSHOP FOR BASS AND DRUMS by Dave Weigert, among others.

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen (del capítulo cuatro) el ejercicio de NOTAS FANTASMAS, pero en vez de tocar el ride binario en corcheas, toquenlo swingueado en semicorcheas. (Ver el ejercicio CONVERSIÓN DE BINARIO A SWING para una mejor comprensión de cómo pasar de binario a swing).

Aquellos que no estén familiarizados con el jazz, quizás deban dedicarle un tiempo. Existe mucha bibliografía como THE ART OF BOP DRUMMING de John Riley y JAZZ WORKSHOP FOR BASS AND DRUMS de Dave Weigert.



11

GROOVE #10 - *The Axes*

This groove is inspired by the great Rocco Prestia. It has that staccato sixteenth note feel which is a typical Tower of Power feature. The drums stick to the busy bassline most of the time. The guitar contributes a great deal with its precise comping and, because of the tightness and fullness of the trio, there is no need to have any keyboards comping.

Este groove está inspirado en Rocco Prestia y tiene un feel staccato característico de Tower of Power. En este cargado groove subdividido en semicorcheas, la batería y el bajo tocan casi al unísono. Gracias al acompañamiento preciso de la guitarra, este tema provee una sólida y compacta base en trio sin necesidad del acompañamiento de teclados.



41

For the play-along section

*form**forma*

Para tocar el CD

♩ = 118

INTRO

ensemble kicks

drums fill in to groove

f

A

D7

16

B

E7

16

X2

REPEAT 2 TIMES

"Repetition is the mother of learning. You practice things over and over until you are sick of it, then you do it some more! Repetition is what great groove playing is about."

Dave Garibaldi

"Repetición es la madre de todo aprendizaje. Practicas y practicas hasta hartarte, y luego ¡practicas un poco más! Un buen groove se trata de... repeticion."

Dave Garibaldi



42

Drums alone

drums

bateria

Batería sola

Two different snares have been used in this tune. Since there are a lot of ghost notes, the snare 2 – set up on my left hand side – will get its own space, sonically speaking.

There are two important parts to this groove. One is the first beat of measure 1, which has two LH sixteenth note offbeats in unison with the bass. The other is beat 1 of measure 2. Again, the ghost notes stand out as an important texture. Notice that the hi-hat opens on beat 2 “n”, in unison with the rhythm guitar and bass. This note remains open for at least a whole beat. On beat 3 “n”, this hi-hat happens again, but this time it remains open for an eighth note, so it closes on the downbeat of 4. This is a lick used a lot in funk music.

As for the kick drum, it plays a very simple role, leaving space for the hands to stand out, so try to keep them consistent. Think of yourself as a four channel mixer to control all four volumes. Keep the ghost notes underneath the hi-hat – don’t let them get in the way.

Fueron utilizados dos tambores diferentes con la finalidad de que las notas importantes del snare 2 (ubicado a la izquierda) tengan su propio espacio sonoro.

Hay dos puntos importantes en este groove: uno son las dos semicorcheas del tiempo 1 del primer compás que son tocadas al unísono (con mano izquierda) con el resto del ensamble; el otro es el tiempo 1 del compás 2. Nuevamente ocurre que las notas fantasmas tienen un color importante en la orquestación. Noten que el hi-hat se abre en el tiempo 2 “1” del primer compás al unísono con el bajo y la guitarra. Recuerden que este hi-hat debe durar como mínimo una negra. En el tiempo 3 “1” (del compás 2) el hi-hat aparece otra vez, sólo que permanece abierto una corchea, cerrándose con el backbeat del tiempo 4. Ésta es una herramienta muy usada en el estilo.

En cuanto al bombo, su rol es muy limitado ya que el principal atractivo de este groove son las manos. Mantengan consistentes ambos tambores y cuidado con las notas fantasmas; no dejen que interfieran con el hi-hat. Piensen en la “consola virtual” para controlar los volúmenes de cada extremidad.

* note: this snare is set up on the left hand side of the kit – este tambor está ubicado al costado izquierdo del set



Suggested preliminary practice

I suggest that you practice reading **MELODY 1** on the kick drum while you keep the backbeat on 2 & 4. Also, work on the **GHOST NOTES** exercise from Chapter Four. For inspiration, listen to James Brown's drummers and to Dave Garibaldi and Mike Clark.

"One of the most important elements in my bass lines is the use of ghost notes, they provide the illusion of space and the accents that really propel the groove. If I play a pitch on every note, the bassline would be far too busy."

Larry Willis, *Bass Player*, April 1993

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen leer del capítulo cuatro la **MELODÍA 1** con el bombo, mientras que mantienen el backbeat en 2 y 4 con un pattern de hi-hat simple. También pueden trabajar el ejercicio **NOTAS FANTASMAS**. Escuchen a los bateristas de James Brown, a Dave Garibaldi y a Mike Clark para inspirarse.

"Uno de los elementos más importantes de mis líneas de bajo son las notas fantasmas. Dan la sensación de espacio e insinúan acentos que propulsan el groove. Si cada nota que toco tuviera una altura (pitch), la línea estaría sumamente sobrecargada."

Larry Willis, *Bass Player*, Abril 1993



12

GROOVE #11 - Tribute to Marcus

The swing feel in this groove is a lot tighter than in Groove #6 (*Second Line funk*). In this easy-going bass-oriented groove, the drums primarily play a supportive role. Despite being written as a two bar groove, it was originally conceived as a one bar groove:

El feel swingueado que tiene este tema, es mucho más preciso y compacto que el que tiene el Groove #6 (*Second Line funk*). Este groove fue pensado principalmente para el bajo; razón por la cual la batería tiene un simple rol de soporte. A pesar de estar escrito en dos compases, fue concebido como un groove de un solo compás.



44

For the play-along section

forn

forn

Para tocar x/CD

Swing feel

♩ = 94

A $\frac{4}{4}$ Em^7 8 B Cm^7 8 A Em^7 4
 X3 *mf* REPEAT 3 TIMES *f*



In both sections, the RH plays eighth notes with a brush accenting the backbeat on 2 & 4. In section A, the LH plays on the hi-hat, which has a mounted tambourine on top. This tambourine only sounds when you either

- play the hi-hat with foot or
- hit it with a stick.

In section B, the LH goes from the hi-hat to the snare. In beat 3, there is also a double stroke which is more of an occasional embellishment. Try to get a crisp and articulate balance between both hands. Keep the volume down, especially on the LH when going to the snare.

En ambas secciones, la mano derecha toca corcheas con una escobilla acentuando los backbeats en 2 y 4. En la sección A, la mano izquierda toca (con palillo) en el hi-hat que tiene un tambourine agarrado encima del tilter. Este tambourine solamente suena cuando:

- se le pega con el palillo,
- se toca el hi-hat con el pie.

En la sección B, la mano izquierda va del hi-hat al tambor tocando la misma frase. Noten que en el tiempo 3, hay un double stroke cuya función es decorativa ocasional (embellishments). Traten de mantener un buen balance entre ambas manos; denle importancia al volumen de ambas, especialmente a la izquierda cuando va al tambor con notas fantasmas.

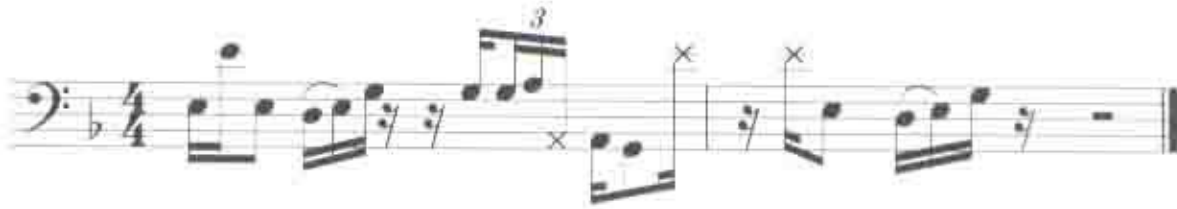
LH hi-hat w/stick

RH snare w/brushes

bass drum

hi-hat foot

tambourine attached on top of hi-hat



"I got into slapping through Larry Graham. In my neighbourhood, if you couldn't play like Larry, you might as well put your bass down. We used to have slap competitions on a little cafeteria stage in high school to attract girls. Later, I was fortunate to have a friend (drummer Kenny Washington), who got me into Paul Chambers, Ron Carter and Eddie Gomez. Then Jaco came out and blew my mind. I left his first album (Jaco Pastorius, Epic) on my turntable for two years and learned every solo note for note."

