



**Emanuel Filipe
Ferreira Monteiro**

**CONTRIBUTO DE BUDDY RICH PARA O
DESENVOLVIMENTO DA BATERIA**



**Emanuel Filipe
Ferreira Monteiro**

**CONTRIBUTO DE BUDDY RICH PARA O
DESENVOLVIMENTO DA BATERIA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Mário Jorge Peixoto Teixeira, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha esposa e filho por todo o apoio.

o júri

presidente

Prof.^a Doutora Helena Maria da Silva Santana
professora auxiliar, Universidade de Aveiro

vogal – arguente principal

Prof. Doutor Eduardo José Tavares Lopes
professor associado com agregação, Universidade de Évora

vogal - orientador

Prof. Doutor Mário Jorge Peixoto Teixeira
professor auxiliar, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Ao Professor Doutor Mário Teixeira pela orientação desta dissertação e por todo o apoio dado para a resolução dos obstáculos que foram surgindo nesta etapa académica.

Aos meus *alumni*, alunos atuais e futuros pelas aprendizagens que virão.

Às minhas grandes inspirações do jazz – Buddy Rich, Tony Williams, Roy Haynes, ...

palavras-chave

Bateria, Buddy Rich, Gene Krupa, Papa Jo Jones, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Elvin Jones, Tony Williams, ensino de bateria, técnica, jazz, big band.

resumo

O presente trabalho pretende analisar o contributo de Buddy Rich para o desenvolvimento da bateria. Para tal, analisa-se o seu contributo de acordo com um conjunto de variáveis definidas – técnica, estilo, formação, bateria e pedagogia – comparando-o com outros bateristas de jazz emblemáticos do século XX. Daí resulta que Buddy Rich é certamente um dos mais influentes bateristas da época ao nível técnico, apresentando uma sonoridade e identidade únicas, sendo também um exemplo de band leader.

keywords

Drums, Buddy Rich, Gene Krupa, Papa Jo Jones, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Elvin Jones, Tony Williams, drum teaching, technique, jazz, big band.

abstract

The current master thesis intends to analyze the contribution of Buddy Rich to the development of drums. His contribution is analyzed according to a set of defined variables - technique, style, types of groups, drums and learning - comparing it with other emblematic jazz drummers of the twentieth century. It turns out that Buddy Rich is certainly one of the most influential drummers of the time at the technical level, presenting an unique identity and sound, being also a great example of band leader.

ÍNDICE GERAL

Índice de Figuras.....	5
Índice de Quadros.....	7
Índice de Anexos.....	9
PARTE I – Investigação	11
1. Introdução.....	13
1.1. Objetivos	14
1.2. Metodologia de trabalho.....	14
2. Enquadramento Teórico	16
2.1. A origem e o desenvolvimento do jazz no século XX.....	16
2.2. O desenvolvimento da Bateria no século XX	19
2.3. Os bateristas de jazz mais influentes do século XX.....	23
2.4. A interpretação do <i>swing</i>	24
3. Estudo de caso: Buddy Rich.....	31
3.1. Buddy Rich: a vida	31
3.2. Seleção de variáveis de estudo	32
3.3. Buddy Rich: o contributo	34
3.4. Breve análise das características dos restantes bateristas, descritas nos Quadros 5 e 6	45
4. Conclusões.....	47
4.1. Buddy Rich e reflexos no desenvolvimento da bateria.....	47
4.2. Recomendações para investigação	49
Bibliografia.....	51
ANEXOS	57

PARTE II – Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução	2
2. Contextualização	4
2.1. Curso de Música Silva Monteiro.....	4
2.2. Caracterização sociocultural	5
2.3. Programa Curricular e Projeto Educativo	5
3. Caracterização da Turma de Bateria	6
3.1. Caracterização do professor	6
3.2. Caracterização dos alunos.....	6
3.3. Caracterização da relação pedagógica	7
4. Objetivos e Metodologia.....	7
5. Planificação das aulas	9
6. Avaliação	14
7. Relatórios de aula	16
8. Contextualização teórica.....	20
9. Atividades extracurriculares	20
10. Notas Finais	23
ANEXOS	25

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Origens e influências do jazz (esquema baseado no livro de Michael Hurd, 1991).	17
Figura 2 – Buddy Rich, também conhecido por “ <i>Traps the Drum Wonder</i> ”, em 1922; atente-se na configuração da bateria e na utilização do pedal de bombo (Dolbear, 2018).	20
Figura 3 – Tripé de <i>low-hat</i> (Glass, 2013).	20
Figura 4 – Configuração da bateria <i>Slingerland</i> de Buddy Rich, anos 70 (Castiglioni B. , 2018).	21
Figura 5 – Leitura de excertos rítmicos: a interpretação <i>swing jazz</i> (Ball, 2013)..	22
Figura 6 – Padrões rítmicos de bateria nos estilos de jazz (Fonte: adaptado de Ferreira (2017) <i>apud</i> Berendt (2007))	25
Figura 7 – Notações possíveis para o padrão de <i>swing</i> (elaborado pelo autor)..	25
Figura 8 – Padrões de <i>swing</i> no <i>ride</i> de Buddy Rich (elaborado pelo autor).	26
Figura 9 – Padrão de <i>swing</i> com variações de Gene Krupa (elaborado pelo autor).	28
Figura 10 - Padrão de <i>swing</i> de Papa Jo Jones (elaborado pelo autor).....	29
Figura 11 – Padrão de <i>swing</i> com variações de Philly Joe Jones (elaborado pelo autor).....	29
Figura 12 – Padrão de <i>swing</i> com variações de Roy Haynes (elaborado pelo autor).....	29
Figura 13 – Padrões de <i>swing</i> com variações de Elvin Jones (elaborado pelo autor).....	30
Figura 14 – Padrões de <i>swing</i> com variações de Tony Williams (elaborado pelo autor).....	30
Figura 15 – Variáveis e parâmetros em estudo.....	32
Figura 16 – Alternância entre mãos e bombo, frequentemente utilizada por Buddy Rich (Bill, 2013).....	44
Figura 17 – Interpretação típica de Buddy Rich com preenchimento de <i>fill-ins</i> (Ball, 2013).....	44

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 – Características básicas do estudo (adaptado de (Teixeira, 2017))....	15
Quadro 2 – Marcas mais emblemáticas – destaque a negrito.....	21
Quadro 3 – Figuras tipicamente utilizadas nas peles por Buddy Rich em função dos tempos da música (elaborado pelo autor).	27
Quadro 4 – Fases de Buddy Rich.	31
Quadro 5 – Análise comparativa entre os bateristas de jazz mais influentes do século XX (adaptado pelo autor).	36
Quadro 6 – Formações, temas de referência dos bateristas e análise de parâmetros da técnica (rudimentos, tempo e dinâmica).....	40

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo I – Hiperligações para audição dos temas em análise	59
Anexo II – Entrevista a Buddy Rich	63
Anexo III – Diagrama dos estilos musicais americanos	73
Anexo IV – Transcrição de Solo de Buddy Rich no tema “ <i>Not so Quiet Please</i> ”..	77
Anexo V – Transcrição de Solo de Buddy Rich no tema “ <i>The Trombone Man Is the Best Man in the Band</i> ”	83
Anexo VI – Extratos de “ <i>Buddy Rich's Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments</i> ”	89
Anexo VII – Extrato da Revista <i>Modern Drummer</i> , com tributo a Buddy Rich, de agosto de 1987.....	143

PARTE I – INVESTIGAÇÃO

INTRODUÇÃO

A presente dissertação encontra-se estruturada em duas partes distintas:

- i. a primeira, associada à Investigação, pretende explorar e analisar o contributo do músico Buddy Rich no desenvolvimento da bateria;
- ii. a segunda, associada à Prática de Ensino Supervisionada, realizada e avaliada em 2013/2014, tem que ver com a prática docente e com as atividades promovidas em contexto escolar na instituição de acolhimento (Curso de Música Silva Monteiro), no referido ano letivo.

O desenvolvimento deste trabalho de investigação tem particular interesse pessoal e profissional. Ao longo do meu percurso profissional e académico tive a oportunidade de adquirir conhecimentos em áreas muito distintas que vão desde a tradicional escola clássica ao jazz.

Com seis anos de idade, comecei a tocar bateria e percussões na Orquestra Tráfego, grupo musical de danças de salão do meu pai. Aos doze anos iniciei a prática musical formal, na Escola de Jazz do Porto, em Bateria. Mais tarde, ingressei na Escola Profissional de Música de Espinho, onde conclui o 12.º ano de escolaridade em Percussão. Prossegui estudos na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), na Licenciatura em Bateria Jazz, e por último na Universidade de Aveiro, no Mestrado em Ensino de Música.

Relativamente às minhas vivências profissionais e de *performance*, poder-se-á dizer que é no chamado “jazz tradicional” que eu me sinto verdadeiramente realizado, admitindo que os meus interesses ao nível de época/estilo/som/etc têm vindo a sofrer alterações ao longo do tempo. Na verdade, atualmente, o meu foco de análise e interesse tem sido o *swing*. Nesse âmbito, tenho desenvolvido trabalho enquanto diretor artístico na Orquestra Jazz do Porto (OJP), abordando repertório tocado pelas clássicas *big band's* de Tommy Dorsey, Count Basie, Duke Ellington, Buddy Rich, Thad Jones & Mel Lewis.

O meu particular interesse pelo jazz foi incentivado por um colega e amigo da Escola Profissional de Música de Espinho, Marcelo Araújo. Parte da minha maturidade musical foi obtida após horas de estudo sobre cada álbum que adquiri, tendo em atenção a pormenores como a identificação dos músicos interpretes de cada música, a história associada ao desenvolvimento do álbum, as datas de gravação, as editoras, etc. Essa investigação pelo conhecimento implícito em cada

álbum, deve-se ao conselho do Marcelo que, referindo-se aos CD's de música que frequentemente me emprestava, afirmou “não é num dia que vais ouvir/conhecer um álbum; tens de o ouvir... até o saberes de cor e só depois te emprestarei outro”.

É com uma intenção semelhante que procurarei desenvolver esta investigação que tem como figura-chave Buddy Rich. Este baterista terá sido um dos primeiros músicos que me foram dados a conhecer, facto que motiva a minha preferência pelo mesmo. Além disso, o meu interesse não é apenas ao nível académico, uma vez que num dos meus projetos profissionais (a Orquestra Jazz do Porto) tenho vindo a abordar repertório relacionado com este baterista.

Neste contexto, importa esclarecer os objetivos e a metodologia de trabalho desta investigação.

1.1. Objetivos

O real objetivo desta dissertação é responder a uma questão científica e de investigação específica – qual o contributo de Buddy Rich para o desenvolvimento da Bateria?

Para dar seguimento e esclarecer esta questão, foi necessário definir um método de trabalho/desenho de estudo, de forma a garantir um correto desenvolvimento da investigação, assim como antever limitações na mesma.

1.2. Metodologia de trabalho

A definição de uma abordagem metodológica implica a identificação das características básicas do estudo. Assim, o quadro abaixo (Quadro 1) expõe as características desta investigação em particular.

Quadro 1 – Características básicas do estudo (adaptado de (Teixeira, 2017)).

Características básicas do estudo	Descrição	Investigação
População	Bateristas de jazz do século XX	-
Amostra	7 dos mais influentes bateristas de jazz do séc. XX	Gene Krupa, Papa Jo Jones, Buddy Rich, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Elvin Jones, Tony Williams.
Unidade de análise	O indivíduo	Buddy Rich – trata-se por isso, de um estudo de caso.
Intervenção do investigador	Estudo observacional Sem intervenção do investigador.	-
Objetivo do estudo	Descrever as variáveis e estabelecer relações entre as mesmas.	As variáveis encontram-se descritas em subcapítulo próprio no Estudo de Caso.
Tipo de recolha e análise dos dados	Estudo qualitativo Analisar o “como” dos acontecimentos, fenómenos e relações; A pequena amostragem não permite extrapolar resultados.	Por exemplo: perceber como a técnica influenciou o desenvolvimento da bateria, por Buddy Rich.
Período de acompanhamento	Estudo longitudinal Analisa as mudanças na amostra durante o período de acompanhamento em pelo menos dois momentos distintos.	Os momentos de análise serão os das diferentes audições.
Período de referência	Estudo retrospectivo Remete para factos que ocorreram no passado e analisa a sua influência no presente.	A investigação baseia-se na vida profissional de um indivíduo (Buddy Rich) que viveu no séc. XX.

Foi necessário selecionar diferentes fontes, tendo o cuidado de fazer uma revisão da literatura, no que toca à biografia dos músicos envolvidos, à história do jazz, à bateria. A partir dessa seleção e análise procedeu-se à redação de aspetos tomados como importantes para a investigação.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Em virtude do caráter retrospectivo desta investigação, torna-se fundamental compreender o contexto do século XX, no que respeita ao instrumento em análise e aos instrumentistas mais influentes neste estilo.

Este capítulo pretende também, servir de suporte para o estudo de caso, na medida em que as mudanças que se verificaram durante o século XX vêm muito do contributo de alguns dos mais importantes bateristas de jazz, nomeadamente Buddy Rich (Porter, 2009). Aliás, Rich continua a ser considerado um “prodígio pelos padrões de qualquer época” (Fernandes, 2017).

Posto isto, o capítulo estrutura-se em 3 partes fundamentais ligadas às mudanças do séc. XX:

- i. o jazz (origem, desenvolvimento e formações);
- ii. a bateria (set up, configuração, marcas, técnica);
- iii. os bateristas mais influentes do jazz.

2.1. A origem e o desenvolvimento do jazz no século XX

As origens do jazz estão relacionadas ligadas com factos da história mundial como por exemplo a compra e venda de escravos no denominado Triângulo do Atlântico, que incluía a Europa, África e a América.

Michael Hurd (1991), sustentado no original do autor Percy Scholes, refere que grande parte do contributo para a origem do jazz será proveniente das vivências dos escravos negros; das influências das “*shantie’s*”; do “*blues*”; do “*gospel*”; do “*spiritual*”; dos “*minstrel shows*”; e do “*rag time*”.

As “*shantie’s*” eram cânticos de trabalho interpretados por marinheiros durante a execução das suas funções. Estas canções tinham como objetivo tornar o trabalho mais rápido e eficiente.

O “*blues*” caracterizava-se pela exteriorização de sentimentos da população afro-americana, através das canções.

A música religiosa terá tido o seu papel na origem do jazz, através do “gospel”, que é uma abordagem ao “blues” pelos brancos inconformados; e do “spiritual” que se trata de uma interpretação dos afro-americanos da mensagem Cristã.

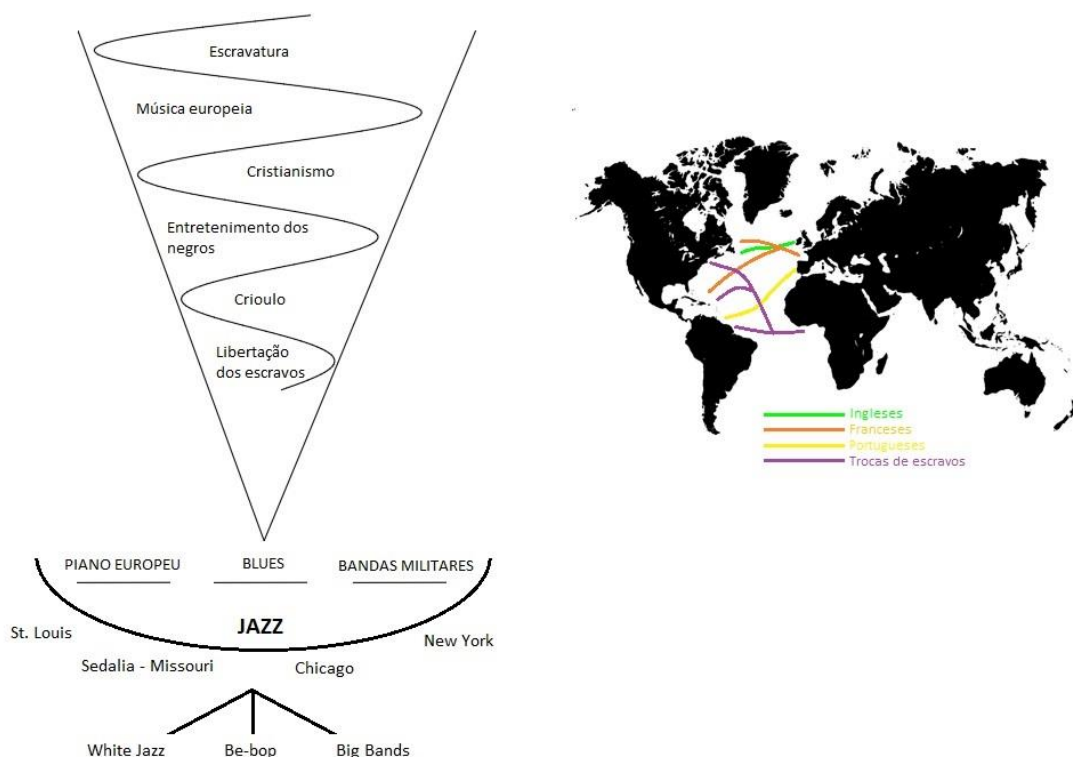


Figura 1 – Origens e influências do jazz (esquema baseado no livro de Michael Hurd, 1991).

A música produzida nos “minstrel shows” também influenciou o jazz. Este era um espetáculo de comédia/sátira no qual os atores, de raça branca, pintavam a pele de preto representando afro-americanos.

Uma outra influência associada aos músicos caucasianos é o “rag time”. Este, muito utilizado no piano, define-se pela aplicação de síncopas na linha melódica contra uma linha de baixo regular, com acentuações nos tempos fortes.

Os fatores acima descritos, bem como a influência de outros países, nomeadamente latino-americanos, terão contribuído para a definição de um novo estilo, com características próprias em Nova Orleães. É geralmente aceite que a conjugação destes elementos deu início ao jazz por volta de 1900, executado por

instrumentistas afro-americanos (Hurd, 1991). Estes músicos, apenas “de ouvido”, improvisavam livremente, ao estilo do *blues* com ritmos sincopados.

Na época, as formações eram constituídas por uma secção rítmica, que incluía um contrabaixo, bateria, guitarra, banjo ou piano e pela secção melódica, com um ou dois trompetes, clarinete e trombone.

O autor Michael Hurd (1991), baseado no original de Percy Scholes, refere que a época a que por vezes se designa de “*Jazz Age*” teve início após a Primeira Guerra Mundial, quando o jazz se tornou muito popular e difundido internacionalmente, muito fruto do desenvolvimento da indústria do gramofone, da difusão do rádio e do cinema.

Sublinha-se que a primeira gravação de jazz foi em 1917, pela *Original Dixieland “Jass”¹ Band*, uma formação de músicos caucasianos (Alexander, 2018).

Ao longo do século, o jazz foi evoluindo juntamente com as sucessivas mudanças dos principais centros musicais deste estilo: Nova Orleães, Chicago (nos anos 20), Nova Iorque (nos anos 30).

Associado à mudança de Nova Orleães para Chicago nos anos 20, surge uma nova forma de tocar jazz, que inclui o “*skiffle*” e o “*boogie woogie*”, influenciada por um conjunto de músicos afro-americanos, tais como Louis Armstrong ou King Oliver, e caucasianos como Bix Beiderbecke.

O “*skiffle*” caracteriza-se pela utilização de “instrumentos” produzidos com materiais do quotidiano, nomeadamente tábuas e cabos de vassoura.

O “*boogie woogie*” é um estilo de tocar piano jazz, muito popular nos anos 30, caracterizado pela mão esquerda tocar *ostinato*, enquanto a mão direita executa a melodia. Nesta época, a escrita da música passou a ter um papel mais preponderante, ainda que a improvisação espontânea fosse fundamental.

Nos anos 30, Nova Iorque tornou-se como o centro musical mais predominante ao nível do jazz, onde o público demonstrava um maior interesse em formações de *Big Band*, e onde se desenvolve um novo estilo: o *swing*.

No início dos anos 40, a par do aumento do número de pequenas formações de jazz e do decaimento do papel das *Big Band’s*, surge o *be bop*.

¹ O grupo era *Original Dixieland “Jass” Band*, só no final de 1917 “*jass*” foi alterado para “jazz”, passando a sua designação para *Original Dixieland Jazz Band* (Original Dixieland Jazz Band, 2018).

Por sua vez, os anos 50 foram notáveis pelo desenvolvimento do *cool jazz*, estilo que os pequenos grupos utilizavam e que tinha uma abordagem mais relaxada e elegante. Miles Davis e Dave Brubeck foram dois importantes nomes neste campo.

Os anos 60 definem-se pela revolta contra a “intelectualização” da improvisação espontânea, surgindo o *rock* e o *soul* (Hurd, 1991). Também nesta década, John Coltrane e Ornette fazem parte de uma nova escola de compositores de jazz que utilizava sistemas de composição clássicos, atonais e modais.

Relativamente ao período em estudo (séc. XX), é difícil discernir períodos de maior predominância de grupos pequenos ou de grande dimensão (nos quais se inserem as *Big Band's*) uma vez que coexistiam diferentes tipos de formações num mesmo espaço temporal; aliás, tal como acontece hoje em dia.

2.2. O desenvolvimento da Bateria no século XX

A bateria, constituída como um conjunto de membranofones e idiofones, surge no início do século XX (Douvan, 2005). Contudo, existem referências à utilização de membranofones e idiofones desde a pré-história (Hurd, 1991).

Na classificação de membranofones enquadram-se a caixa/tarola, o bombo e os timbales.

Na classificação de idiofones inserem-se os pratos. “O nome pratos é relativamente recente; a designação tradicional para estes instrumentos é címbalos” (Henrique, 2004).

De facto, até ao início do século XX, a bateria tocada por um único instrumentista, com a configuração que hoje concebemos não existia. Aliás, eram necessárias 2 ou 3 pessoas para a executar. Foi a partir da invenção do pedal de bombo, em 1909 pela marca *Ludwig* (Staff, 2012); de *hi hat*, entre os anos 20 e 30 (Glass, 2013) e dos diversos acessórios de *hardware* que o *set* foi evoluindo até ao que conhecemos hoje.



Figura 2 – Buddy Rich, também conhecido por “Traps the Drum Wonder”, em 1922; atente-se na configuração da bateria e na utilização do pedal de bombo (Dolbear, 2018).



Figura 3 – Tripé de *low-hat* (Glass, 2013).



Figura 4 – Configuração da bateria *Slingerland* de Buddy Rich, anos 70 (Castiglioni B. , 2018).

Não é apenas no desenvolvimento do “aspecto físico” da bateria, ou melhor, da configuração (*set up*), que se verificam mudanças ao longo do século. Também, a questão técnica, de estilos tocados, marcas de instrumentos e formações de músicos onde a bateria se utiliza, são aspectos que foram mudando e evoluindo no tempo e que importam avaliar.

Atualmente existem inúmeras marcas de bateria e de pratos. No entanto, este cenário é diferente do início do séc. XX, onde apenas algumas eram as mais utilizadas pelos ícones do jazz.

Quadro 2 – Marcas mais emblemáticas – destaque a negrito.