Marcus Miller, Bass Player, October 1992

"Larry Graham fue quien me introdujo al slapping. En mi barrio, si no tocabas como Larry, mejor era dedicarse a otra cosa. En un pequeño escenario de la cafetería del colegio secundario, solía haber competencias de slap para atraer a las chicas. Tiempo después, tuve la suerte de conocer a un amigo, el baterista Kenny Washington, quien me introdujo al mundo de Paul Chambers, Ron Carter y Eddie Gomez. Luego apareció Jaco y me voló la cabeza. Su primer disco (Jaco Pastorius, Epic) quedó en mi turntable dos años y aprendí cada uno de sus solos, nota por nota."

Marcus Miller, Bass Player, Octubre 1992

Suggested preliminary practice

Try using the sweep motion with the RH as it was used on Groove #2 – *Alla Mike*. The mix of brush and stick sounds great if both hands are balanced. I suggest that you listen to brush masters Clayton Cameron, Jack DeJohnette, Philly Joe Jones or Paul Motian with Bill Evans to get some ideas. You can experiment with different kick drum rhythms to create a more active groove. Alternatively, you can invert the hands and play a RH (with stick) on hi-hat and a LH (with brush) on snare. For the embellishment, try different combinations of double strokes, press rolls and sweeping motion with the brush in the RH (as played in Groove #2).

Sugerencia de práctica preliminar

Traten de usar ocasionalmente el sweep motion con la mano derecha, como se usó en el Groove #2 – *Alla Mike*. La combinación de la izquierda con la derecha es muy musical únicamente si entre ambas logramos un buen balance. Busquen ideas con las escobillas escuchando a Clayton Cameron, Jack DeJohnette, Philly Joe Jones, Paul Motian c/ Bill Evans. Experimenten con diferentes rítmicas en el bombo para obtener más densidad en el groove. Como opción, pueden invertir las manos y tocar con la derecha el hi-hat con pañillo (en la primera y tercera semicorchea), y con izquierda el tambor con escobilla (en la segunda y cuarta semicorchea). Pueden probar, además, diferentes tipos de embellishments: press rolls o double strokes con ambas manos así como también diferentes barridas con la derecha.



13

GROOVE #12 - JPC Funk

This slow funk tune has to be played tight and with the bass and drums in unison. This tune has a basic triplet feel and consists of two main grooves. The first corresponds to sections A and B, which are identical, though section B is slightly trashier. The second groove in Section C feels more on top. In the first two sections, the triplet feel is very laid back, whereas in the last one it almost becomes thirty-second notes.

Este funk lento fue concebido para ser tocado con precisión, pero laid back y al unísono entre el bajo y la batería. Hay dos grooves principales en este tema: ambos tienen un feel en tresillos de semicorcheas. Las secciones A y B tienen básicamente el mismo groove, con la diferencia de que la sección B tiene una intención más rockera. La segunda sección (C) tiene un feel de double time y está tocada más adelante del pulso (on top of the beat) siendo un feel casi en semifusas.



47

For the play-along section

f *form**f* *form*

Para tocar c/CD

Swing Feel

♩ = 98

ensemble kick

pick-up bar

Edim⁷

32

B

8

f

C

E⁷

8

A

Edim⁷

8

ff

double time feel

f

regular time feel



48

Drums alone

*drums**batería*

Batería sola

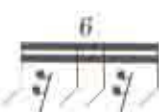
In section A, the kick drum locks in with the bass on almost every note. On beat 4 of the second measure, there is a space used for some hi-hat variations. As I wanted this groove to have more bite, I purposely kept the hi-hat volume soft so that it didn't get in the way (sonically speaking) of the kick and snare. In section B, the hi-hat is wide open and trashy, but the snare and kick drum remain unchanged.

Section C goes into a double-time feel. Watch the harmonic rhythm: it's a double-time feel but the pulse stays the same. Both hands play in exact unison. The RH plays on an china cymbal as a ride and the LH plays all ghosted notes on the snare except for the backbeats on the "n" of every beat. The hi-hat with foot and kick drum deliberately play quarter notes in unison, creating density and a more straightforward feel.

En las secciones A y B el bombo está al unísono con el bajo. El tiempo 4 del segundo compás, tiene un espacio que es rellenado con el hi-hat. Dado que la intención para este groove fue darle más garra o presión, mantuve el hi-hat por debajo del tambor y el bombo para que éstos resaltaran. Noten que en la sección B, el hi-hat se toca abierto para lograr un sonido más rockero y sucio, pero los demás timbres de la batería permanecen iguales.

En la sección C, observen que ambas manos tocan un perfecto unísono en double time pero el pulso (en negras) no se modifica. La mano derecha toca un platillo "china" que cumple la función de ride. La mano izquierda toca todas las notas fantasmas en el tambor y los backbeats en los "n" de cada tiempo (corchea al aire) para lograr densidad y sensación estática.

Groove Section A & B – Groove Sección A y B

hi-hat (swing feel):  simile

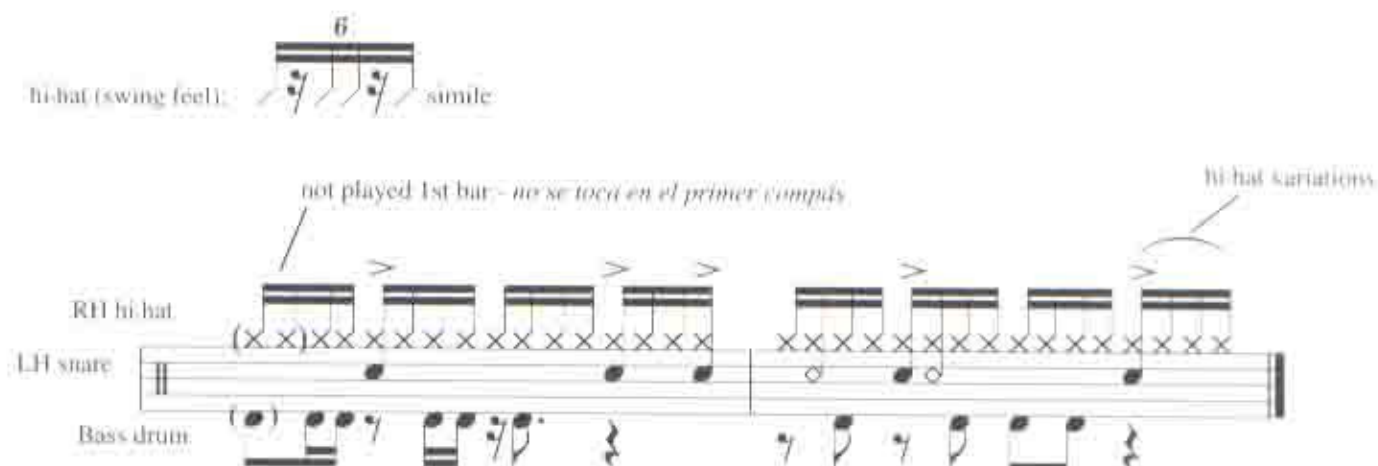
not played 1st bar – no se toca en el primer compás