Séc. XIX e 1. ^a metade séc. XX ²		2. ^a metade do séc. XX	
Marca	Fundada	Marca	Fundada
Zildjian	1623	<i>Camco</i>	1954
Rogers	1849	Fibes	1966
Gretsch	1883	Yamaha	1967
<i>Noble&Cooley</i>	1854	<i>DW</i>	1972
<i>Sonor</i>	1875	<i>Tama</i>	1974
<i>Paiste</i>	1906	<i>Canopus</i>	1977
Ludwig	1909	<i>Sabian</i>	1981
Slingerland	1913	<i>Ayotte</i>	1982
<i>Premier</i>	1922	<i>Craviotto</i>	1999
<i>Pearl</i>	1946		
<i>Trixon</i>	1947		

² Com exceção da *Zildjian* fundada em 1623.

Falar do desenvolvimento da bateria, não analisando a técnica seria uma abordagem incompleta. A palavra técnica vem do grego *techne*, que se traduz por “arte” ou “ciência”. Uma técnica é um procedimento que tem como objetivo a obtenção de um determinado resultado, seja na ciência, na tecnologia, na arte ou em qualquer outra área. Por outras palavras, uma técnica é um conjunto de regras, normas ou protocolos que se utiliza como meio para chegar a uma certa meta. Segundo Aristóteles, a técnica caracteriza-se pelo “saber fazer”, é uma capacidade que permite a produção de algo de forma refletida e não apenas de modo mecânico, pelo que a técnica deve ser estudada e trabalhada (Moura & Azambuja, 2010).

Silva & Santiago (2014) (*apud* Richermer, 1996), refere que “a técnica instrumental é a base necessária a uma boa interpretação musical, nada mais coerente que se inicie o estudo da interpretação pela base”. Sublinha-se que o próprio conceito de técnica varia de acordo com o livro, artigo, instrumentista ou filósofo.

Na prática docente, durante os momentos avaliativos, é comum estipular-se na bateria, que a técnica inclui aspetos como: rudimentos, tempo, velocidade, controlo de membros, dinâmica, som, musicalidade, postura. A definição de cada variável seguirá em capítulo próprio adiante.

Outro ponto a abordar tem que ver com a interpretação jazzística da escrita musical. Há duas formas de interpretar um excerto rítmico na partitura de bateria:

- i. tocar tal como está escrito, de forma linear;
- ii. interpretar as colcheias como tercinas de colcheia, que é a interpretação jazzística do *swing* (ver Figura 5).





<p>Jazz Interpretation - Exercise 1</p> <p>This is what is written</p>  <p>This is how it's played</p> 	<p>Jazz Interpretation - Exercise 2</p> <p>This is what is written</p>  <p>This is how it's played</p> 
--	--

Figura 5 – Leitura de excertos rítmicos: a interpretação *swing jazz* (Ball, 2013)

2.3. Os bateristas de jazz mais influentes do século XX

Este capítulo pretende caracterizar, sumariamente, cada um dos bateristas considerados os mais influentes do século XX.³

A comparação entre Buddy Rich e os bateristas seleccionados (Gene Krupa, Papa Jo Jones, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Elvin Jones e Tony Williams) deve-se à partilha do mesmo espaço temporal entre os mesmos e às minhas próprias influências pessoais.

Gene Krupa era conhecido por “*Baterista Selvagem*” (Gelly, 2008). Após cada concerto ficava geralmente exausto. Durante a *performance* o cabelo esvoaçava, os dentes rangiam, os olhos assumiam uma expressão de “loucura”, os pés moviam-se em todas as direcções, nunca perdendo a técnica e o som. Krupa foi uma das estrelas musicais e de Hollywood mais bem pagas e com uma carreira duradoura, mais até que alguns dos seus sucessores. Tecnicamente utilizava frequentemente *press rolls*.

Papa Jo Jones tem um papel preponderante na definição da configuração atual da bateria e na mudança do processo de execução das linhas de *swing* no instrumento. Esta alteração deve-se à troca de funções entre o que até aí era executado no bombo, timbalões e caixa e o que se tocava nos *hi hats*, sendo de destacar que Jo Jones foi dos primeiros músicos a incluir o pedal de *hi hats* no seu *set up*. Este pormenor permitiu privilegiar os pratos para apresentação do padrão de *swing* em detrimento das peles, facto que alterou toda a perspetiva da secção rítmica na *Big Band* de Count Basie (Gelly, 2008). Desde então esse desenvolvimento na bateria reflete-se até aos dias de hoje, sendo essa abordagem utilizada nos *hi hats* como metrónimo base ao marcar os tempos fortes ou fracos de cada compasso ou *comping* entre caixa e bombo.

Philly Joe Jones tocou com alguns dos melhores músicos de *be bop* e do *hard bop*, sendo um dos bateristas mais requisitados para gravações e concertos, apresentando uma sonoridade inconfundível. Bill Evans e Miles Davis consideravam Philly Joe Jones o seu baterista preferido (Castiglioni B. , 2017). Este tinha uma excelente técnica de baquetas e vassouras e um som muito característico de tarola.

³ Com a exceção de Buddy Rich que se encontra caracterizado em capítulo próprio.

Roy Haynes conta com uma carreira com mais de 70 anos. Tocou com quase todas as figuras relevantes do jazz tais como Charlie Parker, Sarah Vaughan, Bud Powell, Chick Corea, Lester Young, Pat Metheny, entre muitos outros. Haynes tem uma execução muito natural, afirmando ele próprio ser um baterista que toca com a mente e coração mais do que as próprias mãos (Mattingly R. , 2018).

Elvin Jones caracteriza-se pela sutileza na dinâmica e pela atitude forte, com uma sonoridade bastante vibrante e poderosa. A técnica percebe-se, por vezes um pouco “enrolada” ou “suja”. A esposa de Elvin Jones descreve o seu som como “ondas inconstantes, mas intensas” (Gelly, 2008).

Aos 17 anos de idade Tony Williams tocou pela primeira vez com Miles Davis. Além do domínio técnico perfeito, a sua energia e interpretação conferiu uma complexidade inimaginável à sua abordagem caracterizada por polirritmias e elasticidade no tempo quase até à rotura. Em detrimento dos padrões tidos como mais “tradicionais”, Tony Williams focava-se no desenvolvimento do timbre e texturas. Gelly (2018) refere que o quinteto de Miles Davis teve uma das secções rítmicas mais fortes e marcantes na história do jazz, com Tony Williams na bateria, Ron Carter no contrabaixo e Herbie Hancock no piano. Williams utilizava essencialmente “*single strokes*” e “*flams*” na sua *performance*. A afinação da bateria foi sofrendo alterações mediante os projetos em que esteve envolvido, contudo apresentava, maioritariamente, afinação aguda em todos os cascos da bateria.

2.4. A interpretação do *swing*

Segundo Ferreira (2017), aquando do “nascimento” do jazz, os bateristas rendiam-se a determinados padrões, como tocar o bombo apenas no primeiro e terceiro tempos dos compassos e a caixa em todos os tempos.

Ainda este autor (*apud* Berent, 2007) exemplifica algumas possibilidades de padrões rítmicos nos diferentes estilos de jazz. A leitura da Figura 6 deverá considerar que as figuras com haste para cima representam a caixa; as com haste para baixo representam o bombo e as figuras cortadas por um traço representam um prato.



Figura 6 – Padrões rítmicos de bateria nos estilos de jazz (Fonte: adaptado de Ferreira (2017) apud Berendt (2007))

No jazz assume-se habitualmente a tercina como a figura-chave do *swing*. No entanto, nos primórdios do jazz a notação musical (*swing*) era diferente e a escrita em vez de ser à tercina, apresentava-se como colcheia com ponto e semicolcheia, com acentuações no segundo e quarto tempos, sendo esta a forma tradicional (ver alínea c. da Figura 6).

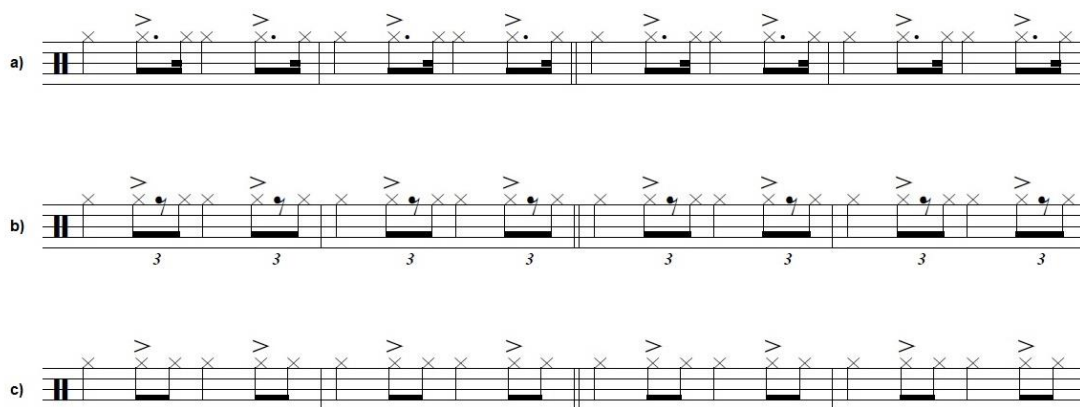


Figura 7 – Notações possíveis para o padrão de *swing* (elaborado pelo autor).

2.4.1. A interpretação do swing por Buddy Rich

Verifica-se que o padrão de *swing* de Buddy Rich era executado da forma tradicionalmente escrita (alínea a), Figura 7). Ainda que mantivesse o padrão tradicional, Rich também dava relevo a outras acentuações, dependendo do contexto musical em que se inserisse.

A figura abaixo representa um conjunto de variações típicas da linha de *ride* de Buddy Rich.

Buddy Rich - Swing Ride Patterns

The figure displays seven musical staves, numbered (1) through (7), each representing a different variation of a swing ride pattern. The notation is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning. The patterns consist of rhythmic figures with accents (marked with '>') and dynamic markings (marked with 'x'). The patterns are as follows:

- (1) A series of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- (2) A series of eighth notes with accents, grouped in pairs, with a different accent placement than (1).
- (3) A series of eighth notes with accents, grouped in pairs, with a different accent placement than (1).
- (4) A series of eighth notes with accents, grouped in pairs, with a different accent placement than (1).
- (5) A series of eighth notes with accents, grouped in pairs, with a different accent placement than (1).
- (6) A series of eighth notes with accents, grouped in pairs, with a different accent placement than (1).
- (7) A series of eighth notes with accents, grouped in pairs, with a different accent placement than (1).

Figura 8 – Padrões de *swing* no *ride* de Buddy Rich (elaborado pelo autor).

A uma escala mais pormenorizada, verifica-se que os padrões habitualmente utilizados por Buddy Rich tendem a associar-se aos tempos de cada tema, ainda que raras vezes tocasse tempos lentos e de vassouras.

Como se constata da observação da Figura 8, Buddy Rich caracteriza-se pela utilização de um padrão de *ride* mais “fechado”. Outra questão importante a analisar, tem que ver com o acompanhamento (*comping*) que é essencialmente utilizado como o preenchimento de espaços entre caixa e bombo, mantendo o padrão de *ride*. Buddy Rich tinha uma grande capacidade de tornar o acompanhamento muito complexo, utilizando maioritariamente as figuras referidas no Quadro 3.

Quadro 3 – Figuras tipicamente utilizadas nas peles por Buddy Rich em função dos tempos da música (elaborado pelo autor).

Tempos da música	b.p.m.	Figuras tipicamente utilizadas nas peles
Lento	<76	Tercina de colcheia, sextina de semicolcheia, fusa
Médio-lento	76 a 108	Tercina de colcheia
Médio	108 a 120	Tercina de colcheia e semicolcheias
Médio-rápido	120 a 168	Semicolcheias
Rápido	>168	Tercina de colcheia e semicolcheias

As tercinas, semicolcheias e fusas são figuras musicais amplamente utilizadas nas bandas militares. Poder-se-á dizer que Buddy Rich a preferência por este tipo de figuras poderá ter que ver com as suas próprias vivências e com o contexto da época.

Analisando a sua *performance*, verifica-se que a abordagem era complexa, na medida em que a mão direita, habitualmente tocava o padrão de *ride* com um *swing* mais “fechado” (por exemplo à semicolcheia), enquanto que com a mão esquerda fazia tercinas, criando polirritmias e tornando a música mais preenchida e completa.

Relativamente ao manuseamento das baquetas, Buddy Rich defendia que a posição correta era a “*traditional grip*”, citando o próprio: “*corret way is the drum way*” (Rich, 1987). Isto é, para Rich a forma correta de pegar nas baquetas consistia em posicionar a baqueta na mão esquerda lateralmente entre os dedos polegar e o indicador, apoiando-a no dedo anelar.

Rich afirmava que “*match grip*” era uma posição utilizada nos tímpanos. Esta posição consiste em pegar na baqueta voltada para a frente, como se fosse um prolongamento do braço, entre os dedos polegar e indicador, formando uma “pinça” e envolvendo o resto do corpo da baqueta nos dedos médio, anelar e mindinho. No entanto, existem registos que confirmam que Rich também tocava com “*match grip*”, apenas quando solava ou fazia acompanhamento nos timbalões graves. Verificou-se que o uso desta técnica se repercutia na *performance*, afetando a forma como interpretava o ritmo. Isto é, a sonoridade tornava-se mais “dura”, tornando a dinâmica mais forte e os padrões mais “quadrados” (de divisão binária do tempo).

2.4.2. A interpretação do swing pelos restantes bateristas analisados.

Para a época, Gene Krupa tinha um estilo moderno e arrojado de tocar. O seu padrão de *ride* é muito semelhante ao do *be bop / hard bop* com bastantes variações de figuras, nos tempos médios. Nos tempos rápidos utilizava o mesmo padrão de *ride*, no entanto servia-se do auxílio da caixa no segundo e quarto tempo dos compassos, deixando de tocar no *ride*.



Figura 9 – Padrão de *swing* com variações de Gene Krupa (elaborado pelo autor).

Papa Jo Jones utilizava um padrão de *ride* tradicional, diversificando as acentuações. De notar que nos tempos lentos aplicava as acentuações no segundo e quarto tempos, enquanto que nos tempos médios e rápidos o padrão tornava-se mais homogéneo e sem acentuações marcadas.

Papa Jo Jones

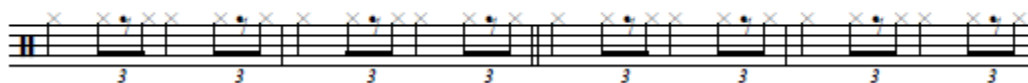


Figura 10 - Padrão de *swing* de Papa Jo Jones (elaborado pelo autor).

Tal como Buddy Rich, Philly Joe Jones tinha um *swing* mais fechado. No padrão de *ride* observam-se diferentes variações e sem acentuações marcadas, tanto nos tempos médios como rápidos.

Philly Joe Jones

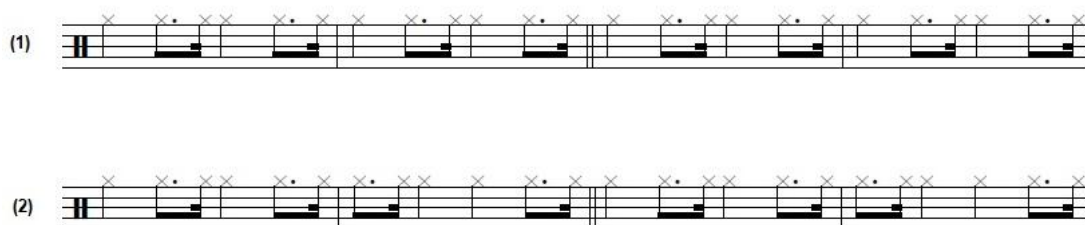


Figura 11 – Padrão de *swing* com variações de Philly Joe Jones (elaborado pelo autor).

Ao longo da sua carreira, Roy Haynes, fazendo jus ao seu título de “baterista camaleão”, foi alterando o padrão de *ride* tornando-o sucessivamente mais aberto, de acordo com a alínea c) da Figura 7.

Roy Haynes

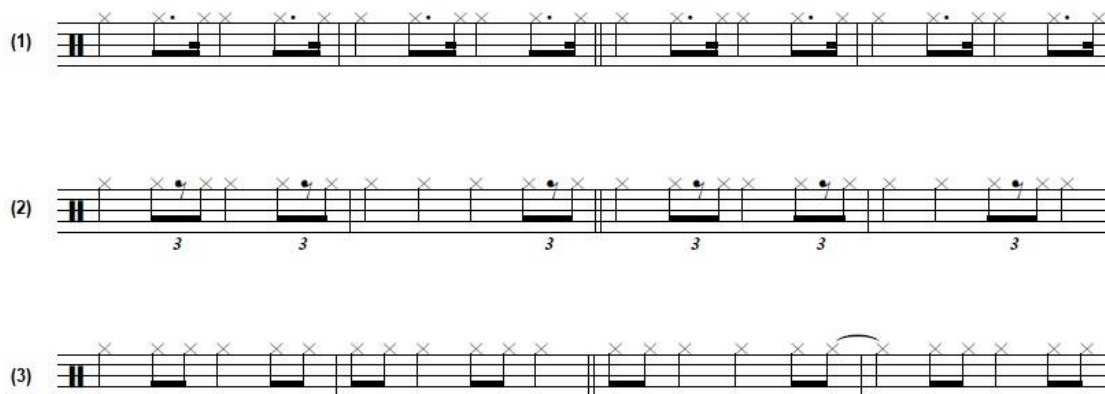


Figura 12 – Padrão de *swing* com variações de Roy Haynes (elaborado pelo autor).

O padrão de *swing* de Elvin Jones baseava-se na tercina de colcheia, acentuando geralmente a terceira colcheia de tercina. Este tipo de acentuação dava simultaneamente uma falsa sensação de desfasamento e de continuidade do tempo.

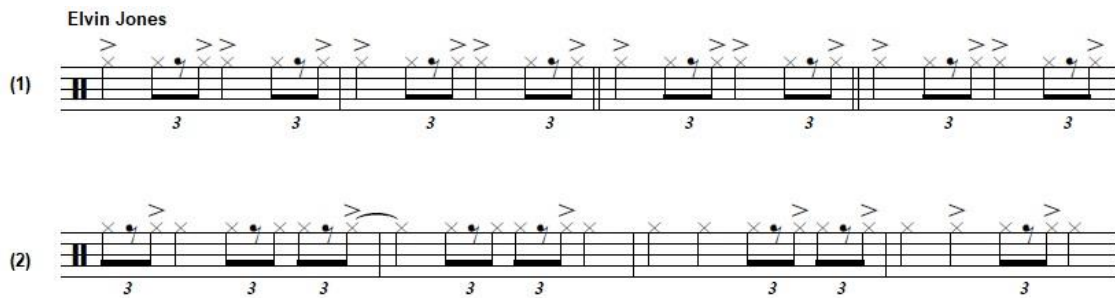


Figura 13 – Padrões de *swing* com variações de Elvin Jones (elaborado pelo autor).

Tony Williams apresentava um padrão de *swing* mais aberto, semelhante ao *even eights* nos tempos rápidos. Nos tempos médios e lentos o *ride* tornava-se um pouco mais fechado.

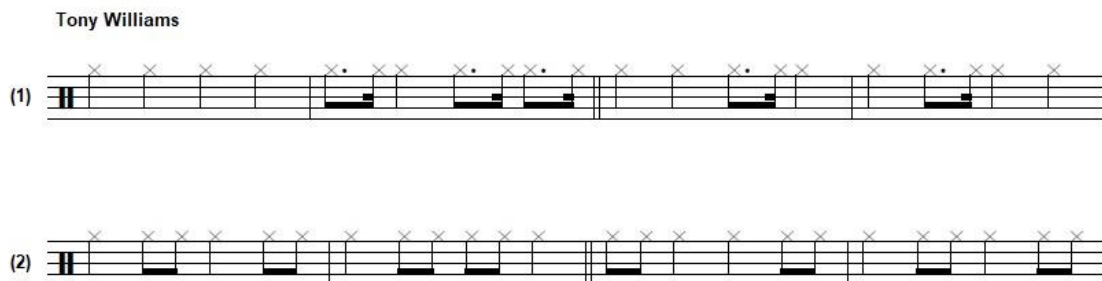


Figura 14 – Padrões de *swing* com variações de Tony Williams (elaborado pelo autor).

3. ESTUDO DE CASO: BUDDY RICH

3.1. Buddy Rich: a vida

O conceituado baterista americano Bernard “Buddy” Rich, nasceu em Brooklyn, Nova Iorque, em 1917. Criado no seio de uma família de artistas, começou a tocar bateria com apenas 18 meses (Musora Media, Inc., 2018).

Da análise da sua biografia (Musora Media, Inc., 2018; Gelly, 2008) percebe-se que o seu percurso profissional contempla pelo menos 5 fases, genericamente caracterizadas por um momento de iniciação; de ligação à *Broadway*; de ingresso no “mundo jazz”; de mudança de projetos-chave; de reativação da *Big Band* e apogeu no cenário jazzístico norte americano da época.

Quadro 4 – Fases de Buddy Rich.

Fase	Período	Características gerais
Fase 1	1918 – 1922	Início da sua aprendizagem até à primeira apresentação pública, anunciado como “ <i>Traps, The Drum Wonder</i> ”.
Fase 2	1922 – 1937	Percurso ligado aos musicais da <i>Broadway</i> .
Fase 3	1937 – 1945	Desde a sua primeira intervenção enquanto baterista de jazz com Joe Marsala, a outros projetos com Bunny Berigan, Artie Shaw, Benny Carter, a Orquestra Tommy Dorsey (com Frank Sinatra) até à formação da própria <i>Big Band</i> ;
Fase 4	1945 – 1966	Período entre o qual extingue a sua <i>Big Band</i> e ingressa num projeto com Harry James;
Fase 5	1966 – 1987	Período no qual reativa a Buddy Rich <i>Big Band</i> e faz gravações com alguns dos nomes mais sonantes do Jazz do séc. XX.

Analisando a sua obra, nomeadamente músicas como “*On Green Dolphin Street*”, “*Time Check*”, “*Brush Strokes*”, verifica-se que Buddy Rich tinha uma técnica absolutamente incomum, ao nível da velocidade, controlo, dinâmica, tempo (Musora Media, Inc., 2018).

Relativamente aos solos, Rich tinha uma identidade única caracterizada por criar padrões complexos nos *hi hats*, através da coordenação entre mão esquerda e direita; tocar o bombo com a mão direita; *stick on stick*; e a famosa técnica *push pull* desenvolvida pelo próprio, utilizada por grandes bateristas da atualidade.

Rich, juntamente com Henry Adler, escreveu *Buddy Rich's Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments*, em 1942, método de referência no ensino da música (ver extratos disponíveis para consulta no anexo vi).

Ao longo da sua carreira, Rich tocou e gravou com algumas estrelas do jazz nomeadamente Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Oscar Peterson Trio, Ray Brown, Herb Ellis, Dizzy Gillespie, Charlie Ventura, entre outros.