hi-hat variations

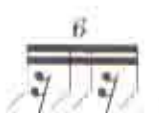
RH hi-hat

LH snare

Bass drum



Groove Section C – Groove Sección C

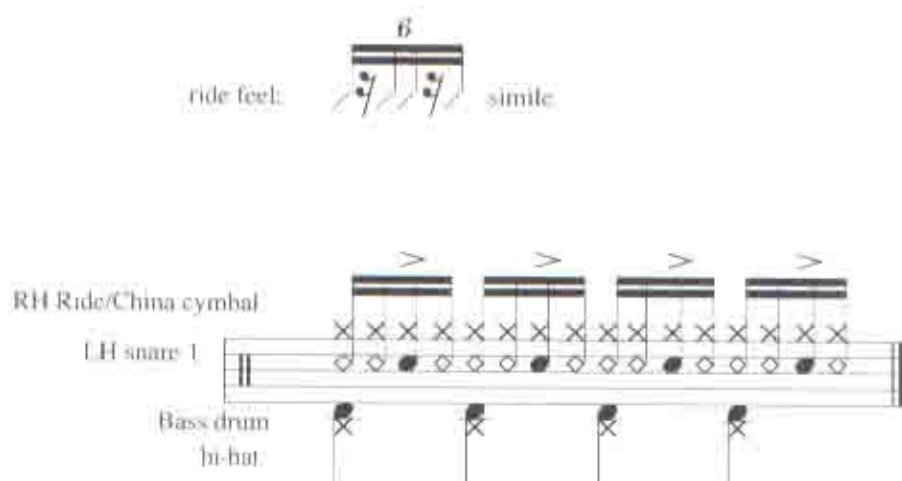
ride feel:  simile

RH Ride/China cymbal

LH snare 1

Bass drum

hi-hat





Groove Section A – Groove Sección A

RH mute



Groove Section B – Groove Sección B

finger playing



Groove Section C – Groove Sección C

walking



Suggested preliminary practice

I suggest that you practice the GHOST NOTES and HI-HAT POSSIBILITIES exercises from Chapter Four in a swing feel. Combine these with the MELODY 1 for kick drum to get more independence. As for section C work on the same material you worked on for Groove #9 – Tribute to Miles.

Sugerencia de práctica preliminar

Practiquen (del capítulo cuatro) los ejercicios Notas Fantasma y Posibilidades de Hi-Hat interpretados ambos con un feel de swing. Combinen estos ejercicios con el MELODIA 1 para el bombo, y así lograrán una mayor independencia. Para la sección C, practiquen el mismo material que para el Groove #9 – Tribute to Miles.



It is not my intention to go into the details of Latin music, but just to give you a rough idea of what the drums played in this tune. Although it's not a typical funk tune, it has some funky ingredients. Latin music is generally written in cut time – eighth notes – but for transcription reasons this tune has been written in sixteenth notes in 4/4 meter. Because of the orchestration used, the drum track gives the impression of being played by more than one person, but no overdubs were done on this tune. All the instruments were played live. This groove was conceived in a 3:2 clave and everything you play is supposed to fit in this clave.

Four cowbells were played, three of them set up on the right hand side, and the other one on the left. Since both hands hit many different parts of the set, you must be particularly careful to avoid inaccuracies. In order to get to all the sounds, the hands need to move really fast around the kit. On these types of grooves, work really slow at first! Speed could be your worst enemy if you are not careful. The feet play the 3:2 mambo clave with the left foot and a single note tumbao with the kick drum. *This pattern is repeated over and over. To further understand what was played note by note, refer to the groove description in the following page.*

I suggest that you check out drummers like Julio Barreto, José Quintana, Ignacio Berroa, Steve Berrios, Alex Acuña and especially Cuban drummer Horacio “El Negro” Hernández. He has fully developed this multi-timbral concept of orchestration. As far as Latin music goes, I advise you to spend a lot of time studying and analyzing it in its most basic and traditional form. If you want to get to this level of understanding, I recommend Bob Weiner & Frank Malabe’s *AFRO-CUBAN RHYTHMS*, Ed Uribe’s *THE ESSENCE OF AFRO-CUBAN PERCUSSION & DRUMSET*, as well as the *AFRO-CUBAN GROOVES* by Robby Ameen and Lincoln Goines.

“Anything can be the lead part. It can be the bass drum of the left foot or the left hand or the right hand. A lot of people just look at the hand that is playing the cymbal, but the main role may be in what they are playing in the other hand. It’s more about thinking of sounds. I have certain sounds that I can reach with my left foot and certain sounds that I can reach with my right hand. So I see it more as which sounds can lead a particular rhythm.”

Horacio “El Negro” Hernández;
Modern Drummer, September 1997

No es la intención detenerme de lleno a analizar este estilo, pero sí darles una idea de lo que fue tocado. A pesar de que no es un típico groove de funk, tiene ingredientes del estilo. La música latina normalmente es escrita en cut time (se sienten las blancas como pulso, en vez de las negras), pero por razones de transcripción y para una mejor lectura este groove se escribió en semi-corcheas. Debido a la orquestación usada, el track de batería da la sensación de ser tocado por batería y percusión aunque se tocó en vivo sin sobregrabaciones. Tengan en cuenta que este tema fue concebido en clave 3:2 y todo lo que se toque debe entrar dentro de esta clave.

En cuanto a la batería, hay cuatro campanas (cencerros) sonando en este groove, tres de las cuales son tocadas con la derecha y la última con la izquierda. Tengan cuidado con la imprecisión en la ejecución, ya que hay muchos timbres a los que debemos llegar a un tempo bastante rápido; por eso las manos deben moverse ágilmente por el set. Al comienzo, trabajen este tipo de grooves muy lentamente. La velocidad (si no son cuidadosos) puede ser el peor enemigo. Los pies tocan la clave 3:2 con el pie izquierdo y un tumbado de solamente una nota con el bombo. Para un mejor entendimiento de lo que fue tocado, referirse al análisis del tema en la página siguiente.

Escuchen a bateristas como Julio Barreto, José Quintana, Ignacio Berroa, Steve Berrios, Alex Acuña, y Horacio “El Negro” Hernández, entre otros. Este último ha desarrollado a pleno el concepto multitimbrico de orquestación. En lo que a música latina se refiere, para llegar a entender y poner en práctica este concepto de orquestación, deben invertir mucho tiempo previo en escuchar y analizar esta música en su forma más básica y tradicional. Investiguen el libro de Bob Weiner & Frank Malabe’s *AFRO-CUBAN RHYTHMS*, Ed Uribe’s *THE ESSENCE OF AFRO-CUBAN PERCUSSION & DRUMSET* y el *AFRO-CUBAN GROOVES* de Robby Ameen y Lincoln Goines.

“Cualquier timbre puede liderar. Puede ser que el bombo sea el líder, o el pie izquierdo, o la mano derecha o la mano izquierda. Mucha gente piensa que el miembro líder es el que lleva el platillo (ride), pero quizás un rol más protagonista lo tenga la otra mano. Es cuestión de pensar en sonidos. Yo tengo ciertos sonidos que alcanzo mejor con mi pie izquierdo y otros que alcanzo mejor con mi mano derecha. Entonces lo pienso más como “que sonidos pueden liderar un ritmo en particular”.

Horacio “El Negro” Hernández;
Modern Drummer, Septiembre 1997

Hands only – *Manos solamente*

right hand only:

right hand

left hand

3/2 clave

Whole groove – *Groove completo*

HANDS

cowb 1

cowb 2

cowb 3

cowb 4

tom 3

snare 1

tom 2

tom 1

snare 2

tom 4

FEET

bass drum

hi-hat foot

* note: this snare is set up on the right hand side of the kit - *este tambor está ubicado al costado derecho del set*

practical exercises

In this section, the intention is to provide you with some exercises that will help you get through the grooves. Try to incorporate them into your everyday vocabulary. These exercises don't follow any particular order. Nevertheless, start with the simplest one and gradually move on to the more difficult ones.



ejercicios prácticos

En esta sección explicaremos algunos ejercicios que no solamente los ayudarán a tocar los grooves con más soltura sino que les servirán como un aporte al vocabulario musical diario. Tengan en cuenta que los ejercicios no siguen un orden preestablecido aunque en muchos casos (especificados en cada ejercicio), recomendamos comenzar con los más sencillos.

Even to Swing Conversion #1 *Conversión de Binario a Swing*

You can read any melody written in an even feel and play it as a swing feel without having to rewrite the whole melody. Just interpret it as a swing feel by thinking of the second and fourth sixteenth (from the sixteenth note pattern) as your swing notes. In other words, these two notes will be the only ones that will be affected. Consequently, any notes that will land on the "e" and on the "da" will change, but not the ones that will land on the pulse and on the "n". Try to interpret EXERCISE #9 (BASIC SIXTEENTH NOTE SUBDIVISION) in a swing feel.

Pueden tomar cualquier melodía escrita en binario e interpretarla en swing sin tener que reescribirla. Simplemente interpreten la segunda y cuarta semicorchea de cada tiempo como si fueran las notas que se swinguean (swing notes). En otras palabras, estas serán las únicas dos notas de cada tiempo que se verán afectadas por el swing, por lo tanto las notas que caigan en "i" y en "da" cambiarán su interpretación. No así las que caigan a tierra y en la corchea del "n". Traten de interpretar el Ejercicio #9, SUBDIVISIÓN BÁSICA EN SEMICORCHEAS, pero con un feel en swing.

Basic Subdivision (even feel)



Subdivisión Básica (binario)

32nd-note Subdivision (swing feel)



Subdivisión en fusas (swingueado)

Triplet Subdivision (swing feel)

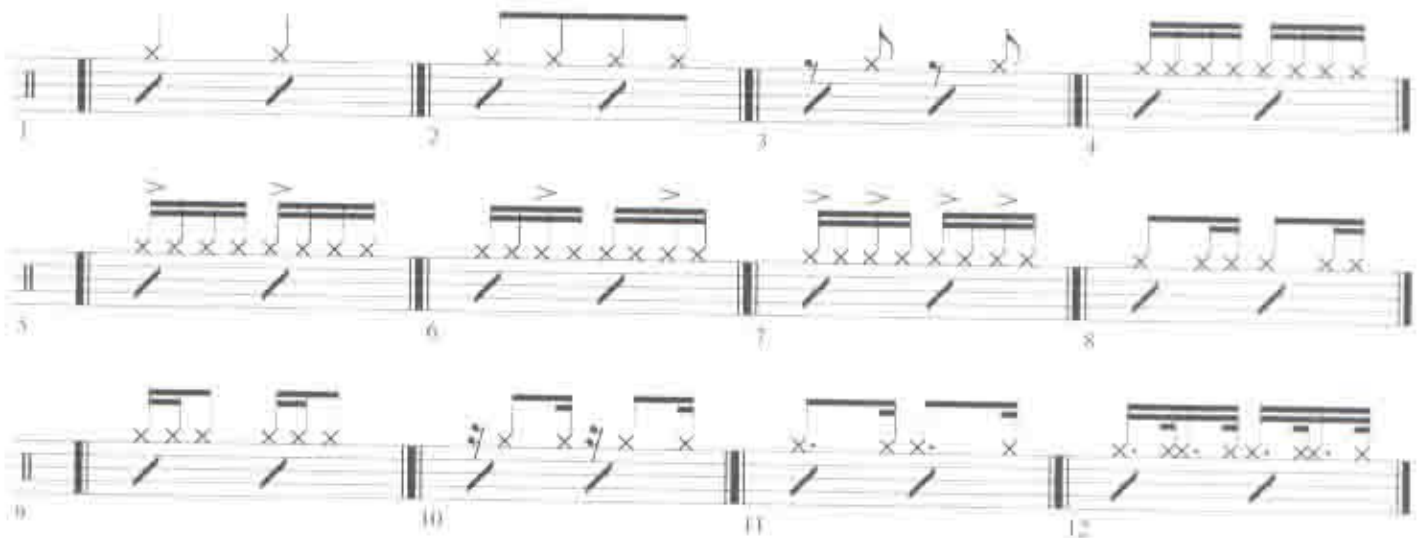


Subdivisión en tresillos (swingueado)

Hi-hat Possibilities #2 *Posibilidades del Hi-Hat*

Here are some hi-hat alternatives to use when playing certain grooves. The best way to practice them is by playing a backbeat on 2 & 4 while you go through all the possibilities. Keep an eye on the internal dynamics of these exercises and observe the accents, paying close attention to the forte/piano dynamics. This is the key to playing these exercises successfully. Experiment with different tempos and dynamics. As for the bass drum, start adding a simple line such as quarter notes or eighth notes and gradually move on to the more complicated one. Also, try using EXERCISE #9 (BASIC SIXTEENTH NOTE SUBDIVISION).

Estas son algunas alternativas de ostinato del hi-hat para usar en determinados grooves. La mejor manera de practicar estos ejercicios es tocando en el tambor un backbeat en 2 y 4. Tengan muy presente la relación de dinámicas entre ambas manos y los acentos. Esta es la clave para que estos ejercicios suenen con musicalidad. Prueben con diferentes tempos y dinámicas. En cuanto al bombo, comiencen con una simple línea en negras o corcheas para luego pasar a una línea más complicada. Traten de usar además el Ejercicio #9, SUBDIVISIÓN BÁSICA EN SEMICORCHEAS.



Ghost Notes #3 Notas Fantasma

It would be a good idea to set aside some time to spend on this subject. Ghost notes are not difficult to play, but they are difficult to control. Take one at a time starting with the simplest one. You can add some bass drum notes, but mainly concentrate on the ghost notes themselves. Watch the volume and precision and keep them underneath the hi-hat. Once they sound good and relaxed, start adding backbeats on 2 & 4.

Sugiero que le dediquen un tiempo extra a las notas fantasmas. No son difíciles de tocar, pero sí de controlar. Tomen de a un módulo por vez, empezando por el más sencillo. Pueden agregar algún bombo, pero concéntrense principalmente en estas notas fantasmas, cuiden el volumen y la precisión manteniéndolas por debajo del hi-hat. Una vez que estén bajo control, agreguen backbeats en 2 y 4 con la misma mano.

hi-hat simile

Keep in mind that, for a right-handed drummer, the left hand will do **all** the work. If this is your weak hand compared to the right hand, you should work on it. Slowly incorporate the kick drum in a very simple fashion playing quarter notes or eighth notes, without changing the hands pattern. Also, try using EXERCISE #9 (BASIC SIXTEENTH NOTE SUBDIVISION) for the kick drum. Repeat this exercise in a swing feel.

Tengan en cuenta que para un baterista diestro (derecho) **todo** el trabajo lo estará haciendo la izquierda. Si tienen una izquierda débil (comparada con la derecha), es hora de ponerse a trabajar con ella. Luego traten de incorporar el bombo de la manera más simple, tocando negras o corcheas sin mover el pattern de las manos. Traten de usar además el EJERCICIO #9, SUBDIVISIÓN BÁSICA EN SEMICORCHEAS. Repitan el mismo ejercicio, pero en swing.

Paradiddle Connection #4 *Paradiddle Connection*

Taking the single paradiddle (RLRR LRL) as reference, you can shift it a sixteenth note, keeping the accents where they belong and always maintaining the sticking. What you end up with is a series of four paradiddles (starting with the RH). Notice that the main paradiddle is circled.

Tomen el paradiddle #1 como referencia (RLRR LRL). Desplácelo una semicorchea, siempre manteniendo el acento y la digitación. De esto se desprende una serie de cuatro paradiddles que comienzan en diferentes notas en relación al pulso, pero siempre manteniendo la estructura del paradiddle comenzando con derecha. Fijense: la célula está marcada con un círculo.

Paradiddle 1 Paradiddle 2 Paradiddle 3 Paradiddle 4

R L R R L L R L L R R L R R L R L L R L R L L R

hi-hat simile

Single note bass drum combinations – *Combinaciones de una sola nota para el bombo*

bass drum

More complex bass drum combinations – *Combinaciones más complejas para el bombo*

When you are familiar with these sticking combinations, add the hi-hat foot in quarter notes for a pulse reference. Then start adding the bass drum to all four paradiddles in simple **Single Note Combinations**. Move on to the **More Complex Bass Drum Combinations**, or to any melody that you find interesting (New Breed etc.). You might need to devote some extra time to this before moving on to the next step. Also, try using **EXERCISE #9 (BASIC SIXTEENTH NOTE SUBDIVISION)**.

When you feel comfortable with the previous combinations, have the kick drum play in unison with the leading hand in all four paradiddles (in the case of right-handed drummers, that will be the right hand). For this, keep the hi-hat foot in solid quarter notes. Once it feels relaxed, you're ready to have fun by doing the following:

- Take the Parad. #1 and mix it with the bass drum from Parad. #2. Do the same with the bass drum from Parad. #3 and Parad. #4.
- Follow the same procedure with the hands of Parad. #2 and mix it up with the bass drums from Parad. #1, #3 and #4.
- Follow the same procedure with the hands of Parad. #3 and mix it up with the bass drums from Parad. #1, #2 and #4.
- Follow the same procedure with the hands of Parad. #4 and mix it up with the bass drums from Parad. #1, #2 and #3.