Em síntese, Buddy Rich tinha uma técnica inigualável e uma atitude bastante presente. Na sua *performance* destaca-se o domínio técnico rigoroso, sendo preciso e perfeito na execução de rudimentos e na construção musical dos mesmos (*single strokes*, *double strokes* e combinações). Tocava várias vezes com a baqueta da mão direita no bombo e também *stick on stick*, em simultâneo com a tarola apresentando uma grande agilidade e truques nos *hi hats*. De destacar a afinação na tarola que era particularmente alta.

3.2. Seleção de variáveis de estudo

Relativamente às variáveis de estudo, estas encontram-se divididas em 5 grupos: técnica, estilo, formações, bateria e pedagogia.

Técnica	Estilo	Formações	Bateria	Pedagogia
<ul style="list-style-type: none"> • Rudimentos • Tempo • Dinâmica • Controlo e velocidade • Som • Musicalidade • Postura 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Swing</i> • <i>Be Bop</i> • <i>Hard Bop</i> • <i>Post Bop/Modal</i> • <i>Rock</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Trio • Quarteto • Quinteto • Mais de 5 elementos • <i>Big Band</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Configuração/ <i>Set up</i> • Marcas 	<ul style="list-style-type: none"> • Aulas/ Masterclasses • Influências

Figura 15 – Variáveis e parâmetros em estudo.

Na análise que será apresentada no capítulo 3.3, ter-se-á em consideração cada uma destas variáveis e respetivos parâmetros na audição de cada tema (trecho musical) considerado em cada baterista.

Irei aqui expor alguns conceitos importantes para a compreensão da análise que efetuarei posteriormente.

De forma sucinta, a técnica é uma aquisição de conteúdos, ferramentas e conhecimentos variados: físicos ou intelectuais. Caracteriza-se por ser

transmissível embora nem sempre seja posta em prática de forma absolutamente consciente.

Os rudimentos são padrões técnicos básicos ou complexos, fundamentais para o desenvolvimento da coordenação, velocidade, tempo, som, articulação e musicalidade, fazendo uso dos membros superiores e inferiores. É possível distingui-los entre *single strokes*, *double strokes*, *paraddiddles*, *rolls*, *press rolls*, *drags*, *flams*, entre outros.

Considerou-se para a análise, que o tempo é a pulsação medida na quantidade de b.p.m. (batidas por minuto). A dinâmica é a variação ou alteração e controlo da intensidade do som, durante a execução de uma parte musical.

O controlo e a velocidade estão associados à capacidade de executar o instrumento, mantendo o perfeito domínio sobre os próprios movimentos e garantindo a clareza e definição dos sons emitidos, tanto em tempos lentos como rápidos.

Nesta investigação, a análise do som remete para a definição de características tímbricas, bem como a afinação utilizada no instrumento e escolha de materiais distintivos da bateria (por exemplo pratos).

A musicalidade é a sensibilidade ou tendência natural para criar, contemplar e tocar música (Ribeiro & Neves, 2018). A musicalidade está associada à aptidão de cada pessoa para combinar de forma “perfeita” diferentes aspetos como ritmo, melodia, harmonia, técnica e som.

O conceito de postura refere-se à posição das articulações e das extremidades (membros e tronco). A postura tende a estar relacionada com o espaço envolvente, tanto físico como social (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2018).

Optou-se pela subdivisão de estilos em 5 variantes – *swing*, *be bop*, *hard bop*, *post bop/modal* e *rock* – enquadrando-se naquilo que os bateristas escolhidos tocaram ao longo das suas carreiras.

Ao nível das formações, o objetivo é perceber em que tipo de formações os músicos tocaram, com menor número de músicos ou naquelas habitualmente com mais elementos e muito características do jazz, as *Big Band's*.

Relativamente ao instrumento – a bateria – para cada músico em análise descrever-se-á o seu *set up*/configuração habitual, bem como as marcas com que tocou.

Na variável pedagogia, apenas se fará uma breve alusão a se o baterista em questão terá lecionado, ministrado pequenas ações de formação ou influenciado outros músicos que lhes sucederam.

3.3. Buddy Rich: o contributo

Como tem vindo a ser referido ao longo da dissertação, pretende-se analisar o contributo de Buddy Rich para o desenvolvimento da bateria. Com esse objetivo, optou-se por elaborar uma tabela que sintetizasse a análise comparativa entre Buddy Rich e outras figuras relevantes no panorama da bateria jazz, que viveram aproximadamente no mesmo horizonte temporal. Essa análise foi realizada de acordo com um conjunto de variáveis previamente selecionadas, relacionadas com a natureza técnica, estilo, tipo de formações, o instrumento e a pedagogia.

A leitura do quadro de análise representado (Quadro 5) deverá ser realizada do seguinte modo, para cada músico:

- Por cada parâmetro da “**técnica**” – controlo e velocidade, som, musicalidade e postura – foi elaborada uma descrição geral tendo por base as audições e visualização de temas executados pelos músicos em análise, em diferentes tipos de contexto de formação. Na perceção global desses temas surge uma “avaliação” para cada parâmetro de técnica.
- Por cada parâmetro de “**estilo**” verificou-se se o músico habitualmente se caracteriza pelo estilo em questão ou não; por exemplo, Buddy Rich não é um músico característico do *post bop/modal*.
- Por cada parâmetro da variável “**formação**” apurou-se um exemplo de referência de cada tipo de formação e a esta se associou um tema, também ele de referência, que serviu de suporte para a análise da técnica e que está disponível para audição através de hiperligação própria disponível no anexo I.
- Para a variável “**bateria**” – o instrumento em questão – apuraram-se as configurações que tipicamente os músicos utilizavam, em termos de

medidas de cascos e pratos, bem como as marcas que foram utilizando ao longo das suas carreiras.

- Para a variável “**pedagogia**” foi elaborado um levantamento de algumas das influências de cada músico, bem como os nomes que por eles foram influenciados; além disso, apurou-se que todos os bateristas em questão, em algum momento das suas vidas ministraram formações (*workshops* e *masterclasses*), ainda que nem todos tenham lecionado no sentido formal do termo.

Quadro 5 – Análise comparativa entre os bateristas de jazz mais influentes do século XX (adaptado pelo autor⁴).

Variáveis		Buddy Rich (n.1917 – m.1987)	Gene Krupa (n.1909 – m. 1973)
Técnica	Rudimentos	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6
	Tempo	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6
	Dinâmica	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6
	Controlo e velocidade	Buddy Rich é capaz de atingir velocidades muito elevadas, mantendo o controlo sobre os membros e a definição nas figuras musicais executadas.	Atinge velocidades elevadas, mantendo o controlo sobre os membros e a execução clara.
	Som	O som é característico pela utilização de afinação aguda na tarola, com pratos com uma textura brilhante, e do toque do "stick-on-stick" e de "rim-shots"	Característico pela utilização de pratos com uma sonoridade brilhante, os cascos da bateria mais graves do que os de Buddy Rich e com o som de caixa semelhante ao de Rich. Krupa tinha a particularidade de ter peles personalizadas.
	Musicalidade	Ao nível da musicalidade a sua execução é muito clara.	É extremamente musical. Apresenta uma grande capacidade de interação entre o seu próprio instrumento e o dos que o acompanham.
	Postura	Apresenta-se aparentemente quase estático, apesar de movimentar muito os ombros, subindo o ombro direito ligeiramente acima do nível do esquerdo e inclinando o pescoço e cabeça para a frente.	Tem uma postura com o tronco bastante inclinado para a frente, com o pescoço retraído, balançando-se para a frente e para trás, olhando frequentemente para a esquerda e direita.
	Classificação	★★★★★	★★★★★
Estilo	Swing	Sim	Sim
	Be Bop	Sim	Sim
	Hard Bop	Sim	Sim
	Post Bop / Modal	Não	Não
	Rock	Sim	Não
Formações	Trio	Lester Young Buddy Rich Trio	The Gene Krupa Trio
	Quarteto	Coleman Hawkins Quartet	Gene Krupa Quartet
	Quinteto	Buddy Rich Quintet	Benny Goodman Quintet
	Mais de 5 elementos	Buddy Rich And His Sextet	Gene Krupa Sextet
	Big Band	Buddy Rich Big Band	Gene Krupa & His Orchestra
Bateria	Configuração/Set up	<i>Bass Drum 24x14</i> <i>S. Tom 13x9</i> <i>2 F. Tom 16x16</i> <i>Snare Drum 14x5</i> <i>Ride 20"</i> <i>2 Crash 18"</i> <i>Hi-hats 14"</i> <i>Splash 6" ou 8"</i> <i>Swish knocker 22"</i>	<i>Bass Drum 24x14</i> <i>S. Tom 13x9</i> <i>F. Tom 16x16</i> <i>F. Tom 18x16</i> <i>Snare Drum 14x6,5</i> <i>Ride 24"</i> <i>2 Crash 16"</i> <i>Hi-hats 14"</i> <i>Splash 8"</i>
	Marcas	<i>Slingerland, Ludwig, Rogers, Fibes, Remo, Zildjian</i>	<i>Slingerland, Zildjian</i>
Pedagogia	Aulas/Masterclasses	Sim	Sim
	Influências	Chick Webb, Gene Krupa, Papa Jo Jones, Ray McKinley	Baby Dodds, Zutty Singleton, Chick Webb, Dave Tough
	Influenciou	Jojo Mayer, Ed Shaughnessy, Neil Peart, Steve Smith, Philly Joe Jones	Buddy Rich, Neil Peart

⁴ Das seguintes fontes: *Slingerland*, 1998; *The Avedis Zildjian Company Inc.*, 2018; Infospec LLC, 2009; Falzerano, Lachapelle, & Doerschuk, 2013; Henrit, 2016; Panken, 2012; Cohan, 1995

Quadro 5 (continuação) - Análise comparativa entre os bateristas de jazz mais influentes do século XX (adaptado pelo autor).

Variáveis		Papa Jo Jones (n.1911 – m. 1985)	Philly Joe Jones (n. 1923 – m. 1985)	Roy Haynes (n. 1925 – m.)
Técnica	Rudimentos	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6
	Tempo	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6
	Dinâmica	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6
	Controlo e velocidade	Atinge velocidades elevadas, mantendo o controlo sobre os membros e a execução clara.	É capaz de atingir velocidades muito elevadas, mantendo o controlo sobre os membros e a definição nas figuras musicais executadas.	Atinge velocidades médias/rápidas, mantendo o controlo sobre os membros.
	Som	Característico pela utilização dos cascos da bateria com afinação semelhante à de Gene Krupa, mas com afinação de caixa mais grave.	Característico pela utilização dos cascos da bateria com afinação semelhante à de Gene Krupa, mas com afinação da caixa mais grave.	Tem um som muito particular, em virtude da escolha de pratos (<i>flat ride</i>) e da afinação dos cascos (geralmente com muitos harmónicos).
	Musicalidade	Tinha uma musicalidade elevada, tocando frequentemente com as mãos e tendo um domínio técnico de vassouras incomum.	Ao nível da musicalidade a sua execução é muito precisa, envolvendo-se e interagindo com os restantes músicos.	Musicalmente, explora as diferentes texturas e sonoridades do instrumento.
	Postura	Apresenta-se muito direito, com as costas muito retas e o tronco estático, sempre sorridente, movimentando apenas os membros necessários à execução (mãos, pulsos, cotovelos)	Apresenta uma postura muito simples a tocar, com as costas direitas, fazendo movimentos subtis, mas precisos.	Habitualmente apresenta as costas inclinadas para a frente, movimentando os ombros e retraindo o pescoço.
Classificação		★★★★	★★★★★	★★★★
Estilo	Swing	Sim	Não	Não
	Be Bop	Sim	Sim	Sim
	Hard Bop	Não	Sim	Sim
	Post Bop / Modal	Não	Sim	Sim
	Rock	Não	Não	Sim
Formações	Trio	Jo Jones Trio	Bill Evans Trio	Roy Haynes Trio
	Quarteto	Illinois Jacquet	Chet Baker Sings	Roy Haynes Quartet
	Quinteto	Coleman Hawkins Quintet	Miles Davis Quintet	Roy Haynes Quintet
	Mais de 5 elementos	Bem Webster Sextet	Drums Around The World	Roy Haynes Sextet
	Big Band	Count Basie Big Band	Tadd Dameron And His Orchestra	Sabby Lewis Big Band
Bateria	Configuração/Set up	<i>Bass Drum</i> 20x14 ou 26x14 <i>S. Tom</i> 13x9 <i>2 F. Tom</i> 16x16 <i>Snare Drum</i> 14x6,5 <i>Ride</i> 22" <i>Crash</i> 16" <i>Hi-hats</i> 13"	<i>Bass Drum</i> 20x14 <i>S. Tom</i> 12x8 <i>F. Tom</i> 14x14 ou 16x16 <i>Snare Drum</i> 14x5,5 <i>Ride</i> 20" <i>Crash</i> 18" <i>Hi-hats</i> 14" <i>Swish knocker</i> 22"	<i>Bass Drum</i> 18x14 <i>S. Tom</i> 10x8 <i>S. Tom</i> 12x9 <i>F. Tom</i> 14x14 <i>F. Tom</i> 16x16 <i>Snare Drum</i> 14x5,5 <i>Ride (flat top)</i> 20" <i>Crash</i> 18" <i>Hi-hats</i> 14" <i>China (fx-oriental)</i> 18" <i>Splash</i> 8"
	Marcas	<i>Ludwig, Gretsch, Zildjian</i>	<i>Gretsch, Premier, Zildjian</i>	<i>Ludwig, Slingerland, Gretsch, Yamaha, LP, Remo, Paiste, Zildjian</i>
Pedagogia	Aulas/Masterclasses	Sim	Sim	Sim
	Influências	Charlie Chaplin	Cozy Cole, Charles Wilcoxon, Art Blakey, Max Roach	Papa Jo Jones, Chick Webb, Shadow Wilson, Kenny Clarke
	Influenciou	Buddy Rich, Kenny Clarke, Roy Haynes, Louie Bellson	Mel Brown, Andrew Cyrille, Cindy Blackman	Bill Stewart, Nasheet Wits, Eric Harland, Cindy Blackman

Quadro 5 (continuação) - Análise comparativa entre os bateristas de jazz mais influentes do século XX (adaptado pelo autor).

Variáveis		Elvin Jones (n. 1927 – m. 2004)	Tony Williams (n. 1945 – m. 1997)
Técnica	Rudimentos	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6
	Tempo	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6
	Dinâmica	Ver Quadro 6	Ver Quadro 6
	Controlo e velocidade	Atinge velocidades elevadas, mantendo o controlo sobre os membros.	É capaz de atingir velocidades muito elevadas, mantendo o controlo sobre os membros e a definição nas figuras musicais executadas.
	Som	Característico pela utilização de afinações agudas nos timbalões e caixa, bem como por pratos de peso médio com boa definição.	Característico pela utilização de afinações agudas nos timbalões e caixa. Distingue-se pelos seus pratos com uma textura grave.
	Musicalidade	Musicalmente destaca-se por fazer acentuações nos padrões ao contrário daquilo que habitualmente estava estabelecido.	Tinha uma capacidade única de utilizar a sua abordagem para conduzir os restantes músicos até aos limites daquilo que estava pré-estabelecido - seja ao nível de tempo, texturas, etc.
	Postura	A postura é habitualmente muito irrequieta, tensa, com as costas arqueadas para a frente estando o pescoço retraído.	Apresenta-se com as costas direitas, com uma postura geral muito natural, movimentando todo o corpo em concordância com a execução.
Classificação		★★★★	★★★★★
Estilo	Swing	Não	Não
	Be Bop	Não	Não
	Hard Bop	Sim	Não
	Post Bop / Modal	Sim	Sim
	Rock	Não	Sim
Formações	Trio	Elvin Jones Trio	The Tony Williams Lifetime
	Quarteto	John Coltrane Quartet	Empyrean Isles
	Quinteto	Elvin Jones Quintet	Miles Davis Quintet
	Mais de 5 elementos	Jimmy Garrison Sextet	Stanley Clarke
	Big Band	Duke Ellington Big Band	Não apurado
Bateria	Configuração/Set up	<i>Bass Drum 18x14 S. Tom 12x8 S. Tom 13x9 F. Tom 16x16 F. Tom 18x16 Snare Drum 14x7 2 Ride 20" Hi-hats 14"</i>	<i>Bass Drum 24x14 S. Tom 12x9 S. Tom 13x10 F. Tom 14x14 F. Tom 16x16 F. Tom 18x16 Snare Drum 14x6,5 Ride 22" Crash 20" Crash 18" Crash 15" Hi-hats 15" Swish knocker 22"</i>
	Marcas	<i>Gretsch, Tama, Yamaha, Remo, Zildjian</i>	<i>Slingerland, Gretsch, Compo, dw, Zildjian</i>
Pedagogia	Aulas/Masterclasses	Sim	Sim
	Influências	Papa Jo Jones, Kenny Clarke, Max Roach	Alan Dawson
	Influenciou	Christian Vander, Mitch Mitchell, Ginger Baker, Janet Weiss	Vinnie Colaiuta, Cindy Blackman, Terry Lyne Carrington

Por sua vez, a leitura do Quadro 6 deverá ser realizada do seguinte modo, para cada músico:

- Por cada parâmetro da “**técnica**” – rudimentos, tempo e dinâmica – foi analisado e descrito o que se ouviu, tendo por base as audições dos temas executados pelos músicos em análise, em diferentes tipos de contexto de formação. Isto é, foi selecionado um tema para audição em cada tipo de formação exemplificativa em que o músico tocou (trio, quarteto, quinteto, mais de 5 elementos e *big band*).
- Por cada parâmetro da variável “**formação**” apurou-se um exemplo de referência de cada tipo de formação e a esta se associou um tema, também ele de referência, que serviu de suporte para a análise da técnica e que está disponível para audição através de hiperligação própria disponível no anexo I.

Quadro 6 – Formações, temas de referência dos bateristas e análise de parâmetros da técnica (rudimentos, tempo e dinâmica).

Baterista	Formação	Formação de referência	Tema	Técnica		
				Rudimentos	Tempo	Dinâmica
Buddy Rich	Trio	Lester Young Buddy Rich Trio	<i>I Want To Be Happy</i>	Single strokes	♩ = 264	<i>mf</i>
	Quarteto	Coleman Hawkins Quartet	<i>Stuffy</i>	Single strokes, drags, stick on stick, rim shots	♩ = 193	<i>mp / mf / f / ff</i>
	Quinteto	Buddy Rich Quintet	<i>Easy Does It</i>	Single strokes e press rolls	♩ = 123	<i>mp / f / ff</i>
	Mais de 5 elementos	Buddy Rich And His Sextet	<i>Blowin' the Blues Away</i>	Single strokes, double strokes, stick on stick, press rolls	♩ = 314	<i>mf / f / ff</i>
	Big Band	Buddy Rich Big Band	<i>Big Swing Face</i>	Drag, press rolls, single strokes, double strokes, ratamacue, stick on stick, flams	♩ = 189	<i>mf / f / ff</i>
Gene Krupa	Trio	The Gene Krupa Trio	<i>St. Louis Blues</i>	Single strokes, double strokes, stick on stick, rim shots	♩ = 70 / 190 / 330	<i>mf / f / ff</i>
	Quarteto	Gene Krupa Quartet	<i>Sing Sing Sing</i>	Single strokes, double strokes, drags, stick on stick, press rolls, rim shots	♩ = 228	<i>mf / f</i>
	Quinteto	Benny Goodman Quintet	<i>Three Little Words</i>	Single strokes, press rolls, stick on stick, drags	♩ = 246	<i>mf / f / ff</i>
	Mais de 5 elementos	Gene Krupa Sextet	<i>Who's Rhythm</i>	Single strokes, drags, double strokes, rim shots	♩ = 218	<i>p / mf / f / ff</i>
	Big Band	Gene Krupa & His Orchestra	<i>Drummin' Man</i>	Single strokes, rim shots, double strokes, stick on stick, rolls	♩ = 224	<i>mf / f / ff</i>
Papa Jo Jones	Trio	Jo Jones Trio	<i>Jive at Five</i>	Single strokes, double strokes	♩ = 172	<i>p / mf</i>
	Quarteto	Illinois Jacquet	<i>Bottoms up</i>	Single strokes, double strokes, stick on stick	♩ = 193	<i>mf / f</i>
	Quinteto	Coleman Hawkins Quintet	<i>Stoned</i>	Single strokes, stick on stick, press rolls	♩ = 212 a 237	<i>mf / f</i>
	Mais de 5 elementos	Bem Webster Sextet	<i>C jam blues</i>	Single strokes, double strokes, rim shots, drags, press rolls	♩ = 198	<i>mf / f</i>
	Big Band	Count Basie Big Band	<i>Swingin' the Blues</i> (a partir do 1'48")	Single strokes, double strokes, rim shots, stick on stick, press rolls	♩ = 148	<i>mf / f / ff</i>

Quadro 6 (continuação) – Formações, temas de referência dos bateristas e análise de parâmetros da técnica (rudimentos, tempo e dinâmica).

Baterista	Formação	Formação de referência	Tema ⁵	Técnica		
				Rudimentos	Tempo	Dinâmica
Philly Joe Jones	Trio	Bill Evans Trio	<i>Oleo</i>	<i>Single strokes, stick on stick, rim shots, double strokes</i>	♩ = 256	<i>mf/f</i>
	Quarteto	Chet Baker Sings	<i>Do It The Hard Way</i>	<i>Single strokes, drags</i>	♩ = 167	<i>mf</i>
	Quinteto	Miles Davis Quintet	<i>Bye Bye Blackbird</i>	<i>Single strokes, drags</i>	♩ = 122	<i>mf</i>
	Mais de 5 elementos	Drums Around The World	<i>Cherokee</i>	<i>Single strokes, double strokes, rim shots, single paradiddle</i>	♩ = 360	<i>mf/f/ff</i>
	Big Band	Tadd Dameron And His Orchestra	<i>Fontainebleau</i>	<i>Single strokes, double strokes, drags</i>	♩ = 80	<i>mp / mf / f / ff</i>
Roy Haynes	Trio	Roy Haynes Trio	<i>Reflection</i>	<i>Single strokes, rim shots, double strokes, drags, stick on stick, flams</i>	♩ = 180	<i>mf/f/ff</i>
	Quarteto	Roy Haynes Quartet	<i>Moon Ray</i>	<i>Single strokes, rolls, press rolls, flams, rim shots, drags</i>	♩ = 150	<i>mf/f/ff</i>
	Quinteto	Roy Haynes Quintet	<i>Segment</i>	<i>Single strokes, double strokes</i>	♩ = 195 a 217	<i>mf/f</i>
	Mais de 5 elementos	Roy Haynes Sextet	<i>Red Rose</i>	<i>Single strokes, stick on stick, rim shots, press rolls</i>	♩ = 240	<i>mf/f</i>
	Big Band	Sabby Lewis Big Band	Não apurado	-	-	-

⁵ Consultar Anexo I onde são apresentadas por extenso as hiperligações associadas a cada tema.

Quadro 6 (continuação) – Formações, temas de referência dos bateristas e análise de parâmetros da técnica (rudimentos, tempo e dinâmica).