You'll end up playing all four hand combinations with all four bass drum combinations. Work on these combinations until they feel totally relaxed. They will help you develop independence and coordination as well as musicality. These combinations could further develop into different ostinatos with your feet while the hands improvise or play a groove. Dave Garibaldi's book **FUTURE SOUNDS** deals with this topic quite extensively, check it out!

Una vez que se hayan familiarizados con los cuatro paradiddles, agreguen el hi-hat foot en negras como referencia. Luego agreguen el bombo con las **Combinaciones de una Sola Nota para el Bombo**. Asegúrense de que suene preciso y no pierdan la referencia del pulso. Una vez logrado, intenten lo mismo con las **Combinaciones más Complejas para el Bombo** o cualquier otra melodía que les resulte interesante. Traten de usar además el **EJERCICIO #9, SUBDIVISIÓN BÁSICA EN SEMICORCHEAS**.

Una vez que se sientan cómodos con los anteriores ejercicios, toquen con el bombo y la mano líder al unísono los cuatro paradiddles; en el caso de los diestros será la mano derecha (right hand lead). Mantengan el hi-hat foot en negras bien definidas. Logrado esto, traten de tocar lo siguiente:

- Tomen las manos del paradiddle #1 y combínenlo con el bombo del paradiddle #2. Repitan lo mismo con los paradiddles #3 y #4.
- Hagan el mismo procedimiento con las manos del paradiddle #2 y combínenlo con el bombo del paradiddle #1, #3 y #4.
- Hagan el mismo procedimiento con las manos del paradiddle #3 y combínenlo con el bombo del paradiddle #1, #2 y #4.
- Hagan el mismo procedimiento con las manos del paradiddle #4 y combínenlo con el bombo del paradiddle #1, #2 y #3.

De esta manera, tendrán las cuatro combinaciones de las manos, sonando con las cuatro combinaciones del bombo. No se olviden del pulso en negras con el hi-hat. Experimenten con algunas o todas estas fórmulas hasta sentirse relajados; les aportarán mucha independencia, coordinación y musicalidad. Esto puede derivar en diferentes grooves u ostinatos con los pies. El libro de Dave Garibaldi **FUTURE SOUNDS** trabaja extensamente con estos conceptos. Échenle una mirada!

Four-Paradiddle Connection Chart

	#1	#2	#3	#4
	R L R R L R L L	R L L R L R R L	R R L R L L R L	R L R L L R L R
Bass drum from Parad. 1	1:4	2:1	3:1	4:1
Bass drum from Parad. 2	1:2	2:2	3:2	4:2
Bass drum from Parad. 3	1:3	2:3	3:3	4:3
Bass drum from Parad. 4	1:4	2:4	3:4	4:4

Melodic Line for Orchestrations #5 *Melodía para Orquestrar*

Choose any melody and assign it to the RH. Have the LH fill the gap. Use two timbres, one for each hand. Look for the notes that fall on beats 2 & 4. These are going to be your backbeats – either RH or LH. Add a simple bass drum and hi-hat pattern such as a **baiaon** or **samba** pattern. Then go on to orchestrate only the RH and explore all the possibilities your drum kit allows. Cowbells are great for this. Having found a melodic line with that RH pattern that you are happy with, look for different orchestration possibilities for the LH, such as other cowbells, tambourines, hi hats, cross stick on the rim, etc. Once you have accomplished these two tasks, you are on the right track. Experiment with this, looking for interesting melodies. Keep the groove compact and never stop focusing on it.

Elijan una melodía como lo hicieron en el ejercicio anterior y asignénsela a la mano derecha, mientras la izquierda rellena los espacios libres entre notas. Usen dos timbres, uno para cada mano. Identifiquen las notas que caigan en los tiempos 2 y 4 (con derecha o con izquierda) ya que serán los backbeats. Agreguen a esto un simple pattern de **samba** o **baiaon**. Luego busquen orquestrar solamente la mano derecha, investigando todas las posibilidades que el set les ofrece. Las campanas son apropiadas para estos casos. Una vez que encontraron una combinación timbrica interesante con la derecha, investiguen del mismo modo con la izquierda usando tamborines, hi-hat, campanas, etc. Experimenten con diferentes melodías, pero nunca pierdan de vista el groove.

Suggested melodies – *Melodías sugeridas*



Take measure 1 from suggested melodies.

Tomar el compás 1 de melodías sugeridas.



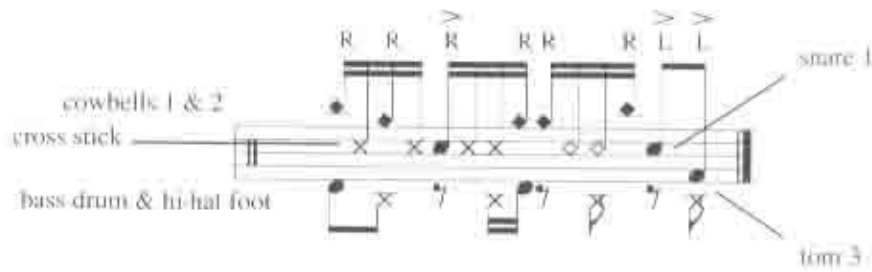
Add a kick drum and a hi-hat pattern.

Agregar un pattern de bombo y hi-hat.



Orchestrate both hands using the whole kit.

Orquestrar ambas manos usando todo el set.



Linear Approach #6 Approach Lineal

This is such a complex concept to explain in a few lines that, in fact, it would take a whole book to do it. Actually, there are guys who spend many years of their lives developing it. However, here is just a brief introduction to linear approach to help you start understanding it. First, pick a one-bar rhythm. Don't use too many notes at first.

- Play the melody on bass drum only.
- Fill in with the RH whatever space is available between the melody notes.
- Do the same with the LH.
- Try combinations of different hands. Mix them up.
- Once you have come up with different stickings, orchestrate your combinations on hi-hat and snare.

Keep in mind that you're looking for groove vocabulary, so start by placing backbeats as close to 2 & 4 as possible. Again, pay attention to ghost notes, internal dynamics and accents. Experiment with different stickings such as double and triple notes with the same hand. Also try to play with your LH on the hi-hat (for right-handed drummers)

Este es un concepto muy sofisticado para ser desarrollado en unas pocas líneas; es por eso que existen libros escritos por gente que dedicó muchos años a investigar este complicado tema. De cualquier manera, trataremos de ofrecer algunas de las más importantes herramientas para tener en cuenta. Primero elijan una melodía rítmica de un compás en 4/4. No usen una que contenga muchas notas.

- Tocar la melodía solo con el bombo.
- Rellenar con la derecha los espacios que la melodía deja.
- Repetir; pero esta vez rellenando con la izquierda.
- Combinar las manos buscando diferentes posibilidades de digitación.
- Una vez que hayan encontrado varias combinaciones de digitación, orquestren las combinaciones entre el hi-hat y el tambor.

Recuerden que estos ejercicios tienen un fin concreto que es el groove, por lo tanto traten de que las notas que asignen al tambor estén lo más cerca posible del backbeat en 2 y en 4. Una vez más presten atención a las dinámicas, a las notas fantasmas y a los acentos. Experimenten con diferentes digitaciones, como ser: dobles y triples golpes con una misma mano. Traten además de tocar el hi-hat con la izquierda, en caso de ser diestros.

Suggested melody - Melodía sugerida



- 1) Fill in all with RH
- 2) Fill in all with LH
- 3) Fill in with mixed hands

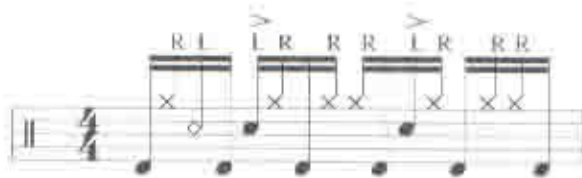


- 1) rellenar con derecha
- 2) rellenar con izquierda
- 3) rellenar con ambas manos

Substitute some hi-hats for some snare notes.