Baterista	Formação	Formação de referência	Tema	Técnica		
				Rudimentos	Tempo	Dinâmica
Elvin Jones	Trio	Elvin Jones Trio	<i>Ginger Bread Boy</i>	<i>Single strokes, double strokes, drags, rim shots, rolls, flams</i>	♩ = 200	<i>mp / mf / f / ff</i>
	Quarteto	John Coltrane Quartet	<i>My Favorite Things</i>	<i>Single strokes, double strokes, rolls, rim shots</i>	♩ = 176	<i>mf / f / ff</i>
	Quinteto	Elvin Jones Quintet	<i>Love and Peace (a partir de 2'41")</i>	<i>Single strokes, double strokes, rolls, rim shots, flams</i>	♩ = 160	<i>p / mf / f / ff</i>
	Mais de 5 elementos	Jimmy Garrison Sextet	<i>Half and Half</i>	<i>Single strokes, double strokes, drags, press rolls</i>	♩ = 177	<i>p / mf / f / ff</i>
	Big Band	Duke Ellington Big Band	<i>Take the A Train</i>	<i>Single strokes, stick on stick, rim shots, rolls, flams, press rolls</i>	♩ = 178	<i>mf / f / ff</i>
Tony Williams	Trio	The Tony Williams Lifetime	<i>Emergency</i>	<i>Single strokes, rim shots, double strokes</i>	♩ = 134 / 277 / 78 / 303	<i>p / mf / f / ff</i>
	Quarteto	Empyrean Isles	<i>One Finger Snap</i>	<i>Single strokes, rim shots, press rolls, rolls, flams, stick on stick</i>	♩ = 266	<i>mf / f / ff</i>
	Quinteto	Miles Davis Quintet	<i>Seven Steps to Heaven</i>	<i>Single strokes, stick on stick, rim shots, flams</i>	♩ = 280	<i>f</i>
	Mais de 5 elementos	Stanley Clarke	<i>Vulcan Princess</i>	<i>Single strokes, flams, rim shots</i>	♩ = 208/102	<i>mf / f / ff</i>
	Big Band	Não apurado	Não apurado	-	-	-

Da observação e análise dos quadros acima, constata-se que a nível técnico Buddy Rich caracteriza-se pela sua exemplar prestação ao nível de rudimentos, velocidade, controlo, dinâmica, som e postura. Este músico apresenta um domínio técnico extremamente virtuoso, sendo a sua musicalidade um pouco mais simples/menos elaborada em relação a outros como Roy Haynes ou Tony Williams. Em relação ao tempo, verifica-se que há momentos em que Rich se adapta à realidade dos músicos que o acompanham, acabando por fazer variar um pouco a pulsação, apesar de haver evidências de ser dos bateristas com maior estabilidade a nível de tempo.

De um modo geral, nos solos Rich utilizava bastantes combinações de rudimentos designadamente *single stroke*, *double stroke*, *paradiddles*, *flams*, *rolls*, *press rolls*, *drags*, sendo por isso um dos bateristas mais completos a este nível. Verifica-se uma grande estabilidade da pulsação durante a execução apresentando um espectro de tempo muito variável. Buddy Rich é capaz de atingir velocidades muito elevadas, mantendo o controlo sobre os membros e a definição nas figuras musicais executadas, sendo isso observável em dinâmicas de pianíssimo a fortíssimo. Este baterista fenómeno tinha uma musicalidade muito linear, com um som característico pela utilização de afinação aguda na tarola, pratos com uma textura brilhante, do *stick on stick* e de *rim shots*. Em termos de postura, num panorama geral apresenta-se quase estático, no entanto se observado atentamente percebe-se que movimentava muito os ombros, subindo o ombro direito ligeiramente acima do nível do esquerdo e inclinando o pescoço e a cabeça para a frente.

RLL LLL RLL LLL RLL LLL RLL LLL

RLL RLL RLL RLL RLL RLL RLL RLL

RLL LLR LLL RLL RLL LLR LLL RLL

RLR LLR LLL RLL RLR LRL RLL RLL

LLR LLR RLL RLL RLL RLL L L R LLR

RLR LLL RLR LLL RLR RLR RLR LLL

Figura 16 – Alternância entre mãos e bombo, frequentemente utilizada por Buddy Rich (Bill, 2013).

De modo a desenvolver a técnica, Buddy Rich recorria frequentemente a variações de padrões de tercinas, alternando mãos e pés. A título de exercício e de exemplo típico do músico, na Figura 16, o R e o L indicam que se deverá tocar na caixa com a mão direita e esquerda, respetivamente, fazendo sempre as acentuações (>) nos locais indicados. No entanto, dever-se-á fazer variações, substituindo/alternando a mão direita pelo bombo ou até mesmo executar a mão direita e bombo em simultâneo. Claro está que estes mesmos exercícios podem ser realizados sendo a mão esquerda a liderar as acentuações.

Buddy's Interpretation - Exercise 1

This is what is written

Played as Buddy's Fill-ins

Buddy's Interpretation - Exercise 2

This is what is written

Played as Buddy's Fill-ins

Figura 17 – Interpretação típica de Buddy Rich com preenchimento de *fill-ins* (Ball, 2013).

Ainda no âmbito dos exercícios típicos, a Figura 17 apresenta outra técnica muito utilizada e característica de Buddy Rich que consiste na utilização de uma linha rítmica existente preenchida com *fill-ins* de colcheia de tercina alternando combinações entre a mão esquerda na caixa e o bombo (Bill, 2013).

Relativamente a estilos, embora Buddy Rich tenha tocado todos os estilos em análise, com exceção da música *modal*, torna-se evidente – pela análise da sua vida e obra – que está bastante associado ao *swing*. Também nas formações em estudo, se verifica que quanto maior a formação em que Rich se insere, mais enquadrado e confortável se revela. Ainda assim, apresentou-se com todo o tipo de conjuntos, com menos e mais elementos.

Buddy Rich foi imagem das marcas mais emblemáticas, tanto de bateria como de pratos. Ainda que tenha tocado com diferentes marcas ao longo da carreira, manteve-se (com raras exceções) fiel à sua configuração na bateria, conferindo-lhe uma identidade sonora muito própria.

Tal como já foi referido oportunamente, Buddy Rich é co-autor de um importante livro de rudimentos, com extratos disponíveis para consulta no anexo VI. No entanto, o seu legado é incrivelmente maior no que respeita à sua influência noutros músicos seus sucessores, também de grande relevância no panorama, nomeadamente Neil Peart, Steve Smith ou Jojo Mayer.

3.4. Breve análise das características dos restantes bateristas, descritas nos Quadros 5 e 6

Quanto aos restantes bateristas em discussão, Gene Krupa, Papa Jo Jones, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Elvin Jones e Tony Williams, todos eles apresentam elevados atributos de execução a nível técnico, contudo alguns salientam-se em relação a determinados aspetos.

Por exemplo, Gene Krupa destacou-se pelo seu papel enquanto *band leader* e por se manter fiel à sua configuração, utilizando também peles personalizadas.

Papa Jo Jones teve um importante papel devido ao seu contributo para o desenvolvimento do pedal de *hi-hat* (até à época utilizava-se o *low hat*) e da técnica de vassouras.

Philly Joe Jones foi um *influencer* na medida em que foi discípulo de Charles Wilcoxon e tomou parte integrante em dois métodos utilizados atualmente nas escolas de ensino secundário e superior (“*150 Rudimental Solos*” e “*Modern Rudimental Swing Solos for the Advanced Drummer*” ambos da autoria de Charles Wilcoxon). Aliás, ao ouvir Philly Joe Jones é possível identificar claramente estas influências.

Roy Haynes é dos bateristas com mais registos discográficos em toda a história do jazz. Um dos discos de referência em que participa é “*Now He Sings, Now He Sobs*” de Chick Corea, onde Haynes é responsável por dar uma textura específica ao trio pelo facto de usar um *flat ride*, inovando na sonoridade da época. Poder-se-á dizer que Roy Haynes é um camaleão do jazz.

Elvin Jones tinha uma sonoridade muito distintiva, utilizava referências a elementos tribais e executava o padrão convencional de *swing* de forma diferente, o que lhe conferia um estilo incomparável. Citando Gelly (2008) “o seu som tal como as ondas do Atlântico – inconstantes, enroladas e de certa forma inevitáveis – dava corpo a toda a abordagem de Coltrane”.

Por último Tony Williams, que nesta amostra é talvez o “baterista prodígio” pois tinha uma capacidade única de utilizar a sua abordagem musical para levar ao limite toda a formação em que se inserisse. Neste âmbito, utilizava frequentemente polirritmias que ao longo dos temas se tornavam elementos base para uma nova definição do tempo.

4. CONCLUSÕES

4.1. Buddy Rich e reflexos no desenvolvimento da bateria

Buddy Rich apresenta diferentes aspetos que o tornam uma peça chave no desenvolvimento da bateria, juntamente com outros bateristas emblemáticos. Gene Krupa (Korall *appud* Krupa, 1987), amigo de longa data de Rich, afirmou que Buddy era um baterista-fenómeno e que não seria possível vir a existir outro como ele.

Tommy Dorsey, na introdução incluída no livro de Buddy Rich (disponível para consulta no Anexo VI), refere que geralmente as pessoas julgam que os bateristas não necessitam de ser músicos e de ler música para tocar numa banda ou orquestra, que só devem ser capazes de manter o tempo e de tocar diferentes ritmos, com a dinâmica mais forte possível. Ainda na introdução, Dorsey defende que para elevar o estatuto da profissão, estes instrumentistas devem ser tão bons músicos como qualquer membro da banda ou orquestra, sendo capazes de ler música, e sobretudo tendo a preocupação de garantir um “*background*” sólido no instrumento (Rich & Adler, 1942).

Dorsey refere-se a Buddy Rich como “*the drummer supreme*” (o baterista supremo) capaz de fazer um trabalho de génio tanto na leitura da sua própria partitura como na sua interpretação e na forma de lidar com a bateria e acessórios (Rich & Adler, 1942).

Os reflexos da sua influência verificam-se em coisas que correntemente são aceites, como o desenvolvimento da técnica de *push-pull* – totalmente inventada por Buddy Rich. Jojo Mayer designa esta técnica como a “arma secreta de Buddy Rich”, sugerindo em *workshop*⁶ que esta se pratique em grupos de quatro (colcheias e semicolcheias) e tercinas de colcheia. No *push pull* deve-se utilizar mais o movimento dos dedos do que dos pulsos, visto que isso permitirá alcançar grandes velocidades de execução (Mayer, 1998).

⁶ É possível assistir à explicação e reprodução desta técnica por Jojo Mayer, através de <https://www.youtube.com/watch?v=X8Zfdank3rl>

O preenchimento de linhas rítmicas com *fill-ins* de colcheia de tercina alternando combinações entre a mão esquerda na caixa e no bombo, bem como a variação de padrões de tercinas com a alternância da acentuação entre mãos e o bombo são técnicas que Rich aplica frequentemente e que ainda hoje servem de base ao estudo da bateria.

É evidente que todos os outros bateristas aqui analisados deram um importante contributo para o desenvolvimento da bateria, porém a nível técnico é Rich que se destaca.

Ainda assim, a meu ver, os reflexos mais importantes que se fazem sentir têm que ver com o elevar do papel da bateria e dos bateristas na comunidade musical, nomeadamente em situações de grande ênfase ao instrumento durante longos solos; mostrando a todos que a bateria, apesar de não ter uma função evidentemente harmónica ou melódica, pode ser um instrumento solista e absolutamente autónomo. Também nesse sentido, o facto de Rich se assumir enquanto *band lead*, em projetos com poucos elementos e em *big band*, onde além de saber e controlar o seu instrumento, dominava todo o repertório nos outros instrumentos (tocava de cor), conduz os bateristas e a bateria para um outro patamar, completamente inédito para a época, equiparado a um *front man* (papel esse geralmente ocupado por cantores, pianistas ou por instrumentistas de sopro).

Ainda assim, e comparativamente com outros seus contemporâneos, apesar de ser mais velho e com uma personalidade forte, foi capaz de com o seu trabalho e atitudes alavancar a imagem da bateria e dos seus executantes ao criar as “*Drum Battles*” (inicialmente com Gene Krupa). Estas consistiam em momentos onde dois bateristas mostravam os seus dotes mais virtuosísticos ao tocar ao “despique” disputando o primeiro lugar pela classificação de melhor baterista. Sublinha-se que estas “batalhas” tinham também uma componente de promoção da própria bateria e do ensino da mesma, visível na “*Drum Battle*” entre Buddy Rich e *Animal*⁷, personagem dos Marretas, programa dirigido ao público infantil/jovem.

Além do seu papel enquanto executante, investia também na difusão da música ao possuir dois bares denominados “*Buddy’s Place*” e “*Buddy’s Place 2*”, onde recebia música (jazz) ao vivo (Castiglioni B. , 2018).

Um importante contributo foi a nível do desenvolvimento do instrumento. Com as diferentes marcas que trabalhou foi, juntamente com os técnicos das

⁷ É possível a visualização desta “*Drum Battle*” no *Muppet Show* (Marretas) através da hiperligação <https://www.youtube.com/watch?v=VJh9W3Gcpmo>

mesmas, procurando desenvolver a sua própria sonoridade, seja de cascos ou pratos. Por exemplo, a tarola *Rogers*, modelo *Dynasonic*, desenvolvida por Buddy Rich, deslumbrou de tal forma Gene Krupa que este procurou que a *Slingerland* (marca que Krupa representava) produzisse uma tarola com as mesmas especificações (Rogers Drums USA, 2018 e Slingerland, 1998).

Buddy Rich tem vindo a influenciar as diferentes gerações de músicos, entre eles Jojo Mayer, Neil Peart, Ian Paice, e o próprio ensino da bateria nas instituições de ensino superior, sendo uma referência no estudo deste instrumento, principalmente no contexto de *Big Band*.

Este instrumentista é inclusivamente modelo para outras artes, nomeadamente a do cinema, inspirando o filme “*Whiplash*”, de 2014, escrito e dirigido por Damien Chazelle e cotado em 8,5 numa escala de 10, na IMDb (*Internet Movie Database*).

Deixou aos músicos da atualidade o seu legado, não só ao nível técnico, de estilos, de desenvolvimento de marcas ou de configurações, mas sim a identidade que conquistou e que hoje é alvo de análise.

4.2. Recomendações para investigação

Numa investigação deste tipo, o estabelecimento de recomendações poderá assumir um papel relevante para o debate sobre o estado da arte.

De facto, elenca-se aqui o seguinte: todas as conclusões extraídas dos quadros presentes no capítulo 3.3. têm por base a escolha, por parte do investigador, dos músicos considerados como os bateristas de jazz mais influentes; as músicas que serviram de base à avaliação; os parâmetros avaliados; pelo que a opção por diferentes bateristas ou músicas, poderiam conduzir a resultados diferentes. Deste modo, seria importante numa investigação futura, proceder ao alargamento da amostra, tanto de bateristas como de repertório avaliado, de forma a possibilitar uma eventual extrapolação de resultados.

Também de referir que uma diferente escolha de variáveis poderia conduzir a resultados diferentes.

Outro aspeto relevante tem que ver com a escolha das próprias músicas. Como se sabe, um mesmo tema pode ser executado infinitas vezes de forma

distinta, apesar de ser a mesma formação, o mesmo músico executante. Logo, o facto de se avaliar um momento exclusivo, isto é, quase como que uma avaliação instantânea no tempo, poderá conduzir a uma avaliação distinta daquela que seria se ouvisse outra versão do tema.

Em relação à classificação das fases da vida de Buddy Rich, este escrutínio foi elaborado tendo em conta aspetos chave da vida do músico e não pelo seu conteúdo musical. Numa investigação futura seria interessante averiguar com elevado nível de detalhe toda a sua vida e obra, de forma a estabelecer uma classificação com base nos seus períodos criativos.

Constata-se, assim, que existem alguns aspetos que seriam de desenvolver numa investigação futura.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, S. (2018). *The First Jazz Records*. Red Hot Jazz. Acedido a 07 de outubro de 2018, em <http://www.redhotjazz.com/jazz1917.html>
- Ball, T. (2013). *Pro Drummer Secrets: Buddy's Bag*. Tiger Ball. Acedido a 02 de agosto de 2018, em https://tigerbill.com/drumlessons/buddyrichdrumsecrets_part2.htm
- Berendt, J. E. (1975). *O Jazz do Rag ao Rock*. Rio de Janeiro: Perspetiva.
- Bill, T. (2013). *Pro Drummer Secrets: Buddy's Bag*. Tiger Bill. Acedido a 02 de agosto de 2018, em https://tigerbill.com/drumlessons/buddyrichdrumsecrets_part1.htm
- Brown, T. D. (1976). *A history and analysis of jazz drumming to 1942*. Michigan: Ann Arbor, Mich. - University of Michigan.
- Castiglioni, B. (2017). *Drummers - Philly Joe Jones*. Drummer World. Acedido a 03 de setembro de 2018, em http://www.drummerworld.com/drummers/Philly_Joe_Jones.html
- Castiglioni, B. (2018). *Drummers - Buddy Rich*. Drummer World. Acedido a 03 de setembro de 2018, em http://www.drummerworld.com/drummers/Buddy_Rich.html
- Cohan, J. (1995). *Star Sets - Drum Kits of the Great Drummers*. Hal Leonard Publishing Corporation. Acedido a 05 de setembro de 2018, em [https://books.google.pt/books?id=Gn_xWt8rxuIC&pg=PA47&lpg=PA47&dq=philly+joe+jones+gretsch+configuration&source=bl&ots=5VgEbif3Rs&sig=5DMeaqmgTtorRKpX9o6gTbHjokE&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwieqycycwJfeAhVMRBoKHYIIB7E4ChDoATADegQIABAB#v=onepage&q=philly%20joe%](https://books.google.pt/books?id=Gn_xWt8rxuIC&pg=PA47&lpg=PA47&dq=philly+joe+jones+gretsch+configuration&source=bl&ots=5VgEbif3Rs&sig=5DMeaqmgTtorRKpX9o6gTbHjokE&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwieqycycwJfeAhVMRBoKHYIIB7E4ChDoATADegQIABAB#v=onepage&q=philly%20joe%20)
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (2018). *Conceito de postura*. Acedido a 03 de outubro de 2018, em <https://dicionario.priberam.org/postura>
- Dolbear, M. (2018). *Buddy Rich 100*. Mike Dolbear. Acedido a 02 de agosto de 2018, em <http://mikedolbear.com/features/buddy-rich-100/>

- Douvan, M. d. (2005). *The Drum Set History*. Marc de Douvan. Acedido a 05 de setembro de 2018, em http://www.marcdedouvan.com/en/modern_drumset_history.php
- Drumeo. (2018). *Drum Lessons*. Buddy Rich. Acedido a 02 de agosto de 2018, em <http://www.drumlessons.com/drummers/buddy-rich>
- Fabri, O. (1992). *Jazztime - História do Jazz*. Barcelona: Ediciones Orbis, S. A.
- Falzerano, C., Lachapelle, J., & Doerschuk, A. (2013). *A Quick Glimpse Of Elvin Jones' Gear*. Drum Magazine. Acedido a 06 de setembro de 2018, em <http://drummagazine.com/a-quick-glimpse-of-elvin-jones-gear/>
- Fernandes, J. C. (2017). *Sete bateristas que marcaram a história do jazz*. Time Out. Acedido a 25 de julho de 2018, em <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/musica/sete-bateristas-que-marcaram-a-historia-do-jazz>
- Ferreira, T. d. (2017). *Exploração tímbrica na bateria em Improvisações Livres e Composições Semi-abertas*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia.
- Gelly, D. (2008). *Ícones do Jazz*. Estoril: Casa Sassetti.
- Gilbert, A. (2017). *Buddy Rich Legacy*. Jazz Times, Inc. Acedido a 03 de setembro de 2018, em <https://jazztimes.com/features/buddy-rich-legacy/>
- Glass, D. (2013). *Birth of the Modern Hi-Hat*. Drum Magazine. Acedido a 20 de agosto 2018, em <http://drummagazine.com/birth-of-the-modern-hi-hat/>
- Henrique, L. L. (2004). *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Henrit, B. (2016). *Jonathan David Samuel Jo Jones*. Mike Dolbear. Acedido a 15 de setembro de 2018, em <http://mikedolbear.com/groovers-and-shakers/jonathan-david-samuel-jo-jones/>
- Iero, C. (1981). *On the cover: Buddy Rich Revisited*, p. 6. Acedido a 27 de agosto de 2018, em <https://www.moderndrummer.com/article/december-1980-january-1981-buddy-rich-revisited/>
- Inc., The Avedis Zildjian Company. (2018). *Roy Haynes*. Zildjian. Acedido a 28 de agosto de 2018, em <https://zildjian.com/artists/roy-haynes>

- Infospec LLC. (2009). *Tony Williams*. Behind the Drums. Acedido a 03 de setembro de 2018, em <http://www.behindthedrums.com/TonyWilliams.htm>
- King, Z. A. (2014). *A Brief History of Jazz Drumming*. New Hampshire: University of New Hampshire.
- Korall, B. (1987). *Budd Rememb*. Modern Drummer - The World's First International Magazine for Drummers, p. 1.
- Mattingly, R. (2018). *In Memoriam - Philly Joe Jones*. Modern Drummer. Acedido a 05 de setembro de 2018, em <https://www.moderndrummer.com/article/december-1985-philly-joe-jones/>
- Mattingly, R. (2018). *PAS Hall Of Fame - Roy Haynes*. Percussive Arts Society. Acedido a 03 de setembro de 2018, em <http://www.pas.org/about/hall-of-fame/roy-haynes>
- Mayer, J. (Performer). (1998). *Jojo Mayer: PUSH - PULL: Buddy Rich's Secret Weapon...* 1998. Modern Drummer Festival 1998. Acedido a 01 de outubro de 2018, em <https://www.youtube.com/watch?v=X8Zfdank3rl>
- Moura, L. d., & Azambuja, C. C. (2010). *O conceito de técnica segundo Aristóteles*. XI Salão de Iniciação Científica PUCRS, p. 2.
- Musora Media, Inc. (2018). *Buddy Rich Biography*. Drum Lessons. Acedido a 30 de julho de 2018, em <http://www.drumlessons.com/drummers/buddy-rich/>
- Original Dixieland Jazz Band. (2018). *About the ODJB*. Original Dixieland Jazz Band. Acedido a 20 de setembro de 2018, em <http://www.odjb.com>
- Michael Hurd. (1991). *The Oxford Junior Companion to Music*. London: Oxford University Press.
- Panken, T. (2012). *A 2007 Jazziz Article and Four Interviews with Roy Haynes, who Turns 87 Today*. Ted Panken Wordpress. Acedido a 03 de agosto de 2018, em <https://tedpanken.wordpress.com/2012/03/13/a-2007-jazziz-article-and-four-interviews-with-roy-haynes-who-turns-87-today/>
- Porter, T. (2009). *Buddy Rich voted 'most influential drummer ever'*. MusicRadar. Acedido a 30 de julho de 2018, em <https://www.musicradar.com/news/drums/buddy-rich-voted-most-influential-drummer-ever-193089>

- Ribeiro, D., & Neves, F. (2018). *Dicio - Dicionário On-line de Português*. Conceito de Musicalidade. Acedido a 03 de setembro de 2018, em <https://www.dicio.com.br/musicalidade/>
- Rich, B., & Adler, H. (1942). *Buddy Rich's Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments*. New York, London, Sydney: AMSO Publications.
- Rich, B. (1987). *Buddy Rich on why he doesn't use match grip*. Acedido a 31 de outubro de 2018, em <https://www.youtube.com/watch?v=v0V4Aqs2D48>
- Richerme, C. (1997). *A técnica pianística: uma abordagem científica*. A. M. Editora, Ed.
- Rogers Drums USA. (2018). *Rogers History*. Rogers Drums USA. Acedido a 28 de agosto de 2018, em <http://www.rogersdrumsusa.com/history/>
- Silva, G. R., & Santiago, D. (2014). *A Expressividade e a Técnica Musical: uma compreensão do conceito e processo*. Consciência Ecológica e Sustentabilidade, p. 8.
- Slingerland. (1998). *The Legends Series Gene Krupa Signature Drum Kit*. Drummerman. Acedido a 10 de setembro de 2018, em <http://www.drummerman.net/gkkit.html>
- Staff, D. (2012). *Classic: the birth of bass drum pedals*. Drum Magazine. Acedido a 25 de agosto de 2018, em <http://drummagazine.com/classic-the-birth-of-bass-drum-pedals/>
- Stern, C. (2018). *On the cover - Papa Jo Jones*. Modern Drummer. Acedido a 08 de setembro de 2018, em <https://www.moderndrummer.com/article/january-1984-papa-jo-jones/>
- Teixeira, M. (2017). *Desenhos de Estudo - Investigação em Educação*. Slides de unidade curricular
- The Avedis Zildjian Company Inc. (2018). *Papa Jo Jones Legend*. Zildjian. Acedido a 28 de agosto de 2018, em <https://zildjian.com/artists/papa-jo-jones-legend>
- The Avedis Zildjian Company Inc. (2018). *Philly Joe Jones Legend*. Zildjian. Acedido a 28 de agosto de 2018, em <https://zildjian.com/artists/philly-joe-jones-legend>

Zimmerman, F. (2014). *American Music History Chart*. *Práctica Poética*. Acedido a 03 de outubro de 2018 <https://www.practicaoetica.com/articles/american-music-history-chart/>

ANEXOS

Anexo I – Hiperligações para audição dos temas em análise

Baterista	Tema	Hiperligação
Buddy Rich	<i>I Want To Be Happy</i>	https://www.youtube.com/watch?v=UQ3SM6x3W1M
	<i>Stuffy</i>	https://www.youtube.com/watch?v=jNUBdvh_hCg
	<i>Easy Does It</i>	https://www.youtube.com/watch?v=hQqzh-4qWxA&t=0s&index=3&list=OLAK5uy_m88B8u6q2DyPdDEP6IBtZCG7X5Nir_T8q
	<i>Blowin' the Blues Away</i>	https://www.youtube.com/watch?v=Yf1Dpl1r9ik
	<i>Big Swing Face</i>	https://www.youtube.com/watch?v=l2qYyitlPBg
Gene Krupa	<i>St. Louis Blues</i>	https://www.youtube.com/watch?v=8qfIHOkvWbk
	<i>Sing Sing Sing</i>	https://www.youtube.com/watch?v=9K-DCjeVpVc
	<i>Three Little Words</i>	https://www.youtube.com/watch?v=JglxJJhNFI
	<i>Who's Rhythm</i>	https://www.youtube.com/watch?v=R4ISG7NpU3Q
	<i>Drummin' Man</i>	https://www.youtube.com/watch?v=VBrTQw-2aI
Papa Jo Jones	<i>Jive at Five</i>	https://www.youtube.com/watch?v=MRUp-c2zDTs
	<i>Bottoms up</i>	https://www.youtube.com/watch?v=4U5vK3Ch6Co&t=82s
	<i>Stoned</i>	https://www.youtube.com/watch?v=BRLfQc_XEnQ
	<i>C jam blues</i>	https://www.youtube.com/watch?v=S6sYIFzphp8
	<i>Swingin' the Blues (a partir do 1'48")</i>	https://www.youtube.com/watch?v=TYLbrZAKo7E
Philly Joe Jones	<i>Oleo</i>	https://www.youtube.com/watch?v=5oatcu54hMc
	<i>Do it the hard way</i>	https://www.youtube.com/watch?v=exfDwKObxUM
	<i>Bye Bye Blackbird</i>	https://www.youtube.com/watch?v=KV2INHfSXBQ
	<i>Cherokee</i>	https://www.youtube.com/watch?v=sQ83AT_ylmc
	<i>Fontainebleau</i>	https://www.youtube.com/watch?v=HB_JVsZZ728
Roy Haynes	<i>Reflection</i>	https://www.youtube.com/watch?v=Paxz3oCin7k
	<i>Moon Ray</i>	https://www.youtube.com/watch?v=Y5SIFt0-Kd4
	<i>Segment</i>	https://www.youtube.com/watch?v=0IBUcy9MKG8
	<i>Red Rose</i>	https://www.youtube.com/watch?v=OTXliL1wAlo
Elvin Jones	<i>Ginger Bread Boy</i>	https://www.youtube.com/watch?v=dxv6guUGUSg
	<i>My Favorite Things</i>	https://www.youtube.com/watch?v=NWYWqda5f0I
	<i>Love and Peace (a partir de 2'41")</i>	https://www.youtube.com/watch?v=hzM15ficRw
	<i>Half and Half</i>	https://www.youtube.com/watch?v=viPIW6sN9WQ
	<i>Take the A Train</i>	https://www.youtube.com/watch?v=n0yT6lqk32s
Tony Williams	<i>Emergency</i>	https://www.youtube.com/watch?v=Aq3LEC0T3Fw
	<i>One Finger Snap</i>	https://www.youtube.com/watch?v=udCbtI7YEf4&list=PL4865E5E8C9C7323B
	<i>Seven Steps to Heaven</i>	https://www.youtube.com/watch?v=msW13gUZRVk
	<i>Vulcan Princess</i>	https://www.youtube.com/watch?v=BW7a1rTIfAA

Anexo II – Entrevista a Buddy Rich

ON THE COVER

Buddy Rich: Revisited

by Cheech Iero

Buddy Rich

Revisited

Buddy Rich is the most exciting, hippest and consistently swinging player to ever sit behind a set of drums. Paralleling his personality, Rich's playing is always in absolute command; a quality which lifts the potential artistry of every musician in his band. Although "tell it like it is" characteristics often leave acquaintances with a wise guy impression, a bluntly truthful side seasoned with the saltiness of a keen sense of humor, are also part of this same person.

I wanted this interview to be different than the others Buddy has been asked to do. It is. The pure candidness of his remarks provides us with an inside glimpse of the personality of a legendary man. A man whose playing will ultimately affect all future generations of drummers.

CI: I really don't want this to be a run of the mill type interview, with questions like, "Who's your favorite drummer?" Of all the interviews you've had, how many times have you been asked questions like that?

BR: I don't really answer them seriously, because they're such inconsequential questions. Who's your favorite drummer. Who's your favorite baseball player. Anybody that does something well is a favorite. You like Reggie Jackson one day and Lee Mazzilli the next. It's a question of immediacy, of what's happening. You go to the game and the team you're cheering wins. Then it's good. If the team falls apart, it stinks. The next day you go back and you like them again. It's pretty hard to say which guy is a favorite, whether it's drums or anything else. It's a matter of taste.

CI: But when you were growing up, there must have been some guys you looked up to.

BR: When you're growing up and you have a feeling for music, you listen to everybody. You don't just listen to one person. When you decide that music is going to be your life's endeavor, not your life's work, your life's endeavor, then you have to listen to everybody to see what everybody else has done. You know what to shoot for. You don't want to be like anybody else if you're serious about your own talent. You want to be like you. So you listen to everyone else and you say this is good, this is better, that's not so good, that's fair, that's different. A composite of everybody. The shell opens up, and you evolve into what you are.

CI: A composite of what's been fed in.

BR: Of course. It's like a memory bank. Everything that you have ever heard. If it's good, it has a lasting impression. But it doesn't mean that you want to be that. It means that you've been influenced by everything you've ever heard. Whether it's the study of UFO's, the study of music, or the study of digging a ditch. But there may be ways of doing it that make it easier to do than the way it's been done. It may be the same job, but you found a way to do it that's better for you. And that's what comes out. Not to do it like anybody else, but at least to have learned a little bit from watching this guy, listening to that guy, talking to another guy. Getting feelings. Having an understanding of why you want to do certain things a certain way. What is correct, what is incorrect. What makes it right for you and wrong for other people. What makes it right for other people and wrong for *you*. After years of that you finally become your own person. It has nothing to do with being like anybody else. You be you first. Why try to be anybody else? We're not clones. We're all individuals. To like somebody to a point where you imitate him is cheating the public, because all you are, no matter how good an imitation, is an imitation of an original. You have an original Picasso hanging, and you have an imitation Picasso. If you're tuned in at all, you know immediately which is the real one and which is the fake. No matter how good the fake one is, it's still a fake.

My life is really quite simple because I have my own direction. I don't rely on anyone else for my personality. Whatever it is, I'm responsible. Whatever the repercussion, the responsibility has to be on me and I'm willing to take that stand. This is what I believe. If you don't like it, it's too bad because it's right for me. I do exactly as I want to do. I have to make decisions that please me. I won't hurt anybody trying to reach those goals and I'll never step on anyone, but if I find a direct route to that goal, that's the one I'll take. I don't circumvent. It's straight ahead in my life.

CI: You really don't pull any punches do you?

BR: Look, you have one life. And you have to live it on your own honor standards. Not the accepted format of honesty; not bullshitting people by patting them on the back when you feel like punching them in the mouth. That kind of double personality I find difficult to accept. Those are the things I resent in other people and I don't want to be a part of that. It's not something I've learned in the past twenty years. I've been this way since I was old enough to make a decision. Sometimes it's difficult, because you don't necessarily want to hurt other people. I don't like to go around hurting other people, but by the same token, I'm not going to be a punching bag and take a lot of abuse even though it might be meant in a helpful way. I have to decide for me. The same with my band. No one else makes judgments for my band.

CI: You're the Captain, and your word is law!

BR: That's right, I pay a lot of money every week to a lot of musicians, and the only reason the band is such a success is because I choose the people that play for me. I choose the music they play and I choose the style in which it's played. If it's a failure, I have nobody to blame except me, which is absolutely the way it should be. You should never have to say, "Well, it's not my fault, so and so is responsible for it." That's the biggest cop out in the world. When it's a failure, I'm more than willing to accept the responsibility for it. But I also take the responsibility for its success. I find that to be the only way to live, whether it's my personal life or my business life. My decision is the final decision.

CI: When you got your first band together in 1947, did Sinatra back you financially?

BR: Frank put up \$50,000 in 1947 for my first band. I had just gotten out of the Marines. I went back with Tommy Dorsey for almost a year, but I couldn't handle it. It wasn't what I wanted to do. Frank was playing the Paramount Theatre and my band was in rehearsal. He came to us one afternoon and said, "I want to back the band." That's the way it went down.

CI: Didn't you have a falling out with Sinatra at one point?

BR: Oh, I've had falling outs with everyone. Frank and I were roommates when we were with Dorsey and when you have two strong personalities, you'll always have conflicts. Each one wants to be the top man. That causes friction, arguments and fights. But then it's over. As intelligent people, it's over and you shake hands. It's like being married. I'll be married going on 29 years. I've had all kinds of difficulties with my wife. But it doesn't mean I don't love her. We're still married and we'll stay married. You go through life like that and maintain a level of understanding with people on two levels; their's and your's. Whatever difficulties you come across, once they're rectified, it's lovely all over again. I saw Frank last night. I hadn't seen him in a year, but when we met, it was like we had just been together. Hugging and talking. It was beautiful. It's a continuation of friendship. That's the only way. If they're your friends, they'll understand your moods. I'm a moody guy, and a lot of people misinterpret my moods as, "Oh, that s.o.b. is arrogant, he's this or that." I have to understand other people's positions, but they also have to understand mine. If I worked until three o'clock in the morning and I don't get to bed until five and somebody calls me at nine and says, "I want to talk to you", I say, "Listen, you've been sleeping nine hours, I've been sleeping three. Hey, screw man, I'm tired!" As a working musician I have to have time to reevaluate what happened the night before, and to plan the next day. A lot of people don't understand this and when you're not available to them, the first thing is, "Who the hell does he think he is?" I know who I am, and it has nothing to do with success and with who you are. To know *what* you are is the only important thing. Not who you are because who you are is bullshit. One day you're a star and the next you're in the bread line. Knowing what you are is the thing that gets you through life.

CI: Do you know *what* you are?

BR: I am my own person, my own man. I very seldom ask for favors. I very seldom impose my will on other people. Knowing those things up front, saves you the embarrassment of having to go through all that, and being rejected or being told, "Forget about it", or whatever. If you are what you are, and you know that, you can sail through life because all the responsibilities lay on you. The outside interpretation of a Buddy Rich is, "Oh, who does he think he is? He walks around like this or he does this." That's not to impress anybody. It's what I do. I sit in this apartment and if I have three days off, I may never get out of this apartment. I may stay here and catch up on things, watch T.V., take things off records. I'm on the phone most of the day. So I'm not socially inclined. I'm not a social man. I don't go to parties or celebrity jive things. If I have people up, they are people I choose to have because there is a relationship between us. We can get along good, or we can just sit and not say anything. And when you can do that with people, that's the only thing that counts. You don't have to be on stage with people. It's that way outside too, it's my entire attitude. If you're my friend, you can have anything I've got. If you're an acquaintance, I have to take time to evaluate that acquaintance. If you're a potential enemy, the best thing is to stay away from me. I'm dangerous, not in the physical sense, but I can make you feel uncomfortable.

CI: Tell me a little about *The Muppet Show* in London.

BR: They called me from London a few days ago and asked how I would feel about doing a comedy karate match with Miss Piggy. I thought it would be very funny, so I'm doing that, and also a drum battle with Animal which should be funny.

CI: Will you sing to Kermit?

BR: They asked me about doing a vocal on "It's Not Easy Being Green." I did a recording on that so I may sing it to Kermit. Maybe we'll become the new Boswell Sisters or something.

CI: Are you happy from a musical standpoint at this stage in your life?

BR: I'm an up and down happy. When my band sounds good, and I can find prolific writers and people who understand what I'm trying to do, then I'm happy. When I hear my band sound tired and bad, and I'm not playing as good as I want to play, I'm my own worst critic. No matter what anybody tells me, whether they say I sounded good or bad, I'll be the first one to tell you if I sounded good. If I sounded bad, I'll beat you to that too and tell you I sounded bad. No one knows better than me when I play good or bad. I don't have a false ego. I can't overcome playing bad by telling you it's good. I'm lying to myself, not to the public. I can't lie to me. I've got to live with me! When I play bad I come off the bandstand and call myself every kind of name there is. Because there's no reason. I come off the bandstand and say, "Why did I do that, why didn't this happen or why did I try this?" If that happens the first set, by the time I play the second set I'll go out there and find out why. And the next time I do it, it'll be right. But it's that first time when it doesn't happen that I'll put a hole through a wall with my own temper. That's good though, because the only opinion I can honestly respect is my own. If twelve critics came in and heard me play and all of them said, "Gee, you sounded better than ever", well, if I know I didn't, then I know they're jiving me. I'm going to tell them, "Hey, you're full of shit". Because I know I didn't play good. By the same token, if that's reversed and I'm playing good and four critics write, "He sounded terrible," well I'll also tell them they're full of shit. I know I played good.

Consequently, that's the only barometer for my playing. I don't go around criticizing other people unless I'm asked, and if I have a valid complaint about someone's playing, I'll express it. I won't put down another player for no other reason than to put him down. I won't do that. A lot of guys I really admire, like Steve Gadd, and Bobby Colomby with the original Blood Sweat and Tears. I thought he was really great because he was the first drummer I heard that made some kind of transition from jazz to rock and put the two together. Danny Seraphine is another excellent drummer.

Harvey Mason is an excellent drummer. But there's only half a dozen guys that I put in a category of truly good players. And every time I do that I have to remember that every guy that I ever heard was not a good drummer, but a great drummer. Papa Jo Jones laid the ground work. Not only is he a friend of mine, but he's a man I look up to and admire. I always have since we first met in 1939. I feel the same about all the guys I've known in my life time because each one was an individual player and an individual stylist. They didn't steal what they heard from another

guy. Jo sounded like Jo, and Gene sounded like Gene, Philly Joe sounded like Philly, and Max sounded like Max. You can go down the line and you'll see that every drummer had a distinct personality, and you knew exactly who you were listening to. If you put on six records today, the same drummer could have been on all six records. There's no variation of sound. Every drummer has the exact same sound. You can't really differentiate. They all play the same stupid licks. When you find someone who has just that little bit of something extra he becomes outstanding.

CI: How's your health, particularly in light of the schedule you keep?

BR: Fine. I know what my body needs and I know how my body reacts. When I don't feel good I stop everything and when I feel good, I do everything. I think all a doctor can do is if he cures you then the advice always is, "I think you should do this and I think you should do that." When kids come up to me and say, "Give me some advice", the only advice I give them is no advice. Because when you give somebody advice, especially in music, if it's wrong, you get the blame. "Oh, that s.o.b. told me this is what to do". Rather than put up with that, I just say, "If you're really interested in your art, my advice won't help you. Only you can help you." That's the way I run my life. Doctors give you advice, mechanics give you advice on how to run your car. It's my car and I know how my car runs, like I know how my heart runs.

CI: As long as we're on the subject of health and doctors, didn't Johnny Carson come into your hospital room one night and do his Carnac bit?

BR: If there was ever a time I could say I had a great time in the hospital, that was it. They bring me down from the operating room and I'm sedated, laying there in pretty bad pain. Comes evening and they turn me over on my side and the next thing I know some people walk in the room. I look up and it's Ed McMahon and a lady, and they say, "There's some people here to see you". The next thing I see is Carson in the complete Carnac outfit, turbin and cape. And he stood at the foot of the bed for about 15 minutes dropping lines, reading the questions and answers. They were afraid I was going to break the stitches because I laughed and I cried at the same time. It was the single most beautiful gesture that one guy could possibly do for another guy. He just stood there and ran these jokes down one after another. Then we sat and talked for awhile. That had to be one of the highlights of my life. That's a real friend, because he cared. I'm sensitive about things like that. I love the man. If there ever was a one of a kind guy, Carson is it. There's nobody else like him. If I could parallel his talent to a musician, he'd be the Art Tatum, Dizzy Gillespie, Miles Davis, and Oscar Peterson of the world. If he did any one of those single instruments, he'd be the master, because he's the master of the night time television.

CI: Do you think that karate has helped your playing at all?

BR: No. Karate has nothing to do with playing. There's one position and one way of playing for me. The parts of the body used in the martial arts are totally different. What karate can do for you is extend your stamina and give you a little more energy. But as far as your hands or feet are concerned, they're totally different muscles. Totally different exercises and totally different ways of using your hands.

CI: I ask because when you play around on the cymbals, you move so fast, but so delicately, underneath and over the top. You barely touch them and it would appear as though karate might have influenced that.

BR: What you have to understand is this. I've been into karate for 17 years, but I've been playing drums for 50. When I slide off a cymbal like that, well I did that long before I went into karate. All that is is total control of your mind and your physical being. The idea of playing, is to be able to mentally and physically execute at that instant. As the thought occurs, it must be executed. No pause between thought and execution. That's the difference. If you think, "Now I'm going to hit the cymbal but lightly", then you think, "How am I going to do it?" As the thought flashes through your mind, it's executed. All you have to know is that you don't want to whack the cymbal, you want to brush it. You brush it at that instant because if you wait to say, "I better pull back a little bit", you're going to screw it up. Drumming is the most concerted kind of involvement. Total involvement at that split second. Concentration is the most essential part of playing, and proper execution comes with concentration. I've seen a thousand drummers in my lifetime, really fast, and can get around a set of drums. But everything is at the same volume. Everything is done at the same pace. There's no delicacy.

CI: Let's talk about your approach to the instrument for a moment.

BR: My approach to the instrument is the same as my approach to life. There's no difference. I approach my drums when I go to work the same way I wake up in the morning. Whatever I decide to do that day, I approach it with the same attitude. Just out of personal curiosity, when you talk to other drummers, young people in their early and late 20's, I'd like to know how they feel about things. I was looking at *Modern Drummer* the other night, and I see different guys talking about their approach to drums. What have they found? What do they tell you? What is their insight into playing?

CI: Well, every one has their own opinion.

"TO LIKE SOMEBODY TO A POINT WHERE YOU IMITATE HIM IS CHEATING THE PUBLIC, BECAUSE ALL YOU ARE, NO MATTER HOW GOOD AN IMITATION, IS AN IMITATION OF AN ORIGINAL."



BR: I'm not talking about opinion. Opinion means nothing to me. Again, it's like who do you like, the Yanks or the Mets. I mean what is their insight into playing. What is the mystique as far as they're concerned about playing drums? What goals have they set for themselves? Do they have a goal? Why take up any instrument unless you intend to make it your life's work. You can't go through life unless you have a goal to be the best. To go into a rock group and make \$50,000 a night is not being creative. Now I'm not from the school that says you have to suffer to become somebody, but you must pay your dues. What these guys don't realize is that without paying dues, you're taking everything out of a business. When you're making that kind of money at 19 or 20, you're giving nothing to that business. What do you intend to be at 25? The richest out of work drummer, or the richest out of work piano player? Or do you intend to intellectualize what you're doing and then decide, ok, I've made so much money doing this, now what I really want to do is play? Do other drummers ever talk about their next step in the art of playing?

CI: Half of the drummers I've spoken to have some sort of artistic goal.

BR: I bring this up because over the past ten years, I've heard about so many guys. This guy is the greatest and so on. Well ten years later I haven't heard from any of them. Now if you're that great in 1970, how come you're not that great in 1980? That's an awfully short time span. I often wonder what becomes of the people who sold millions of records in 1965 who now tend gas stations?

CI: How much money did Ludwig give you to endorse their drums?

BR: That's really none of your business, is it?

CI: Can I ask you why you left Slingerland?