Sustituir algunas notas del hi-hat por algunos tambores.

Example A



Ejemplo A

Example B



Ejemplo B

Target Notes with Anticipations #7 Target Notes con Anticipaciones

The following exercises should be practiced once you've worked on the LINEAR APPROACH ones. Don't try to play one after the other; take one at a time and loop it. These modules can be used either as groove components as well as 1, 2, 3 or 4 beat fills. Perfect examples in the use of these concepts are Steve Gadd and Dave Garibaldi. There are numerous recordings in which Gadd takes a long solo and uses these concepts.

Let's take the four sixteenth notes per quarter note as the four target notes. In all the examples, the bass drum will anticipate the target note by a sixteenth note.

We are going to divide the exercise into two groups: the first group will have the target note on snare (with RH), followed by a hi-hat (example A). The second group will have the target note on hi-hat followed by a loud snare (example B).

- **Example A** is to be played with a loud RH as the target note on snare or backbeat. It's followed by a LH on hi-hat and a RH on snare as a ghost note (highlighted by a circle). All this is followed by a kick drum which anticipates the target if you play it as a loop.
- **Example B** is to be played with a loud RH as the target note on hi-hat followed by a loud snare or backbeat with the LH (highlighted by a circle) and by a soft RH on hi-hat. All this is followed by a kick drum which at the same time anticipates the target if you play it as a loop.

Los siguientes ejercicios deben ser practicados una vez que hayan trabajado el ejercicio APPROACH LINEAL. Hagan un loop con cada una de estas células. No traten de tocarlas seguidas, una atrás de la otra, sin antes haberlas trabajado de a una por vez. Estas células pueden ser usadas tanto para armar grooves como para fills de 1, 2, 3 o cuatro tiempos. Un buen referente en el uso de ellas es Steve Gadd y Dave Garibaldi. Hay numerosas grabaciones donde Gadd toma un solo y aplica prolongadamente estos conceptos.

Tomemos cada una de las cuatro semicorcheas que contiene una negra. En todos los ejemplos, el bombo anticipará el target note con una semicorchea.

Dividiremos el ejercicio en dos grupos: el primer grupo será el del target note en tambor (con derecha) seguido por un hi-hat (ejemplo A). El segundo grupo será el del target note en hi-hat seguido por un backbeat en tambor (ejemplo B).

- **Ejemplo A:** la mano derecha se encargará de tocar el target en tambor como si fuera un backbeat, seguida de un hi-hat con izquierda y un tambor como nota fantasma (marcada con el círculo). Esto es seguido por un bombo que a su vez anticipa el target si se lo toca como un loop.
- **Ejemplo B:** la mano derecha se encargará de tocar el target en el hi-hat, seguido de un tambor con la mano izquierda como si fuera un backbeat (marcada con el círculo). Esto es seguido por un bombo que a su vez anticipa el target si se lo toca como un loop.

Each of these are modules which can be mixed up in endless variations. Use your creativity to put some of them together. (In both examples A and B, the circle shows the sticking and orchestration used).

Estos módulos pueden ser combinados entre sí con ilimitadas posibilidades. Usen su creatividad cuando los combinen. (En ambos ejemplos, el círculo resalta la orquestación y las digitaciones usadas.)

Example A – Ejemplo A

- RH plays the target notes on snare followed by a LH on hi-hat.
- Bass drum anticipates the target by a sixteenth note.

- La mano derecha toca los target notes en tambor seguidos de una izquierda en el hi-hat.
- Bombo anticipa el target con una semicorchea.

repeat each one indefinitely

targets:

Example B – Ejemplo B

- RH plays the target note on hi-hat followed by a backbeat on snare.
- Bass drum anticipates the target by a sixteenth note.

- La mano derecha toca el target note en hi-hat seguido de un backbeat en tambor.
- El bombo anticipa el target con una semicorchea.

repeat each one indefinitely

targets:

The following exercise will help you "put things in context". Play three bars of any simple groove you'd like and, at the fourth measure, combine any of the examples A & B. You can come up with thousands of possibilities. Pick the ones that sound and groove best.

El siguiente ejercicio les ayudará a "poner las cosas en contexto". Toquen tres compases de un groove simple que quieran y en el cuarto compás combinen cualquiera de los módulos de los ejemplos A y B. Obtendrán miles de posibilidades. Elijan las más musicales y las

repeat exercise indefinitely

apply combinations from examples A & B

Repeat

Play 3 bars groove

One of the many possibilities:

Una de las tantas posibilidades

Example A, #1 Example B, #4 Example A, #2 Example A, #1

R L R R L L L R L R L R

que más grooveen:

Let's dissect Groove #1 (*Get up Offa*). This groove contains some of the modules previously explained, as well as some unisons between the two hands:

Analicemos el Groove #1 - *Get up Offa*. Este groove contiene algunos de los módulos previamente explicados así como también algunos unisonos entre ambas manos:

Example A, #2 Example B, #4 Paradiddle #1 Example A, #3 (inverted sticking)

Second Line Funk #8 *Second Line Funk*

Start off with a simple melody in 4/4 time on the snare. Fill in by playing sixteenth notes and thinking of the melody as accents on snare with a RLRL sticking. Decide what kind of hi-hat pattern (quarter notes, eighth notes upbeat, etc.) you want to use. Get those three limbs to flow. Then, incorporate the kick drum by substituting some of the accents first. Next, slowly try to anticipate with the bass drum some of the RH & LH accents by a sixteenth note. This may take some time so work on it slowly at first.

Try different bass drum melodies. You'll end up with a snare/kick/hi-hat line which could sound OK, but it might sound even better if you use a different sticking rather than the RLRL. Experiment with these ideas, but don't play too busy. You can add press rolls, flams, ghost notes or simply play one hand as a cross stick and the other as full strokes. Let it breathe.

Comiencen con una simple melodía de un compás en 4/4 tocándola en el tambor. Lomen las notas de la melodía como acentos y rellenen en semicorcheas (con RLRL) los espacios que la melodía deja. En el pie izquierdo decidan qué tipo de patrón van a usar (ej.: negras, corcheas en el "1", etc.). Hagan sonar esos tres miembros y luego incorporen el bombo reemplazando algunos de los acentos por el bombo. Luego, con una semicorchea con el bombo, anticipen algunos de los acentos. Esto puede traerles alguna dificultad pero practiquenlo lento al principio.

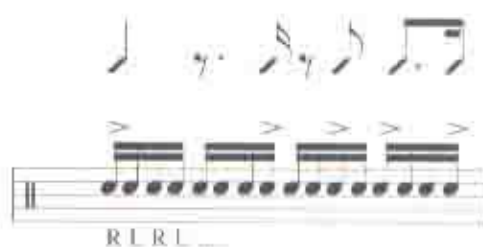
Experimentando con diferentes bombos, pueden obtener un groove que suene OK pero sepan que todavía puede sonar mejor si cambian la digitación (stickings) en vez de usar el uno y uno (RLRL). Experimenten estas ideas con diferentes melodías, usen su creatividad pero eviten tocar muchas notas. Pueden decorar el groove usando press rolls, flams, notas fantasmas, o simplemente tocando la izquierda en aro y la derecha en tambor. Dejen que respire.

Basic melody - Melodía básica



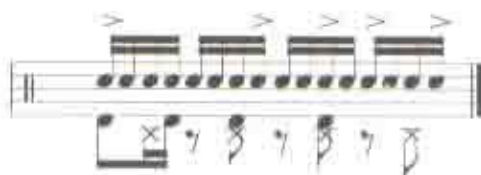
Melody adding sixteenth notes and accents.

Melodía con semicorcheas y acentos:



Add some kick drum figures and hi-hat upbeats.

Agregar algunas figuras en el bombo y el hi-hat en el "1".



Basic Sixteenth Note Subdivision #9 *Subdivisión Básica en Semicorcheas*

Each of these measures can be used as a rhythmic module for any kind of independence routine you're working on.

Cada uno de estos compases puede ser utilizado como módulo rítmico para cualquier rutina de independencia que realicen.

repeat indefinitely

Measures 1 through 8 of the exercise. Each measure is on a single staff with a double bar line at the end. Measure 1: Quarter rest, quarter note. Measure 2: Four eighth notes. Measure 3: Quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note. Measure 4: Quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note. Measure 5: Quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note. Measure 6: Eighth note, quarter rest, eighth note, quarter rest. Measure 7: Eighth note, quarter rest, eighth note, quarter rest. Measure 8: Eighth note, quarter rest, eighth note, quarter rest.

repeat indefinitely

Measures 9 through 15 of the exercise. Each measure is on a single staff with a double bar line at the end. Measure 9: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Measure 10: Eighth note, quarter note, eighth note, quarter note. Measure 11: Eighth note, quarter note, eighth note, quarter note. Measure 12: Eighth note, quarter note, eighth note, quarter note. Measure 13: Eighth note, quarter note, eighth note, quarter note. Measure 14: Eighth note, quarter note, eighth note, quarter note. Measure 15: Eighth note, quarter note, eighth note, quarter note.

8 Bars Groove, 8 Bars Solo #10 8 Compases de Groove, 8 Compases de Solo

This exercise will force you to play groove for 8 bars and to solo for the next 8 bars. Make a clear distinction between groove playing and solo playing. Keep the form (ABAB) and the 8 bar sections clear. Start by counting out loud the amount of measures played. Gradually build your solo in 8 bars blocks, from piano to forte, from less activity to more activity. Work on different ideas but take one at a time. Make sure you use the click for a pulse reference. Check out Hal Crook's *How to Improvise*, published by Advance Music, no matter what instrument you want to improvise on. It's designed for all instruments.

Este ejercicio los obligará a tocar base durante 8 compases y a tocar un solo por los siguientes 8. Diferencien bien ambas secciones. Mantengan clara la forma ABAB con sus 8 compases en cada bloque, contando en voz alta cada uno de los compases. Construyan gradualmente el solo, que vaya desde pianissimo a fortissimo, desde poca actividad a mucha actividad. Proeben varias ideas, pero trabájennlas de a una por vez. Usen el click como referencia. Consulten el libro de Hal Crook *How to Improvise* editado por Advance Music sin importar el instrumento con el que quieran improvisar. Está diseñado para todos los instrumentos.

repeat indefinitely



Melody 1 #11 Melodía 1

You can use these melodies on any kind of independence exercise you are working on. Whether you are working on independence for the bass drum or for the left hand, you can take one measure at a time or the whole line or page.

Keep in mind that this page is divided into two sections: Section A contains modules with up to two (2) consecutive sixteenth notes, while section B contains up to three (3) consecutive notes.

La idea es aplicar estas figuras rítmicas a todo tipo de trabajo de independencia a realizar. Se pueden usar como melodías de a un compás, o simplemente como melodía de toda una página.

Tengan en cuenta que está dividida en dos secciones. La sección A, contiene hasta dos (2) notas consecutivas en la melodía; mientras que la sección B, contiene hasta tres (3) notas consecutivas.

A

Section A consists of 20 measures of music. The notation is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, often grouped in beams. Measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective lines.

B

Section B consists of 21 measures of music. The notation is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music continues with various rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes. Measure numbers 25, 29, 33, 37, 41, and 45 are indicated at the start of their respective lines.

drum solo description



50

5

This solo was transcribed for better understanding. There are so many different approaches to playing a solo that it would take several books and CDs to go through all of them. Nevertheless, you can use these ideas and expand them with your own solo vocabulary.

As you may already know, you can approach a solo from very different angles. From playing a groove type solo to playing loose, from playing on a definite form to playing open or from playing broken to playing an ostinato kind of solo, you can create all kinds of sensations and moods.

With this particular solo, I wanted to emphasize a three limb ostinato kind of solo, where you only have the remaining limb – the left hand, in this case – for soloing. This is a more orchestral concept, different from the ones previously mentioned.

Except for the bass drum, each limb plays a multi-timbre line. The RH plays a pattern with a muted floor tom and two cowbells, while the left foot plays a pattern on two different pedals: one plays a jam block and the other one plays the regular hi-hat with a crasher mounted on top. The third limb is the right foot playing the kick drum (for specific timbres and patterns refer to the drum solo components).

"One of the most important aspects of the groove is the space between the notes."

Nathan East

análisis del solo de batería

Hay tantas maneras diferentes de encantar un solo que se requeriría de varios libros y CD's para abarcar a todos. No obstante, pueden usar algunas de estas ideas e incorporarlas al vocabulario propio.

Probablemente ya conozcan los diferentes ángulos con que se puede encantar un solo. Se pueden crear toda clase de sensaciones: desde tocar un solo tipo groove hasta tocar un solo rítmicamente free; o tocar sobre la forma hasta tocar abierto, o tocar un solo quebrado hasta un solo tipo ostinato.

En el caso de este solo en particular, la intención fue crear un ostinato de tres miembros donde el único miembro restante es el solista (en este caso la mano izquierda). Este concepto (sin ser mejor que los otros), es más orquestal que los mencionados anteriormente y permite explorar un amplio rango melódico.

Excepto por el bombo, todos los miembros tocan una línea multitimbrica. La mano derecha toca un pattern sobre dos campanas y el tom 3 (floor tom) muteado, mientras que el pie izquierdo toca un pattern entre dos pedales: uno es el hi-hat con un crasher agarrado arriba y el otro es una clave (o jam block). El último timbre es el pie derecho en el bombo (Ver Componentes del solo de batería... para identificar los ostinatos y timbres usados.).

"Uno de los aspectos más importantes de un groove es el espacio que hay entre las notas".

Nathan East

Although there are six timbres going on at the same time, your mind should focus on the LH possibilities. I worked on this concept until I felt totally comfortable with the three-limb pattern. Feeling comfortable means the ability to have fun with it and not feel any tension. Once you reach the point of not thinking anymore, you can concentrate on playing some music.

I really want to stress the importance of making each limb and timbre sound tight and clear. Notice that the left foot plays in "two" or binary feel while the other limbs are playing in 6/8 or triplet feel. By setting up the cowbells on the right hand side, almost the whole drum set is at your disposal. Another point to make is that the floor tom and the bass drum sound quite alike. That's done deliberately by lowering the tuning on the tom and using a piece of cloth on top of it. Follow along the transcription and you'll see that the left hand plays less than you think.

Check out guys like Terry Bozzio and Simon Phillips; they are masters at playing this kind of solos.

A pesar de haber seis timbres sonando al mismo tiempo, la cabeza se concentra en las posibilidades de la mano izquierda. Trabajamos los miembros por separado, hasta sentirnos cómodos con cada uno de ellos. (El concepto "sentirnos cómodos" significa: la habilidad de tener todo sonando, disfrutar y no sentir tensiones. Una vez llegado al punto en el que "no pienso más", puedo concentrarme en hacer música.)

Es necesario en este tipo de trabajo, dejar claro la importancia de tocar con precisión y claridad cada uno de los timbres. Noten que el pie izquierdo toca en binario mientras que el resto de los timbres tocan en ternario o en 6/8. Armandos las campanas al costado derecho, tengo todo el set a mi disposición. Otro punto importante es que el bombo y el tom *¡*suenan muy similares, ya que bajamos la afinación del tom y apagamos su sonido con una tela para que se pareciera lo más posible al bombo. Siguen la transcripción y observarán que la mano que improvisa (izquierda) toca frases más simples de lo que uno cree.

Escuchen a Terry Bozzio y a Simon Phillips; ellos son expertos y han desarrollado en profundidad este tipo de solos.

Drum solo components in 6/8 meter – Componentes del solo en 6/8

The diagram shows a drum solo transcription in 6/8 meter, organized into five staves:

- RH cowbells 2 & 3:** Shows a sequence of six measures. Measures 1, 2, and 3 are marked with a '1' above a bracket. Measures 4, 5, and 6 are marked with a '4' above a bracket. The notation includes eighth and sixteenth notes.
- RH floor tom unuffed:** Shows a sequence of six measures with eighth and sixteenth notes.
- left hand impro:** Shows a sequence of six measures with eighth and sixteenth notes.
- bass drum:** Shows a sequence of six measures with eighth and sixteenth notes.
- left foot clave/hi-hat:** Shows a sequence of six measures with eighth and sixteenth notes. A note in measure 6 is marked with a '2' above it.