BR: Because Ludwig makes a better drum. It had nothing to do with money. When I was having difficulty with Slingerland, I said to them if you don't give me a snare drum that's playable, that projects past the first row, forget about me. I'll go out and buy a set of drums that have the quality and sound I'm looking for. They kept sending me snare drums that weren't right. I was using a Fibes snare drum at the time with the rest of the Slingerland stuff. Fibes made a hell of a good snare drum, great projection. The response was immediate. Well, unknown to me, someone took a picture during a T.V. show while we were in London and the picture, from the side view, clearly showed the Fibes snare. I got a lot of heat about that. I tried explaining that people take pictures, and I don't tell them how to shoot. Well, they were upset I had a Fibes drum up there. When I came back, I asked the Slingerland general manager, "Honestly, do you make a drum as good as the drum I'm using?" He said, "No". I said then, "Why should I use something inferior to what I'm playing on to please the company? I don't work on inferior equipment and you're admitting that your drum is inferior. If you can make a drum as good as that, I'll be happy to play it." Well, it just got ridiculous from there. I was willing to go out and buy a set of drums when I split with Slingerland. Then I made arrangements with Ludwig, and I'll tell you something. This set will be three years old in December. The same set. I haven't changed one thing on that set and it's standing up. I've never used a set of

drums more than 3 or 4 months without the rods falling off, drums cracking, pearl snaps. This set of drums sounds right. I just happened to luck out with this set. That's a compliment to the company as far as making drums are concerned. Financially, well that's a business deal. But if they gave me threequarters of the company and called them Buddy Rich Drums, well if the drums are no good, there's no deal. The money is just the icing on the cake. I happen to be happy with the drums, but if I get a bad set one time, it would be the same thing. I'd say you're going to have to make a better set for me.

That's really what it's all about. I'm more concerned with a good drum that I am about a good deal. We were playing outside of Chicago one night. Now I never touch the drums. I don't come in turning, tuning, and tightening loosening and all that. My guy sets the drums up and I play. I know they're right. As long as it sounds good, I don't do anything. So we played the first set and I go back on the bus. I'm sitting there about five minutes when Mr. Ludwig comes running on the bus. I said, "What's wrong?" He said, "Do you know you have a wrinkle in the front head?" I said no, I didn't know that but so what? I guess the lug wasn't tight or something. I asked, "You didn't tighten it, did you?" He said, "Of course". I said, "Why man, now you might have messed up the whole sound. Why'd you do that?" He said, "My God, you, with a wrinkled drum?" I said, "Bill, you don't understand. I probably haven't tuned those drums since I got the set. How did it sound to you?" He said, "It sounded great!" I said, "Well now I got to go out and get that wrinkle all over again, right?" As long as they're clean, I play them. I don't have to tighten them.

Guys always ask me how do you tune a drum. You don't, you tension a drum. When we used calf heads, you'd put a new head on, tighten it, and it sounded terrific. An hour later there's 3,000 people in the place and it's humid outside, and you go up to play the first bar and your stick gets lost in the head, it's so loose. Well, the same thing applies to plastic. It still goes up and down, though not as much. But I see guys tuning, hitting the bass drum. What does all that mean? Either you're going to play *Dardinello*, or you're going to play the damn drum. All this give me an A, I'm a little sharp, I'm a little flat shit. You're a little sick is what you are! What are you doing? Get out a here!

CI: Do you use the Billy Gladstone method of playing?

BR: Billy Gladstone's concept was totally legitimate. He was a great snare drum artist. I used to listen to him at Radio City. Great wrists! I'm opposed to all that talk about finger control and all that nonsense. The same with this matched grip business. I don't understand that at all. I've yet to hear a guy play a closed roll with the matched grip. It seems to be terribly awkward to play that way. It goes against the position of your hands. Your left hand falls to the left, not to the right. I've seen guys play snare drum with the head facing towards them.

Wow! That's a good trick! That's as good a trick as some of these guys with cymbal stands five feet high with the cymbal on backwards. That's an interesting picture! Looks like a sick giraffe with a very large head! That's modern, I suppose. It's not exactly playing, but it's modern. I'm more into a simple way of playing. My playing is simple because there's very little exertion or effort that goes with it. What I do is play natural. The upper part of my body is totally relaxed, and I can manipulate the sticks so I don't have to use full arm strokes to get from the snare drum to a tom-tom. My wrists are flexible enough without having to use a lot of arm motion. It's tiring lifting up the whole arm to get one movement from the lower part of the wrists. I can flex my wrists and it's natural.

From side to side, up and down, or striking the cymbal from underneath. It's a matter of being flexible enough to control the stick. You can't control the stick with your fingers. Try it. It'll fall right out of your hand. You must get a grip on the stick and allow the stick freedom within that grip because you control it with your hand. And when

you grip the stick, you don't choke it. You let it breathe so there's room in there for letting the stick bounce. It's all very natural stuff. But it's not something that's taught. No drum teacher will tell you "Ok, let the stick bounce three times". What are you going to do, sit there and say 1-2-3, 1-2- 3! No. You have to control the motion of the stick.



"NO ONE KNOWS BETTER THAN ME WHEN I PLAY GOOD OR BAD. I DON'T HAVE A FALSE EGO. I CAN'T OVERCOME PLAYING BAD BY TELLING YOU IT'S GOOD. I'M LYING TO MYSELF, NOT TO THE PUBLIC. I CAN'T LIE TO ME—I'VE GOT TO LIVE WITH ME!"

It's not hard.

CI: Is that all part of Billy Gladstone's method?

BR: No, that's all part of my method. I don't think Billy ever played a ride cymbal in his life. He wasn't a jazz drummer by any stretch of the imagination. He was a totally legitimate drummer. Not that jazz drummers are illegitimate, you understand. I heard him play Ravel's *Bolero* one time and he was phenomenal. I used to sit in the last seat in the last row of the balcony at Radio City Music Hall and listen to him articulate off the snare drum. Every stroke was like an arrow, and he used a wrist motion. He had his drums very high and flat, because he was a showman and he would raise his hands, but the actual playing was done more from a forearm and wrist motion rather than the whole arm. I imagine if he had to sit down behind a set of drums and play something "smokin," he would have been ill at ease. But from the other aspect he was a true giant. He built a great snare drum which I owned at one time. He presented me with one which was quite an honor.

CI: What can you pass on about your absolutely electrifying solos?

BR: You know what I say about solos? Solos don't mean a thing. First you have to play. When I do a clinic, one of the things the kids will ask is, "How do you play fast". They never ask about playing with a band, or for a band. They always want to know how to play solos. The function of a drummer is to play time behind a band. The solo is extra. The solo comes after you've learned how to play. You're not going to sit up in front of a band and play solos all night. You notice I only play one solo a set. Unless you have a terrifically tuned ear for drumming, or unless it's very visual, people lose the context of what you're playing. I try to play a solo as if I were playing a horn. I try to construct some kind of melody. Some kind of direction whether it's a 3, a 5, a 4, whatever. When I do change the time things, they're distinct, they're purposeful. It's not just going from one thing to another. It has to lead into something that fits in another surrounding. There's always a musical content to a solo instead of just banging on the tomtoms. My solos are constructed fairly simply. A funny thing happened to me on the way to the theatre, and so on. Then the punch line. It's a simple form.

CI: There's so much fire in the way you accompany a soloist.

BR: That's what I'm talking about. When a guy is standing up to play a solo, it's your function to make him play. To boot him in the ass! Not to lay back, but not to overshadow him either. It's a fine line between being intrusive, and subtly hip. I say that for the benefit of all the guys. I'm not subtly hip. I'm not subtle in any way. But I like to think that behind a soloist, if I'm listening to what he's playing, I'll get the most out of him. Not the most out of me. I'll try to do something that'll give him some kind of forward motion. When I hear the applause he gets, I'm totally satisfied. I have the good sense to let guys play for the benefit of the audience. Sure, you can throw four bars of drums in, but that's not why I'm there. I'm there to play because when the band sounds good, I become a fan of the band. I listen to it and I simply accompany it. When the band sounds bad, there's a lot of work to do to try to overcome sloppiness and mistakes. But that's very seldom. When it does happen, it's a memorable occasion. The band always maintains a very high level of continuity. It's always there. When the band sounds good, I'll listen to it, and applaud and carry on. It's my baby, and I don't think of myself as the guy with the drums. I think of myself as a guy in that band and when it's good, I feel lucky to be in the band.

CI: Did you ever use a guitar in the band?

BR: I used to use guitar. I had guys that could play all the rock things you could think of. But come time to play straight ahead quarter notes for me, forget it. I had two guys in the band who could really play. I had a kid in the first band in 1966 who's been doing the *Dinah Shore Show*. I've had some good guys but when they left and the new crop came up, well they could play blues all night long, but when they had to read something we were in a lot of trouble. I prefer not to go through all that. If I could find one that was a bitch, I'd use him.

CI: Is retirement something you ever consider? You've been known to say, "I'm not finished until they close the lid."

BR: Let me answer your question with a question. Do you think it's proper for anyone who feels there's a reason to live, is in total command of his faculties, is creative and healthy, to decide to sit back in the sun for the rest of his

life because he gets to a certain age? I think that's a criminal thing to do. It's like self execution. I can't possibly imagine myself retiring at any age. I love what I do.

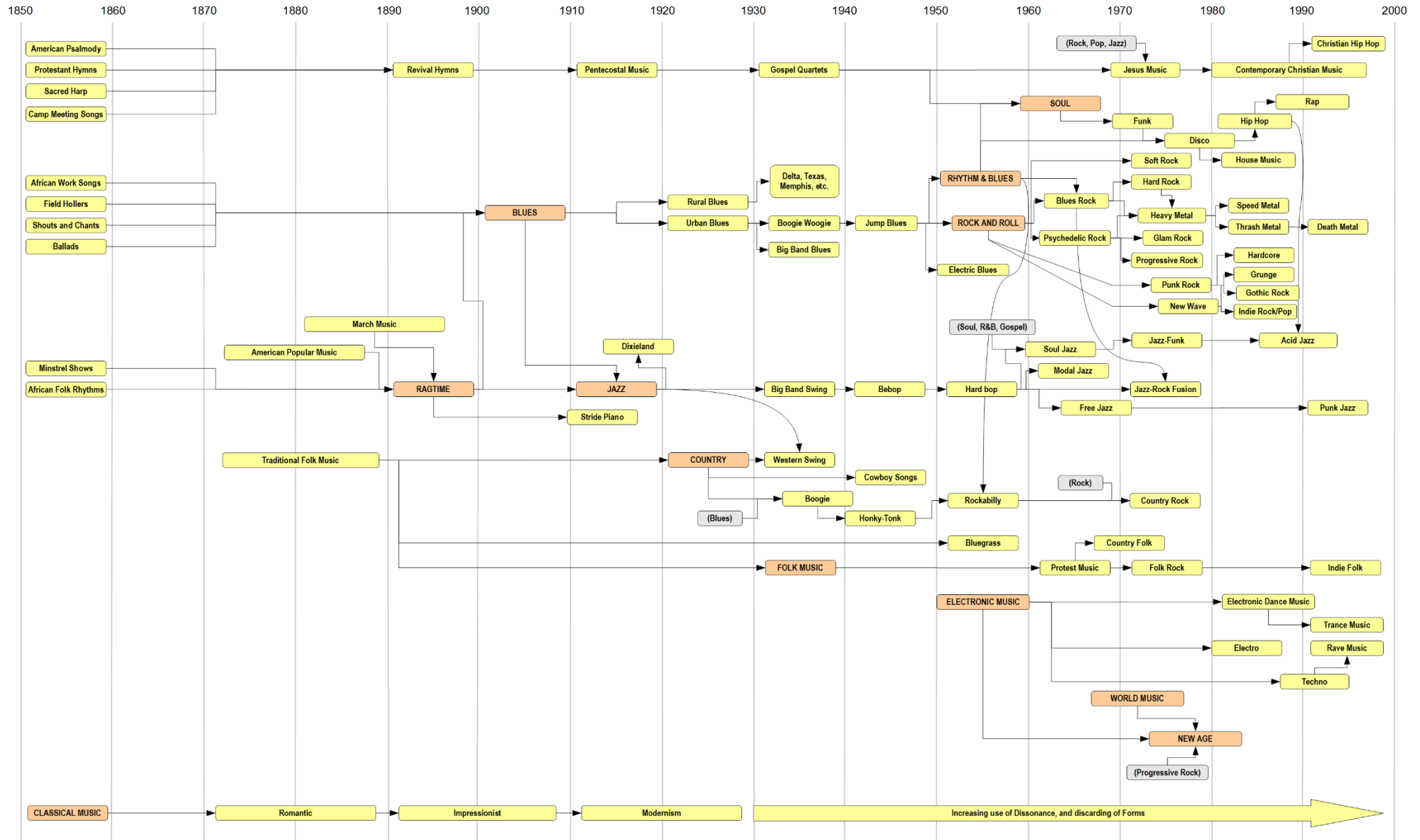
"THE ONLY THING THAT WOULD EVER MAKE ME SERIOUSLY CONSIDER RETIREMENT IS IF ONE DAY I GET UP, AND I CAN'T PLAY AT THE STANDARD WHICH I'VE SET . . . THE FIRST NIGHT I FEEL IT'S NOT HAPPENING BECAUSE I CAN'T MAKE IT, THAT'S THE NIGHT I'LL QUIT."



First, I'm sincerely involved with what I do. Second, the only thing that would ever make me seriously consider retirement is if one day I get up, and I can't play at the standard which I've set. I don't think I could handle somebody saying "Your playing stinks." Again, I say, I'm very critical about my own playing. And the first night that I feel it's not happening because I can't make it, that's the night I'll quit. That would be the only plausible reason to quit. If somebody says, "Man, your hands are gone". That would hurt even from a non-knowledgeable person. It would hurt and before I'd take that kind of abuse, I'd quit. But I don't see that happening in the next three or four nights. I may just stay in this business another week or so.

Anexo III – Diagrama dos estilos musicais americanos

A Family Tree of American Musical Styles



Anexo IV – Transcrição de Solo de Buddy Rich no tema
“*Not so Quiet Please*”

"Not So Quiet Please"

49

R L R R L R L R R L R L R R L R L R L R L ● = 174 R L R L R L R L R L R L R L R L

accel.-----

53

● = 179 R R L R R R R R L R L R L R R R L R L R R ● = 172 R L R L R R R L R L R L

fff *rit.*-----

57

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

61

(missed cymbal hit) ● = 174 (missed cymbal hit)

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

accel.-----

65

● = 196

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

sudden accel.

69

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

73

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

Anexo V – Transcrição de Solo de Buddy Rich no tema
“The Trombone Man Is the Best Man in the Band”

"Trombone Man"

RLRL R LRLRL R LR LLRL

R L L R L L L L LL R L L R L L L R

14

L L L R L L L R L R L L R L L R L L L R L R L L R L R LL

16

rit.-----

RL

18

f

♩ = 140

R L LL R R L R R L R R R L R R R L R R R R R L R R R L R R

20

R R L R RLRL LR RLRL RLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRL

22

accel.-----

RL

24

RL

26

mf

"Trombone Man"

RLRL L R L R R L L R LLR R LRL RLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRL

28 (>) 3 > > > 3 3 3 > 3 3 3 > 3

f

RLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRL RLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRLRL

30 3 3 > 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

rit.-----

R R L RLLR R L L R L R LLR R L L R R L R L R R L L

32 > > > > > > > > > >

accel.-----

R L R L L R L R R L

34 > > >

Anexo VI – Extratos de “*Buddy Rich's Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments*”

Buddy Rich's Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments

Copyright © 1942 (Renewed) by Embassy Music Corporation,
A Division of Music Sales Corporation, New York, NY.

All rights reserved. No part of this book may be
reproduced in any form or by any electronic or mechanical means
including information storage and retrieval systems,
without permission in writing from the publisher
except by a reviewer who may quote brief passages in a review.

International Standard Book Number: 0.8256.2203.4
Library of Congress Catalog Card Number: 43-10667

Exclusive Distributors:

Music Sales Corporation
225 Park Avenue South, New York, New York 10003 USA
Music Sales Limited
8/9 Frith Street, London W1V 5TZ England
Music Sales Pty. Limited
120 Rothschild Street, Rosebery, Sydney, NSW 2018, Australia

Printed in the United States of America by
Vicks Lithograph and Printing Corporation

Amsco Publications
New York • London • Sydney

Contents

Foreword	3
Introduction	3
Selecting the Drum Sticks	4
The Practice Pad	4
Holding the Drum Sticks	4
Hand, Wrist and Arm Action	5
Elementary Principles of Music	6
Development of the Hands, Lesson 1	13
Alternate Single Strokes, Lesson 2	13
Accents, Lesson 3	14
The Three Stroke Ruff, Lessons 4, 5, 6, 7	16
The Four Stroke Ruff, Lessons 8, 9, 10, 11	18
The Five Stroke Ruff, Lessons 12, 13, 14	20
The Five Stroke Roll, Lessons 15, 16, 17, 18	22
The Seven Stroke Ruff, Lessons 19, 20, 21	24
The Seven Stroke Roll, Lessons 22, 23, 24, 25	25
The Nine Stroke Ruff, Lessons 26, 27, 28	27
The Nine Stroke Roll, Lessons 29, 30, 31, 32	28
The Double Stroke Roll, Lesson 33	30
The Single Stroke Roll, Lesson 34	32
The Press Roll, Lesson 35	33
The Single, Double and Triple Paradiddles, Lessons 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42	33
The Flam, Lesson 43	36
The Single, Double and Triple Flam Paradiddles, Lessons 44, 45, 46	36
The Flam Tap, Lesson 47	37
The Flam Accent, Lesson 48	37
The Flamacue, Lesson 49	38
The Half Drag, Lessons 50, 51, 52, 53	38
The Single, Full and Double Drags, Lessons 54, 55, 56	40
The Single, Double and Triple Drag Paradiddles, Lessons 57, 58, 59, 60	42
The Three Stroke Ruff Single, Double and Triple Paradiddles, Lessons 61, 62, 63, 64	44
The Four Stroke Ruff Single, Double and Triple Paradiddles, Lessons 65, 66, 67, 68	46
The Single, Double and Triple Ratamacues, Lessons 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77	48
The Compound Strokes, Lessons 78, 79, 80, 81, 82	53
Exercises in Triplets, Lesson 83	54
Reading Exercises	57
Explanatory Remarks Concerning Exercises Employing Rudiments	78
Exercises Employing Rudiments	79
Buddy Rich in Action	89
Advanced Rhythmic Studies	90
Musical Terms	96

Foreword

The circumstances surrounding the conception and publication of *Buddy Rich's Modern Interpretation Of Snare Drum Rudiments* were quite unusual. The thought of writing a drum book had never occurred to Mr. Rich, until he was suddenly inspired to do so through the vast number of inquiries he received from drum students and teachers from all parts of the country. He soon discovered, however, that his duties with the Tommy Dorsey organization would not allow him sufficient time to devote to writing a drum method, especially if the book called for early publication. Therefore, he immediately contacted his instructor and friend, Henry Adler — the well-known authority on percussion instruments — who agreed to collaborate with him in the compilation and preparation of such a work.

The result of the combined efforts of the Rich-Adler partnership is a book with all the fundamental material needed for an instructive drum method. In addition to the elementary

principles of music, there are eighty-three lessons of exercises and rudiments, twenty-one reading exercises, ten exercises employing rudiments, forty-six advanced rhythmic studies and a list of the most frequently used musical terms. All of the material has been carefully graded as to difficulty.

Buddy Rich's *Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments* not only differs from all other drum books, in that it contains a systematic course for the beginner, but it is also of great value to the teacher and professional who wishes to increase his knowledge of the rudiments.

When Mr. Rich approached us in reference to the publication of this work, we accepted it with a complete knowledge of his ability and genius in the drum world. We had perfect confidence that the book would prove to be an outstanding contribution to drum literature.

The Publishers

Introduction

by Tommy Dorsey

It is the opinion of the general public, especially of those who do not understand the importance and qualifications of a drummer, that he does not necessarily have to be a musician to play in a band or orchestra. They think that it is not necessary for a drummer to read music, that he is engaged merely to maintain *tempi*, and to beat a variety of rhythmical strokes as loudly as possible. This is false reasoning in regard to successful drummer.

In order to attain the height of his profession, a drummer must be as good a musician as any member of a band or orchestra. Not only is it important that he read music, but he must also have a solid background in the art of drumming; that is to say, he must be well versed in all of the rudiments. However, it might be well for me to state here that a drummer is often called upon to improvise a suitable part, because of the many faulty parts written by arrangers. Most of the drum parts, especially a great number of those in dance arrangements, are written as "guide" parts, leaving it entirely to the ingenuity of the player to use his own judgment.

It is true that a drummer can make more noise than any other member in the band, but an intelligent, capable drummer never goes to extremes in this respect; he carefully follows the dynamics, accents, etc., of the arrangement and style of the composition in bringing out the various necessary effects. At no time can a drummer do as he please, when it comes to playing louder than the music calls for; but his finesse in interpolating the various rudiments is always appreciated.

Most important of all, of course, is for a drummer to maintain a strict tempo. Nothing irritates a conductor more than for the drummer to play an irregular tempo — a tempo that constantly varies from fast to slow and vice versa.

The drummer who cannot read music, sooner or later, will be put through a test where he will be asked to read his part exactly as it is written or seek employment elsewhere. This is especially true of the drummer who plays in theatre, concert, school or symphony orchestras, or in concert bands.

Buddy Rich, the drummer supreme, has been with me for some time; and whether he is reading his drum part or creating one of his own, his handling of the drums and various traps shows the work of a genius.

Buddy Rich, even with his natural ability and talent, knew that, in order to become eminently successful, it would be necessary for him to gain the appropriate training. He had the foresight to engage a competent teacher, so that he would not, later on, have to overcome or undo any faulty habits.

In selecting Henry Adler to instruct him, Buddy Rich showed good judgment, for Mr. Adler has had great success in developing young drum students. In this connection, I also wish to say that Buddy Rich was extremely fortunate in securing Mr. Adler's assistance in the preparation of this drum method — a method which I feel sure will become a standard work in this field of instruction.

Selecting The Drum Sticks

When selecting the proper drum sticks, four extremely important features must be taken into consideration — *size, weight, levelness* and *balance*.

The *size* of the sticks is judged by the size of the student's hands; if his hands are large, he will naturally, need a larger pair of sticks than if his hands are small.

The *weight* of the sticks is determined by placing a stick in each hand and turning the wrists from side to side, several times. Then, if the sticks do not feel perfectly comfortable, as to the weight, other sticks should be tested, until the proper pair is found. It is also necessary that the sticks weigh the same; therefore, each stick should be weighed separately.

The *levelness* of the sticks is best tested by rolling them on the glass counter in the store. If, during this test, the sticks do not roll evenly, or have a tendency to wobble, they should be refused.

The center of *balance* should be a distance of about two-thirds from the knob (tip) of the stick, at the exact spot where it is held with the thumb and first finger. A good way to determine the center of balance is to hold the sticks in the correct manner and agitate the wrists with a motion similar to that used in executing the "bounce." (See Lesson 33, p. 30)

Various well-seasoned woods are used in the manufacture of drum sticks, but it is conceded by experts that hickory is the most satisfactory wood because of its durability and tone. The hardness of the wood denotes the tone. Naturally, a hard stick will have a sharper, crisper tone than a soft stick. A good hard stick has a twofold purpose; first, it is easier to handle and second, it gives a firmer stroke.

Drum sticks also come in a variety of stains, and with different shaped knobs (tips) and tapers, the choosing of which is a purely personal matter. None of these points, however, are as important as the size, the weight, the levelness and the balance.

After the proper pair of sticks has been selected, it is suggested that each stick be given a final test so as to insure a perfect match.

The Practice Pad

The best means of acquiring drum technique is to practice with the aid of a pad known as a *practice pad*. (See illustration.)