Additional annotations include:

- crusher attached on top of hi-hat:** A line points to a note in measure 6 of the left foot clave/hi-hat staff.
- hi-hat open w/foot (heel):** A line points to a note in measure 6 of the left foot clave/hi-hat staff.

Drum Solo Transcription – *Transcripción del Solo de Batería*

♩ = 148

transcribed by Pablo Ben Dav

Left foot 3 add RH pattern 4 add bass drum pattern 4

The transcription is organized into three main sections indicated by bold numbers and labels above the staves:

- Section 1 (Left foot 3):** The first staff shows a 3-measure pattern. The subsequent staves show the rhythmic notation for this section, including various drum patterns and rests.
- Section 2 (add RH pattern 4):** The second staff shows a 4-measure pattern. The subsequent staves show the rhythmic notation for this section, including various drum patterns and rests.
- Section 3 (add bass drum pattern 4):** The third staff shows a 4-measure pattern. The subsequent staves show the rhythmic notation for this section, including various drum patterns and rests.

The notation includes various drum patterns, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The score ends with a double bar line.

The musical score consists of ten staves, each representing a different drum part. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and specific drum sounds indicated by 'x' marks. Key annotations include 'laid back' with a slur over a group of notes on the second staff, '(crash)' with an 'x' mark on the second staff, and 'laid back' again on the seventh staff. The final staff concludes with a dense, wavy line representing a fade-out, labeled 'FADE OUT'.

suggested listening

sugerencias: qué escuchar

Given the amount of recorded music available, it would be impossible to provide a comprehensive account of what to hear. Nevertheless, here are a few things that **must** be checked out:

Dada la enorme cantidad de material grabado disponible en el mercado, sería una tarea imposible brindar una lista completa de "qué escuchar". No obstante, daremos algunas sugerencias:

Artists or Bands – Artistas o Bandas

James Brown
Earth Wind & Fire
Parliament, Funkadelic
The Brothers Johnson
Sly & the Family Stone
Cameo
Kool & the Gang
Average White Band
Chaka Khan
O'Jays
Steve Wonder
Billy Cobham
The Meters
Graham Central Station
Herbie Hancock (70s)
Maceo Parker
Stanley Clarke
Tower of Power
John Scofield
The Brecker Brothers
Mike Clark/Paul Jackson
Return to Forever (with Lenny White and Stanley Clarke)
Steely Dan
Me'Shell Ndegeocello
Marcus Miller
New Power Generation
Jamaica Boys
etc.

Drummers - *Bateristas*

Clyde Stubbenfield
 John "Jab-O" Starks
 Melvin Parker
 Zigaboo Modeliste
 Billy Cobham
 Herman Ernest
 Dave Garibaldi
 Mike Clark
 Bernard "Pretty" Purdie
 Harvey Mason
 Gerry Brown
 Carlos Vega
 Dennis Chambers
 Steve Jordan
 Kenwood Dennard
 Terry Bozzio
 Simon Philips
 Omar Hakim
 Herman Ernest
 Chad Smith
 Steve Gadd
 Jeff Porcaro
 William Kennedy
 Peter Erskine
 Omar Hakim
 Lenny White
 Vinnie Colaiuta
 Dave Weckl
 Joey Heredia
 Ben Perowsky
 Gene Oliver Lake
 Tom Brechtlein
 Gary Husband
 Steve Smith
 Steve Ferrone
 John "JR" Robinson
 Rod Morgenstein
 Rayford Griffin
 Russ McKinnon
 Kirk Covington
 Richie Hayward
 Michael Baker
 Robby Ameen
 Michael Bland
 Sonny Emory
 Carter Beauford
 Herman Mattheus, etc.

Bass Players - *Bajistas*

James Jamerson
 Jerry Jemmott
 Larry Graham
 Louis Johnson
 Verdine White
 George Porter Jr.
 Chuck Rainey
 William "Bootsy" Collins
 Rocco Prestia
 Stanley Clarke
 Abraham Laboriel
 Anthony Jackson
 Alphonso Johnson
 Nathan East
 Neil Stubenhaus
 Michael Manning
 Paul Jackson
 Jaco Pastorius
 John Patitucci
 Roscoe Beck
 Victor Bailey
 Lincoln Gomez
 Victor Wooten
 Will Lee
 Jeff Andrews
 Jimmy Haslip
 Gary Willis
 Walter Becker
 Marcus Miller
 etc.

*suggested bibliography**bibliografía sugerida*

- STICK CONTROL by G. L. Stone (technique)
- MODERN RUDIMENTAL SWING SOLOS FOR THE ADVANCED DRUMMER by Charles Wilcoxon (technique)
- THE ALL AMERICAN DRUMMER by Charles Wilcoxon (technique)
- PORTRAITS IN RHYTHM by A. Cirone (technique)
- MODERN SCHOOL FOR THE SNARE DRUM by M. Goldemberg (technique)
- MODERN READING TEXT IN 4/4 by L. Bellson (technique)
- SYNCOPATION by T. Reed (jazz)
- ADVANCED TECHNIQUES FOR THE MODERN DRUMMER by J. Chapin (jazz)
- JAZZ DRUMMING by B. Hart (jazz)
- THE ART OF DRUMMING by R. Kaufman (jazz)
- THE ART OF BOP DRUMMING by J. Riley (jazz)
- BOP DRUMMING AND BEYOND by J. Riley (jazz)
- DRUM CONCEPTS AND TECHNIQUES by P. Erskine (jazz & general)
- JAZZ WORKSHOP FOR BASS AND DRUMS by D. Weigert (general)
- VIENNA BIG BAND MACHINE MINUS DRUMS by W. Grassmann (big band, jazz & other grooves)
- NEW ORLEANS JAZZ & SECOND LINE DRUMMING by H. Ryley & J. Vidacovich (New Orleans jazz)
- BRUSH ARTISTRY by Philly Joe Jones (jazz)
- THE SOUND OF BRUSHES by Ed Thigpen (jazz)
- THE NEW BREED by G. Chester (general)
- GARY CHAFFEE – various books – (general)
- PETER ERSKINE- MY BOOK by P. Erskine (general)
- NOTES & TONES by Art Taylor (general)
- MILES, THE AUTOBIOGRAPHY, by Miles Davis and Quincy Troupe (autobiography)
- AFRO-CUBAN RHYTHMS FOR DRUMSET by B. Weiner & F. Malabé (Afro-Cuban)
- AFRO-CUBAN GROOVES FOR BASS & DRUMS by L. Goines & R. Ameen (Afro-Cuban)
- THE ESSENCE OF AFRO-CUBAN PERCUSSION by Ed Unibe (Afro-Cuban)
- BRAZILIAN RHYTHMS FOR DRUM SET by D. Da Fonseca & B. Weiner (Brazilian)
- THE ESSENCE OF BRAZILIAN PERCUSSION by Ed Unibe (Brazilian)
- BRAZILIAN MUSIC WORKSHOP by A. Adolfo (Brazilian)
- RHYTHM TALK by K. Nash (percussion, general)
- ART BLAKEY'S JAZZ MESSAGE by J. Ramsay (jazz)
- FUNK MASTERS – various authors – (funk)
- CONTEMPORARY DRUMSET TECHNIQUES by R. Latham (funk)
- THE ESSENTIAL STYLES FOR THE DRUMMER AND BASSIST by S. Houghton and T. Warrington (all styles)
- FUTURE SOUNDS by Dave Garibaldi (funk)
- FUNKY BEAT by Dave Garibaldi (funk)
- IN THE POCKET by Dennis Chambers (funk)
- SERIOUS MOVES by Dennis Chambers (funk)
- UP CLOSE by Steve Gadd (funk & general)
- ADVANCED CONCEPTS by Kim Plainfield (funk & general)
- GIVE THE DRUMMER SOME! by Jim Payne (funk & other grooves)

Funk grooves

WORKSHOP FOR DRUMS



INCLUDES - INCLUYE

- play-along CD
- *CD para tocar encima*
- practicing concepts
- *conceptos de práctica*
- tune description
- *déscripción de los temas*
- groove transcriptions
- *transcripción de los grooves*
- practical exercises for drums
- *ejercicios prácticos para batería*
- etc.