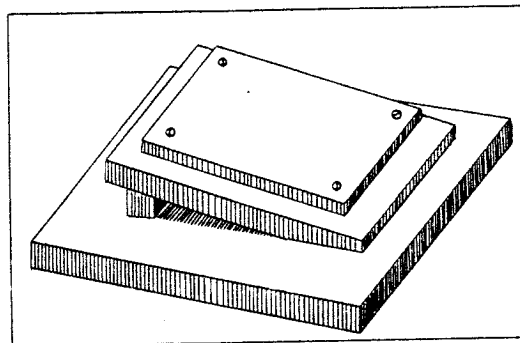
The practice pad is a small wooden contraption on top of which is cemented a rubber disk, or mat, forming the striking surface. In selecting the pad, particular attention should be paid to the quality of the rubber used for the disk which can be tested by tapping it with the drum sticks to see that the proper resiliency (bounce). If the rubber is soft or spongy, the sticks will not rebound quickly.

The purpose of a practice pad is threefold. First, the strokes are more pronounced than they are on a drum — every tap being clear and distinct. Second, it eliminates noise — the strokes being barely audible. Third, it is not as cumbersome as a drum.

The practice pad is manufactured in two different models: the *table* model and the *stand* model.

After learning the rudiments on a practice pad, the student may then apply them to the snare drum. He will, at first, discover a slight difference in the technique required for "plucking" the various strokes off the drum but, with a little practice, this difference can shortly be remedied.

In the following pages no further reference is made to the pad, because it is understood that the student will substitute the pad for the drum, at least, until he has gained perfect control of the sticks through accurate action of the hands, wrists and arms.



practice pad

Holding the Drum Sticks

To the novice, it would seem to be a comparatively easy matter to pick up a pair of drum sticks and mark time or beat out a simple rhythm. However, if the student aspires to become a proficient drummer, and reach the pinnacle of success in this line of endeavor, it will be necessary for him to start at the beginning and learn to hold and manipulate the sticks correctly.

The correct manner of holding the sticks is explained in the following instructions.

How to Hold the Right-Hand Stick

(See Ill. 1)

Grasp the stick with the thumb and first finger of the right hand, at about two-thirds of the distance from the knob (tip) of the stick (the center of balance). The second, third and fourth fingers act in an auxiliary capacity as they aid in controlling the various movements of the stick. The palm of the hand is turned downward, upon striking the drum.

How to Hold the Left-Hand Stick

(See Ill. 2)

The left-hand stick is held at about two-thirds of the distance from the knob (tip) of the stick (the center of balance) in the crotch formed by the thumb and first finger. The second finger, acting as a guide, is placed on top of the stick. The third and fourth fingers, placed under the stick, act in an auxiliary capacity, while controlling the "swing" of the stick. The palm of the hand is turned toward the body, upon striking the drum.



Illustration 1



Illustration 2

Hand, Wrist and Arm Action

After the student has learned to hold the sticks correctly, the next important procedure is to learn the correct movements of the hands, wrists and arms during actual playing.

Before striking the drum, the sticks are held with the points upward, as shown in illustrations 3 and 4. It will be noticed that the sticks are held in relative positions, with the hands raised slightly higher than the elbows. The wrists are not bent, and the arms, from the elbows to the hands, are straight. The elbows are close to the body, while the hands and forearms are

away from the body.

In starting the exercises and rudiments, the position of the stick varies; sometimes the sticks are held up and, at other times it is held down. In any case, the movements of the hands, wrists and arms are always the same.

Taking each hand separately, the following instructions are given the student, in order to acquaint him with the correct method of manipulating the sticks.



Illustration 3



Illustration 4

The Right Hand

Start with the stick held as shown in illustration 3. Turn the wrist, while gradually bringing the forearm toward the drum. Upon striking the drum, see that the elbow is away from the body and that the hand is the same height as that of the elbow. (See Ill. 5.) After striking the drum, return the hand immediately to its original position.



Illustration 5

The Left Hand

Start with the stick held as shown in illustration 3. Turn the wrist, while gradually bringing the forearm toward the drum. Upon striking the drum, see that the elbow is away from the body and that the hand is the same height as that of the elbow. (See Ill. 6.) After striking the drum, return the hand immediately to its original position.

All of the exercises and rudiments in this book call for the same hand, wrist and arm movements; the only variation is in the position of the stick when starting and ending an exercise or rudiment.



Illustration 6

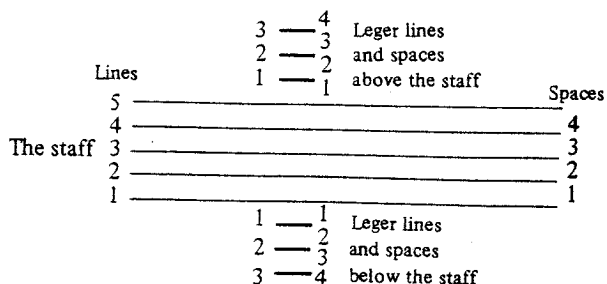
Elementary Principles of Music

NOTE: In the following definitions and explanations of the various signs, symbols and characters used in music, there are a few which do not necessarily concern the snare drummer. They are included here, however, in the event the student might wish to increase his knowledge of music and perhaps, later on, take up the study of bells, xylophone, timpani, etc.

Music is the effect produced by the combination of time and sound; or, in other words, of duration and pitch.

Music is written on a ladder-like arrangement called a *staff*. This staff consists of a series of five parallel horizontal lines, with their spaces.

Short auxiliary lines, called *leger lines*, may be added either above or below the staff, in order to extend its compass. The spaces between the leger lines are called *leger spaces*.



Lesson 1

Development of the Hands

In every drum rudiment, the important thing to remember is to make sure that the sticks are held correctly. In fact, before commencing any exercise, the student is advised to "check up," not only on the correct manner of holding the sticks, but also on the correct movement of the hands, arms and wrists.

Each of the following exercises is to be played in a very slow tempo, at first; later on, the tempo may gradually be increased, until a fairly rapid rate of speed has been attained. This, of course, must be done without interrupting the rhythm of the rudiment. As the speed increases, the student's forearms and hands will, naturally, get closer to the drum and still retain the same motions as those required for a slower tempo.

Exercise I:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering R R R R L L L L R R R R L L L L

Exercise II:

Count out loud 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Fingering R R R L L L R R R L L L

Exercise III:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering R R R R R R R R L L L L L L L L

Exercise IV:

Count out loud 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Fingering R R R R R R L L L L L L

Lesson 2

Alternate Single Strokes

Alternate Single Strokes are very extensively used in both rudimental, as well as in original drumming. This method of playing Alternate Single Strokes is commonly referred to as "hand to hand" playing, and simply means that the hands alternate when striking the drum; each hand playing a single stroke at a time.

Instructions for Playing Alternate Single Strokes

The correct position of the hands and arms, when playing Alternate Single Strokes, is as follows: (See starting position shown in Illustration 3, p. 5.)

First: Strike the drum with the right stick, and keep it down. (See Illustration 5, p. 5.)

Second: Strike the drum with the left stick and, at the same time, bring the right stick up to its original position. (See Illustration 6, p. 6.) Keep on repeating this process, first with the right hand, and then with the left hand, until the Alternate Single Strokes have been mastered.

In the beginning, the following exercises are to be played very slowly, the student bearing in mind the fact that the hands work in opposite directions, that is; when one hand is going toward the drum, the other hand is going away from the drum.

These exercises should be constantly repeated, until the student is positive that the hands move correctly.

After the exercises have been thoroughly learned in a slow tempo, the rate of speed may be increased.

Exercise I:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L

Exercise II:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering L R L R L R L R L R L R L R L R

The above exercises are given here for the purpose of preparing the student for the study of the Single Stroke Roll, which will be taken up later on, following the study of the Five, Seven and Nine Stroke Rolls.

By diligently practicing Alternate Single Strokes, the student will be able to acquire the proper movement of the hands and arms, which is extremely necessary in perfecting any rudiment.

Lesson 3 Accents

An accent is indicated by a certain symbol, or sign, denoting special emphasis. A note, over or under which an accent is placed, is to be played louder than the note not so marked.

There are two kinds of accents; the light, or weak (>), and the heavy, or strong (Λ). A note marked with a heavy accent (Λ) is to be played as forcefully as possible.

A finished performer on the drums will always make sure that he plays all of the unaccented notes in a normal way; which means that he plays them with an equal amount of volume. Then, when an accented note appears, he strikes it with more emphasis than he does the other notes.

The following exercises are to be played very slowly, at first, and in strict tempo. The accent must be perfected to such a degree that it will not interfere with the tempo of the music.

The hand motions, used in these exercises, are the same as those used for developing the hands. (See Lesson 1, p. 13) However, when playing an accented note, the arms and wrists are used with a "snapping of a whip" motion. This "snap" of the arms and wrists takes place during their normal movements. The student is advised against increasing the power of the accent by adding to the height of the stick, or by taking a longer swing with the arm. The stronger the wrists become (in the "snap"), the less the arms will have to move. The secret of executing an accent in a smooth, even manner, is to play it as close to the drum as possible, with a sudden "snap" of the wrist, but with only a slight arm motion.

When the student finds that he has perfected the system of playing an accent in a slow tempo, he may then gradually increase the speed, until he can play the exercises in a very rapid tempo.

Lesson 4

The Three Stroke Ruff

with an accent on the third stroke

All short, Single Stroke Rolls are known as Ruffs. The rudiment, in this lesson, consists of three alternate strokes, the third of which is accented.

The rhythmic model of this rudiment, shown below, is written in common time (4/4). There are four beats to each measure, the fourth of which is a quarter rest. By playing this rudiment in strict tempo, slowly at first, and counting each beat out loud, the student will soon discover that the rudiment will automatically set itself into a definite tempo; especially as the rate of speed is increased.

bring the right stick down on the drum. (III. 5, p. 6.) Then, on the count of two, bring the left stick down and, at the same time, bring the right stick up. (III. 6, p. 6.) On the count of three, bring the right stick down with a "snap" of the wrist and arm, in order to produce the accent, and, at the same time, bring the left stick up. (III. 5, p. 6.) Then retain this position (right stick down and left stick up) on the count of four, which is a rest. Continue the exercise (rhythmic model) in the manner just explained, but take notice that the hands alternate on the first beat in each measure. Always pay strict attention to the fingering.

Instructions for Playing the Three Stroke Ruff

At the start, both sticks must be up; that is, they must be raised above the drum. (III. 3, p. 5.) On the count of one,

Rhythmic Model: Play slowly at first; increase speed gradually. Keep strict rhythm.

Count
out loud

Fingering R L R L R L R L R L R L L R L

Examples in usual notation:

Count
out loud

Fingering R L R L R L R L R L R L

Grace notes are to be played very "close" to the large note.

II

1 an - duh 2 an - duh 1 an - duh 2 an - duh

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

III

1 uh - and 2 uh - and 1 uh - and 2 uh - and

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

Lesson 5

The Three Stroke Ruff

with an accent on the first stroke

This rudiment is almost identical to the one mentioned above in Lesson 4, except for the fact that the accent falls on the first stroke, instead of on the third stroke.

The preceding Three Stroke Ruff (Lesson 4) is the accepted version of this particular rudiment. By practicing the Three Stroke Ruff with the accent on the first stroke, instead of on

the third stroke, a much finer technique, as well as a firmer and broader knowledge of rhythmical beats, will be acquired.

The instructions given in Lesson 4 also apply to the following rhythmic model, with, however, the exception of the accent.

Rhythmic Model: Play slowly at first; increase speed gradually. Keep strict rhythm.

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering R L R L R L R L R L R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 an - duh 2 an - duh 1 an - duh 2 an - duh

Fingering R L R L R L R L R L R L

Lesson 6 Combination of the Two Previous Three Stroke Ruffs

This lesson will give the student better control over each individual Three-Stroke Ruff. It should be practiced very slowly, at first, gradually increasing the speed, and always bearing in mind the correct movements of the arms and

wrists.

After this lesson has been perfected in a fairly rapid tempo, the student will experience little difficulty with a Three Stroke Ruff in any combination of accents.

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering R L R L R L R L R L R L

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

Lesson 7 Wrist Exercise for the Three Stroke Ruff

This exercise, with the exception of the fingering, is the same as the one given in Lesson 6.

In the beginning, both sticks should be up. (See Illustration 3, p. 5.)

After striking the drum, the sticks must be returned to

their original positions.

When starting slowly, the arms and wrists must be used in playing every stroke. Then, after a little speed has been acquired, the hands will gradually get closer to the drum, with the wrists doing most of the work.

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering R R R L L L R R R L L L

Lesson 8

The Four Stroke Ruff

with an accent on the fourth stroke

This rudiment consists of four alternate strokes, with an accent on the fourth stroke. When the left hand stick begins the Ruff, the right hand stick plays the accented (fourth) stroke; and, when the right hand stick starts the Ruff, the left hand stick is given the accented (fourth) stroke. In other words, the hand that is down on the drum, remains down, after playing the accent, and starts the ensuing Ruff from this position.

The rhythmic model of this rudiment, shown below, is written in 6/8 time. There are six beats to each measure, the fifth and sixth of which are eighth rests.

It is advisable to start playing this Ruff in a slow tempo, at first, gradually increasing the speed, until the desired tempo is obtained.

By counting out loud and retaining a strict tempo, the student will, in a comparatively short time, acquire a perfect Four Stroke Ruff.

Illustrating the Four Stroke Ruff

Starting with the left hand:
 First stroke, Ill. 6, p. 6
 Second stroke, Ill. 5, p. 6
 Third stroke, Ill. 6, p. 6
 Fourth stroke, Ill. 5, p. 6

Fifth and sixth beats are rests. (Keep right hand down.)

Starting with the right hand:
 First stroke, Ill. 5, p. 6
 Second stroke, Ill. 6, p. 6
 Third stroke, Ill. 5, p. 6
 Fourth stroke, Ill. 6, p. 6

Rhythmic Model: Play slowly at first; increase speed gradually. Keep strict rhythm.

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L R L R R L R L L R L R R L R L

Examples in usual notation:

I

Count out loud 1 2 an - duh 3 4 an - duh 1 2 an - duh 3 4 an - duh

Fingering L L R L R R L R L L R L R R L R

II

Fingering L R L R R L R L L R L R R L R L L R L R R L R L

III

1 and 3 2 and 3 1 and 3 2 and 3

Fingering R R L R L L R L R R L R L L R L R L L R L

Lesson 9

The Four Stroke Ruff

with an accent on the first stroke

This rudiment is to be played in the same manner as the one given in Lesson, 5, p. 16, with the exception of the accent. The latter falls on the first stroke, instead of on the fourth stroke.

It is extremely important to count out loud.

The hand playing the fourth stroke of the Ruff must be kept down, ready to begin the Ruff following.

Rhythmic Model: Play slowly at first; increase speed gradually, Keep strict rhythm.

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L R L R R L R L L R L R R L R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 an - duh 2 3 an - duh 4 1 an - duh 2 3 an - duh 4

Fingering L R L R R L R L L R L R R L R L L L R L R R L R R L R

Lesson 10

Combination of the Two Previous Four Stroke Ruffs

This lesson is exactly what its caption implies. It will be noticed that, in each of the first four measures, the accent occurs on the fourth stroke of each Ruff; and, in each of the next four measures, the accent falls on the first stroke of each Ruff. Throughout the exercise, the hands alternate in

playing the first stroke of the Ruffs.

Through careful practice, and by complying with the rules and instructions given previously, the student will, in a short space of time, master the Four Stroke Ruff, regardless of the accent.

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L R L R R L R L L R L R R L R L L R L R R L R L

Lesson 11

Wrist Exercise for the Four Stroke Ruff

The instructions given for the wrist exercise in Lesson 7, p. 17 also apply to the wrist exercise for the Four Stroke

Ruff, except for the accents and the difference in time.

Lesson 12

The Five Stroke Ruff

with an accent on the fifth stroke

This rudiment consists of five alternate strokes, with an accent on the fifth stroke.

The arm and hand motions, used for executing this Ruff, are the same as those used to execute the Three Stroke Ruff. Both of these Ruffs are practically alike; in fact, the only noticeable difference between them is that the Five Stroke Ruff contains two more strokes than the Three Stroke Ruff. In each Ruff, the accent occurs on the last

stroke.

With the exception of the accents, the instructions given for the Three Stroke Ruff in Lesson 4, p. 16, are also applicable to the Five Stroke Ruff.

While increasing the speed from a slow tempo to a fast tempo, the correct motions of the hands and arms should not be sacrificed.

Rhythmic Model: Play slowly at first; increase speed gradually. Keep strict rhythm.

Examples in usual notation:

Lesson 13

The Five Stroke Ruff

with an accent on the first stroke

This rudiment is played in the same manner as the preceding Five Stroke Ruff, except for the difference in the accent.

The instructions given in Lesson 12, p. 20 also apply to the following rudiment.

Rhythmic Model:

Count out loud

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Examples in usual notation:

Count out loud

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Lesson 14

Combination of the Two Previous Five Stroke Ruffs

In each of the first four measures, of the following exercise, the accent occurs on the fifth stroke; while, in each of the next four measures, the accent falls on the first stroke.

When this exercise has been sufficiently practiced, the student will have little difficulty in playing any Five Stroke

Ruff, regardless of the accent.

The student is again advised to begin the exercise in a slow tempo, gradually increasing the speed, until a fairly rapid tempo has been reached. Counting out loud is also extremely important.

Count out loud

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

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

Lesson 15

The Five Stroke Roll

with an accent on the fifth stroke

The first four strokes of this rudiment are executed with each hand playing two strokes at a time; therefore, when playing the following rhythmic model, the first and second strokes are played with the right hand, the third and fourth strokes with the left hand, and the fifth (accented) stroke is played with the right hand, which should be raised so that it will be in position to start the next Five Stroke Roll. The latter is played in the same manner as the preceding Five Stroke Roll, except that it is begun with the left hand, instead of with the right hand.

Although the hands alternate by playing two strokes at a time, it can readily be seen that this is a "hand to hand" rudiment; however, the accented fifth stroke must not interfere with the position of the hands.

The count is the same as that of the foregoing Five Stroke Roll.

It is advisable to master the Five Stroke Roll in a slow tempo, before attempting to play it rapidly.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering R R L L R L L R R L R R L L R L L R R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 uh an-duh 2 1 uh an-duh 2 1 and 2 and 3 and 4 and 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering R R L L R L L R R L R L L R R L L R R L L R R L L R L L R R L R L R L R L R L

Lesson 16

The Five Stroke Roll

with an accent on the first stroke

With the exception of the accent, this rudiment is played in the same manner as the preceding one in Lesson 15.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering R R L L R L L R R L R R L L R L L R R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 uh - an - duh 2 I 1 uh - an - duh 2 1 and 2 and II 3 and 4 and

Fingering R R L L R L L R R L R L L R R L L R R L L R R L L R L L R L R L R L R L R L R L

Lesson 17 Combination of the Two Previous Five Stroke Rolls

This lesson should be practiced slowly, until it is mastered; then, when this is accomplished, it will be easier to increase

the rate of speed and still maintain clean rolls. The accents should be carefully observed.

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering R R L L R L L R R L R R L L R L L R R L R R L L R L L R R L

Lesson 18 Wrist Exercise for the Five Stroke Roll

This exercise, with the exception of the fingering, is the same as the one given in Lesson 17.

The instructions given for the wrist exercise in Lesson 7, p. 17 also apply to this one.

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering R R R R R L L L L L R R R R R L L L L L

Lesson 19

The Seven Stroke Ruff

with an accent on the seventh stroke

This rudiment consists of seven alternate strokes, with an accent on the seventh stroke. The latter, in 6/8 time, also happens to fall on the second major beat in the measure, which is the count of four.

In the following rhythmic model, in 6/8 time, the count is six to each measure. Each eighth note, or its equivalent in

other notes or rests, is given one beat. However, in order to maintain an even tempo, the student is advised to count each half beat in this manner: 1 and, 2 and, 3 and, 4 and, 5 and, 6 and.

This rudiment should not be attempted in a rapid tempo, until it has been thoroughly practiced in slow and moderately fast tempos.

Rhythmic Model (A):

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Rhythmic Model (B):

(This rhythmic model may also be used for all the succeeding Seven Stroke Rolls and Ruffs, except for the difference in fingering and accents.)

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 2 1 2 1 and 2 and 1 and 2 and

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L L R R L L R

Lesson 20

The Seven Stroke Ruff

with an accent on the first stroke

The instructions given in Lesson 19 also apply to the following rudiment, except for the difference in the accent.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 2 1 2 1 and 2 and 1 and 2 and

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L L R R L L R

Lesson 21

Combination of the Two Previous Seven Stroke Ruffs

It is best to practice this exercise in a slow tempo, until it is well learned; after which, the rate of speed may gradually be increased.

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

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

Lesson 22

The Seven Stroke Roll

with an accent on the seventh stroke

The rhythm of the Seven Stroke Ruff and Roll is similar to that of the Four Stroke Ruff.

The most appropriate manner in which to illustrate a Seven Stroke Ruff or Roll is to play it in 6/8 time. This will prevent

the student from playing it incorrectly.

The hand ending a Seven Stroke Roll should be kept down ready to begin the following Seven Stroke Roll—the same as the Four Stroke Ruff.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

Fingering L L R R L L R R R L L R R L L L R R L L R R R L L R R L

Example showing similarity to a Four Stroke Ruff:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

Fingering L R L R R L R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 2 1 2 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering L L R R L L R R R L L R R L R L R R L L R L

Lesson 23

The Seven Stroke Roll

with an accent on the first stroke

This rudiment is played in the same manner as the preceding Seven Stroke Roll, except for the difference in the accent.

Rhythmic Model:

Count 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

out loud

Fingering L L R R L L R R R L L R R L L L R R L L R R R L L R R L

Examples in usual notation:

Count 1 2 I 1 2 II 1 and 2 and 1 and 2 and

out loud

Fingering L L R R L L R R R L L R R L R L R R L L R L

Lesson 24

Combination of the Two Previous Seven Stroke Rolls

Count 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

out loud

Fingering L L R R L L R R R L L R R L L L R R L L R R R L L R R L

1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

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

Lesson 25

Wrist Exercise for the Seven Stroke Rolls and Ruffs

The instructions given for the wrist exercise in Lesson 7, p. 17 also apply to this one.

Count 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6 1 and 2 and 3 and 4 5 6

out loud

Fingering R R R R R R R L L L L L L L R R R R R R R L L L L L L L

Lesson 26

The Nine Stroke Ruff

with an accent on the ninth stroke

This rudiment is very similar to the Five Stroke Ruff.

It will be noticed that, in the rhythmic model, the accented ninth stroke is also the fifth beat of the measure.

In Example, I, given below, the Nine Stroke Ruff begins on

the count *and*, following each beat; in which case, the accented ninth stroke falls on each beat.

Example II illustrates the abbreviated method of writing a Nine Stroke Ruff.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6

Fingering RLRLRLRLR LRLRLRLRL RLRLRLRLR LRLRLRLRL

Example showing similarity to a Five Stroke Roll:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Examples in usual notation: As a rule, these are not played as Single Stroke Rolls.

Count out loud 1 and 2 and I 1 and 2 and

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

II

1 and 2 and 3 and 4 and

R L L R R L L R

Lesson 27

The Nine Stroke Ruff

with an accent on the first stroke

The instructions given in Lesson 26 also apply to the following rhythmic model, except for the difference in the accent.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6

Fingering RLRLRLRLR LRLRLRLRL RLRLRLRLR LRLRLRLRL

Examples in usual notation:

I

Count 1 and 2 and 1 and 2 and
 out loud

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

II

Count 1 and 2 and 3 and 4 and
 out loud

Fingering R L L R R L L R

Lesson 28
Combination of the Two
Previous Nine Stroke Ruffs

Count 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6
 out loud

Fingering R L R L R L R L L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

Count 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6
 out loud

Fingering R L R L R L R L L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

Lesson 29
The Nine Stroke Roll
 with an accent on the ninth stroke

In this rudiment, the hands alternate by playing two strokes at a time; whereas, in the Nine Stroke Ruff, single strokes are alternated.

Rhythmic Model:

Count 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6
 out loud

Fingering R L L R L L R L L R L L R R L L R R L L R R L L R L L R L L R R

Examples in usual notation:

I

Count 1 and 2 and 1 and 2 and
 out loud

Fingering R L L R L L R R L R L L R R L R L L R R L R L L R R L R L L R R

II

Count 1 and 2 and 3 and 4 and
 out loud

Fingering R L L R R L L R

Lesson 30
The Nine Stroke Roll
with an accent on the first stroke

This rudiment is the same as the one given in Lesson 29, p. 28, except for the difference in the accent.

Rhythmic Model:



Count
out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6

Fingering R R L L R R L L R L L R R L L R R L R R L L R R L L R L L R R L L R R L

Examples in usual notation:



I
Count 1 and 2 and 1 and 2 and
out loud [Musical notation with accents on the first stroke of each pair]

Fingering R L L R R L L R R L R R L L R R L L R L L R R L L R R L R

II
Count 1 and 2 and 3 and 4 and
out loud [Musical notation]

Fingering R L L R R L L R

III
Count 1 2 3 4 1 2 3 4
out loud [Musical notation]

Fingering R L L R R L L R

Lesson 31
Combination of the Two
Previous Nine Stroke Rolls



Count
out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6 1 and 2 and 3 and 4 and 5 6

Fingering R R L L R R L L R L L R R L L R R L R R L L R R L L R L L R R L L R R L

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

Lesson 32

Wrist Exercise for the Nine Stroke Rolls and Ruffs

The instructions for the wrist exercise given in Lesson 7, p. 17 also apply to this one.

Lesson 33

The Double Stroke Roll

This rudiment consists of the alternate playing of two strokes with each hand. It is commonly referred to as the "Daddy-Mommy" system for playing the Long (Double) Roll. Every stroke must be played with an equal amount of volume, and there must be no deviation in the rhythm.

After the student has acquired a certain amount of speed through the practice of this Roll, he will be ready to employ what is known as a "bounce." This will not only serve to increase the speed but it will also aid in relaxing the muscles of the hands, wrists and arms.

It will be noticed that, upon striking the drum with the stick, the latter has a tendency to rebound (bounce) of its own accord, although uncontrolled. The object is to control the "bounce" so that the student will decrease the amount of effort in his playing. During the "bounce" the hand and arm should be allowed to follow the upward action of the stick.

After practicing the "bounce" for a while, the student will gradually begin to coordinate the wrist and stick action; then, it will be only a matter of time when he will acquire perfect control of the "bounce."

When starting slowly, the wrist coordinates with each stroke; as the speed increases, the first right hand stroke is executed normally, and the second right hand stroke is "bounced," the fingers around the stick controlling the "bounce." This also applies to the left hand.

As the speed increases, the student must remember not to allow the second stroke of either hand to diminish in volume. In other words, every stroke, in a perfectly smooth Roll, must be made with an evenness of rhythm and an equal amount of volume.

The triplet rhythm exercise is a little more difficult to execute properly; it, therefore, will require more study, and ought not to be attempted until the Long Roll is thoroughly learned.

The rhythmic models, shown below, are self-explanatory. The student should be able to start a Roll with either hand; therefore, in order to insure this, he should practice it accordingly. (*Note fingering.*)

Rhythmic Model: (Long Roll)

Rhythmic Model: (Long Roll; Triplet Rhythm)

Written

1 and 12 2 and 12 3 and 12 4 and 12

Played

RLRLRLRL RLRL RLRLRL RLRLRL RLRLRLRL RLRL RLRLRL RLRL RLRLRL RLRL R
LRLRLRLRLRLR, ect.

Lesson 35 The Press Roll

This rudiment is executed with both sticks striking the drum simultaneously. The "bounce" of the sticks is controlled by "pressing" them on the drum.

The Press Roll should begin promptly on the beat, on which it is written, and care should be taken so that it does not continue to drag into the following beat.

The Press Roll is only used to produce a short, crisp Roll; however, dance drummers generally use it when executing quarter note Rolls in fast tempos. (See Example 3, below.) In any event, it is not advisable to employ the Press Roll, until both the Single and Double Stroke Rolls have been thoroughly practiced.

Examples in usual notation:

Count out loud

1 2 3 4 5 6

Press roll → *

I

1 2 3 4 5 6

LR * RL * LR * RL

II

1 and 2 and 3 and 4 and

III

1 2 3 4 1 2 3 4

Lesson 36 The Single Paradiddle (Stroke Paradiddle)

This rudiment combines two single strokes with one double stroke. The first stroke of the Single Paradiddle is accented by means of a natural down blow of the stick.

After completing the fourth stroke, the hand playing it should remain down; the other hand should be in an upward position, ready to begin the next Paradiddle.

Each stroke, with the exception of the first (accented) stroke, should be equal in volume.

ILLUSTRATING THE SINGLE PARADIDDLE

- | | | |
|-------------------------------|--|--|
| Starting with the right hand: | { First stroke, Ill. 5, p. 6
Second stroke, Ill. 6, p. 6
Third stroke, Ill. 5, p. 6
Fourth stroke, Ill. 5, p. 6 | |
| Starting with the left hand: | | |
| | | { First stroke, Ill. 6, p. 6
Second stroke, Ill. 5, p. 6
Third stroke, Ill. 6, p. 6
Fourth stroke, Ill. 6, p. 6 |
| | | |

Exercise I:

Exercise II:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 uh-an-duh 2uh-an-duh 1 uh-an duh 2 uh-an-duh

Fingering R L R R L R L R R L R R L R L L R L R R L R L L R L R R L R L L

Lesson 37
The Double Paradiddle (A)
 with two accents

This rudiment contains six strokes; four single alternate strokes, followed by a double stroke. The first and third strokes are accented.

The arm and wrist motions, used for executing the Double Paradiddle, are the same as those used for executing the Single Paradiddle.

Exercise I:

Exercise II:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and

Fingering R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R L L

Lesson 38
The Double Paradiddle (B)
 with one accent

With the exception of the accent, which occurs on the first stroke only, this rudiment is the same as the one in Lesson 37.

Exercise II:

Exercise I:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and

Fingering R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R L L

Lesson 39
The Triple Paradiddle

This rudiment contains eight strokes; six single alternate strokes, followed by a double stroke. The accents occur on the first, third and fifth strokes.

The arm and wrist motions, used for executing this Paradiddle, are the same as those used for executing all of the previous Paradiddles.

Exercise I:

Exercise II:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 uh-an-duh 2uh-an-duh 1 uh-an-duh 2uh-an-duh

Fingering R L R L R L R R L R L R L R L L R L R L R R L R L R L L

Lesson 40 The Single Paradiddle

This rudiment, except for the added accent, is the same as the preceding Single Paradiddle in Lesson 36, p. 33. This lesson should also be practiced by accenting only the second stroke

of the Paradiddle. The rhythmic effect, produced therefrom, will be well worth the extra time spent in practice.

Exercise I:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering R L R R L R L L R L R R L R L L

Exercise II:

1 uh-an-duh 2 uh-an-duh 1 uh-an-duh 2 uh-an-duh

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

Lesson 41 The Double Paradiddle with an accent on the first and fourth strokes

With the exception of the accents, this rudiment is the same as the Double Paradiddle (A) in Lesson 37, p. 34.

Exercise I:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering R L R L R R L R L R L L

Exercise II:

1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and

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

Lesson 42 The Triple Paradiddle with an accent on the first, third and sixth strokes

This rudiment is the same as the Triple Paradiddle in Lesson 39, p. 34. with the exception of the accents.

Exercise I:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering R L R L R L R R L R L R L L

Exercise II:

1 uh-an-duh 2 uh-an-duh 1 uh-an-duh 2 uh-an-duh

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

Exercise I:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L R L L R L R R R L R R L R L L

Exercise II:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and

Fingering L R L L R L R R R L R R L R L L

Lesson 46
The Triple Flam Paradiddle
 (Flama - flama - flamadiddle)

This rudiment contains three Flams. In reality, it is merely a Triple Paradiddle with the addition of a grace note placed in front of the first, third and fifth strokes.

Exercise I:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering L R L L R L L R L R R R L R R L R R L R L L

Exercise II:

Count out loud 1 uh - an - duh 2 uh - an - duh 1 uh - an - duh 2 uh - an - duh

Fingering L R L L R L L R L R R R L R R L R R L R L L

Lesson 47
The Flam Tap

This rudiment is exactly what its name implies – a Flam followed by a tap.

The grace note is a very light tap and the next two notes

are accented with equal volume.

The exercises in 2/4 and 6/8 tempos, shown below, will give the student sufficient practice in perfecting this rudiment.

Exercise I:

Count out loud 1 and 2 and 1 and 2 and

Fingering L R R R L L L R R R L L

Exercise II:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L R R R L L L R R R L L L R R R L L

Lesson 48
The Flam Accent

This rudiment consists of a Flam, followed by two normal taps. The Flam Accent is most commonly written in 6/8 time.

However, it is also advisable for the student to practice the Flam Accent in the 2/4 tempo, as given in Exercise II.

Exercise I:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L R L R R L R L L R L R R L R L

Exercise II:

Count out loud 1 an - duh 2 an - duh 1 an - duh 2 an - duh

Fingering L R L R R L R L L R L R R L R L

Lesson 49 The Flamacue

In reality, the Flamacue is a Five Stroke Single Roll, with the first and fifth strokes "Flammed," and the second stroke

accented. The Flams and accented note should have the same volume.

Exercise I:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L R L R L R R L R L R L R L R L

Exercise II:

Count out loud 1 uh - an - duh 2 and 1 uh - an - duh 2 and

Fingering L R L R L R R L R L R L R L R L

Lesson 50 The Half Drag (A) with an accent on the third stroke

This rudiment consists of a double, normal stroke, followed by a single accented stroke. The rhythm of the Half Drag is similar to that of the Three Stroke Ruff, and should be practiced in the same manner.

The customary notation for the Half Drag is illustrated in Example II, shown on next page; which is two grace notes (double stroke) followed by the accented principle note. The grace note double stroke is to be "bounced," instead of "pressed," when speed is attained.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering L L R R R R L L L R R R L R R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 uh - and 2 uh - and 1 uh - and 2 uh - and 1 2 3 4

Fingering L L R R R L L L R R R L LLR RRL LLR RRL

Count out loud 1 an - duh 2 an - duh 1 an - duh 2 an - duh

Fingering R L L R R R L L L R R R

Lesson 51 The Half Drag (B)

with an accent on the first stroke

This is a "hand to hand" rudiment, which is chiefly used in slow or medium tempos. It is an exceptional rudiment for improving one's technique.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering L L R R R L L L R R R L

Example in usual notation:

Count out loud 1 an - duh 2 an - duh 1 an - duh 2 an - duh

Fingering R L L R R R L L L R R R

Lesson 52 The Half Drag (C)

with an accent on the third stroke
(for rapid tempos)

This rudiment is more practical in a rapid tempo than the Half Drag (A) in Lesson 50, p. 38. This is due to the fact that

the latter is played from "hand to hand" – a more difficult method of rapid execution.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering L L R R R L L L R R R L L L R R R L L L R R R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 uh - and 2 uh - and I 1 uh - and 2 uh - and II 1 2 3 4

Fingering L L R L L R L L L R L L R L L L R L L R L L R L L R L L R L

III 1 an - duh 2 an - duh 1 an - duh 2 an - duh

Fingering R L L R L L R L L R L L R L L R L L R L L R L L R L L R L

Lesson 53

The Half Drag (D)

with an accent on the first stroke
(for rapid tempos)

In a lively tempo, this rudiment is easier for some drummers to play than the previous Half Drag (B) in Lesson 51, p. 39,

because it is not played from "hand to hand." Both, however, should be mastered.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering L L R L L R L L R L L R L L R L L R L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 an - duh 2 an - duh 1 an - duh 2 an - duh

Fingering R L L R L L R L L R L L R L L R L L R L

Lesson 54

The Single Drag

This rudiment consists of a Half Drag, followed by a single, alternated, accented stroke. In the rhythmic model, given

below, the Half Drag occurs on the first and third beats in each measure.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering L L R L R R L R L L R L R R L R L L R L R R L R L L R L R R L R

Example in usual notation:

Lesson 55 The Full Drag

A Full Drag consists of a Half Drag, followed by a single, accented stroke; the latter is made with the same hand that completes the Half Drag. In the rhythmic model, given here,

the Half Drag occurs on the first and third beats in each measure.

Rhythmic Model:

Examples in usual notation:

Lesson 56 The Double Drag

This rudiment consists of two Half Drags, the second of which is followed by a single, accented, alternate stroke. The student's attention is called to the fact that the two Half Drags, in succession, do not alternate.

The stick that concludes the second Drag, of the Double Drag, should remain down, so that it will be in position to

start the following Double Drag.

Once again the student is cautioned to maintain a strict tempo, when practicing any rudiment. Even a slight deviation in tempo is not considered good drumming, and may lead into many difficulties later on.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Fingering LLR LLR L RRL RRL R LLR LLR L RRL RRL R

Examples in usual notation:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 an 3 4 5 an 6

Fingering L LR LLR L RRL RRL R LLR LLR L RRL RRL R

Lesson 57 The Single Drag Paradiddle

This rudiment is a Paradiddle of which the first stroke is played as a Half Drag.
In order to determine the value of the two grace notes in

their relation to the Paradiddle, this exercise should be practiced in a very uniform tempo.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering L LR L R R RRL R L L LLR L R R RRL R L L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering L LR L R R RRL R L L LLR L R R RRL R L L

Lesson 58 The Double Drag Paradiddle (A) containing one Half Drag

By making the first stroke of a Double Paradiddle a Half Drag we have what is known as a Double Drag Paradiddle.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L L R L R L R R R R L R L R L L L L R L R L R R R R L R L R L L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 4 and 5 and 6 and

Fingering L L R L R L R R R R L R L R L L L L R L R L R R R R L R L R L L

Lesson 59
The Double Drag
Paradiddle (B)

containing two Half Drags

This rudiment is practically the same as the one in Lesson 58, except that the third stroke is also played as a Half Drag—making two Half Drags instead of one.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L L R L L L R L R R R R L R R R L R L L L L L R L R L R R R R L R R R L R L L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 4 and 5 and 6 and

Fingering L L R L L L R L R R R R L R R R L R L L L L L R L R L R R R R L R R R L R L L

Lesson 60
The Triple Drag
Paradiddle

This rudiment is merely a Triple Paradiddle with the first, third and fifth strokes played as Half Drags.

Rhythmic Model:

(Usual notation)

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering L L R L L L R L L L R R R R L R R R L R L L L L L R L R R R R L R R R L R L L

Another example in usual notation:

Count out loud 1 uh - an - duh 2 uh - an - duh 1 uh - an - duh 2 uh - an - duh

Fingering L L R L L L R L L L R L R R R R L R R R L R R R L R L L

Lesson 61

The Three Stroke Ruff Single Paradiddle

By playing the first stroke of a Single Paradiddle as a Three Stroke Ruff, we produce a Three Stroke Ruff Single Paradiddle.

Before attempting any of the Ruff Paradiddles, the student must be thoroughly familiar with the Three Stroke Ruff and the Single, Double and Triple Paradiddles.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering R L R L R R L R L L R L R R L R L L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering R L R L R R L R L L R L R R L R L L R L R L R R L R L L

Lesson 62

The Three Stroke Ruff Double Paradiddle (A)

containing one Three Stroke Ruff

This rudiment is like a Double Paradiddle, except that a Three Stroke Ruff is substituted for the first stroke.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering R L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R L L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and

Fingering R L R L R L R R L R L R L R L L R L R L R L R R L R L R L R L L

Lesson 63

The Three Stroke Ruff Double Paradiddle (B)

containing two Three Stroke Ruffs

This rudiment is the same as the one in Lesson 62, except that the third stroke is also played as a Three Stroke Ruff.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering R L R L R L R R L R L R L R L L R L R L R L R R L R L R L R L R L L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and

Fingering R L R L R L R R L R L R L R L L R L R L R L R R L R L R L R L L

Lesson 64

The Three Stroke Ruff Triple Paradiddle

This rudiment is a Triple Paradiddle with the first, third and fifth strokes played as Three Stroke Ruffs.

Rhythmic Model:

(usual notation)

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering R L R L R L R L R R L R L R L R L R L L R L R L R L R L R L R R L R L R L R L R L R L L

Another example in usual notation:

Count out loud 1 uh - an - duh 2 uh - an - duh 1 uh - an - duh 2 uh - an - duh

Fingering R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L L

Lesson 65

The Four Stroke Ruff Single Paradiddle

By playing a Four Stroke Ruff, in place of the first stroke of a Single Paradiddle, the result will be a Four Stroke Ruff Single Paradiddle.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering L R L R L R R RLRL R L L LRLR L R R RLRL R L L

Examples in usual notation:

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

Fingering L R L R L R R RLRL R L L LRLR L R R RLRL R L L

II

Count out loud 1 uh - an - duh 2 uh - an - duh 1 uh - an - duh 2 uh - an - duh

Fingering L R L R L R R RLRL R L L LRLR L R R RLRL R L L

Lesson 66

The Four Stroke Ruff Double Paradiddle (A)

containing one Four Stroke Ruff

This rudiment is executed by playing the first stroke of a Double Paradiddle as a Four Stroke Ruff.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L R L R L R L R R RLRL R L R L L LRLR L R L R R RLRL R L R L L

Examples in usual notation:

I II

Count 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and 1 and 2 and 3 and

out loud

Fingering LRLRLRLRLRR RLRLRLRLRL LRLRLRLRLRR RLRLRLRLRL

Lesson 67

The Four Stroke Ruff Double Paradiddle (B)

containing two Four Stroke Ruffs

This rudiment is the same as the one in Lesson 66, except that the third stroke is also played as a Four Stroke Ruff.

Rhythmic Model:

Count 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

out loud

Fingering LRLRLRLRLRLRLRLRR RLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL RLRLRLRLRLRLRLRLRL RLRLRLRLRLRLRLRLRL RLRLRLRLRLRLRLRLRL

Examples in usual notation:

I II

Count 1 and 2and3and 1 and 2 and3and 1 and 2and3and 1 and 2 and 3 and

out loud

Fingering LRLRLRLRLRLRLRLRLRL RLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL RLRLRLRLRLRLRLRLRL

Lesson 68

The Four Stroke Ruff Triple Paradiddle

This rudiment is executed by substituting a Four Stroke Ruff for the first, third and fifth strokes of a Triple Paradiddle.

Rhythmic Model:

(usual notation)

Count 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and 1 and 2 and 3 and 4 and

out loud

Fingering LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL

LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL LRLRLRLRLRLRLRLRLRL

Another example in usual notation:

Count
out loud 1 uh - an duh 2 uh - an - duh 1 uh - an - duh 2 uh - an - duh

Fingering LRLR L LRLR L LRLR L R R RLRL R RLRL R RLRL R L L
LRLR L RLRL R LRLR L R R RLRL R LRLR L RLRL R L L

Lesson 69 The Single Ratamacue (A)

with an accent on the third stroke

This rudiment is executed like the Four Stroke Ruff, except that a Half Drag is substituted for the first stroke.

In the rhythmic model, all of the notes are equal in value (eighth notes). The purpose of this is to prevent the student from "pressing" the Drags, which might retard his efforts in acquiring clearness and speed in the execution of the rudiment.

In the two written examples, shown here, the first two strokes of the Ratamacue are to be played as grace notes. The

student should undertake great care not to "press" the grace notes, but to play them as closely as possible to the main (accented) note.

After the rhythmic model has been thoroughly learned, in the notation in which it is written, the student should then practice the examples in strict tempo, without interruption. By applying this method of practice to every Ratamacue, the student will have little trouble in mastering the rudiment.

Rhythmic Model:

Count
out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 5 4 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R

Examples in usual notation:

Count
out loud 1 an - duh 2 3 an - duh 4 1 an - duh 2 3 an - duh 4

Fingering L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R
L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R

Lesson 70 The Single Ratamacue (B)

with an accent on the third and sixth strokes

This rudiment is played in the same manner as the one in Lesson 69, except that the accent falls on the sixth stroke, instead of on the third stroke.

Rhythmic Model:

Count
out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R

Examples in usual notation:

Count 1 an - duh 2 3 an - duh 4 I 1 an - duh 2 3 an - duh 4
 out loud

Fingering L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R

Count 1 and 2 and II 1 and 2 and
 out loud

Fingering L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R

Lesson 71

The Double Ratamacue (A)

with an accent on the third and sixth strokes

By placing a Half Drag in front of a Single Ratamacue, the result will be a Double Ratamacue. This Rudiment has an

accent on the third and sixth strokes.

Rhythmic Model:

Count 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 out loud

Fingering L L R L L R L R L R R L R R L R L R L L R L L R L R L R R L R R L R L R

Examples in usual notation: I

Count 1 2 an-duh 3 1 2 an-duh 3 I 1 2 an-duh 3 1 2 an-duh 3
 out loud

Fingering L L R L L R L R L R R L R R L R L R L L R L L R L R L R R L R R L R L R

Count 1 2 an - duh 3 4 III 1 2 an - duh 3 4
 out loud

Fingering L L R L L R L R L R R L R R L R L R

Lesson 72

The Double Ratamacue (B)

with an accent on the third and ninth strokes

This rudiment is played exactly like the preceding one in Lesson 71, except that the accents occur on the third and

ninth strokes, instead of on the third and sixth strokes.

Rhythmic Model:

Count 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 out loud

Fingering L L R L L R L R L R R L R R L R L R L L R L L R L R L R R L R R L R L R

Examples in usual notation:

Count 1 2 an-duh 3 1 2 an-duh 3 1 2 an-duh 3 1 2 an-duh 3

out loud

Fingering L L R L L R L R R L R R L R L R L L R L L R L R R L R R L R L R

Count 1 2 an-duh 3 4 III 1 2 an-duh 3 4

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

Lesson 73

The Triple Ratamacue (A)

with an accent on the third, sixth and ninth strokes

By placing a Half Drag in front of a Double Ratamacue, we get a Triple Ratamacue. The rhythmic model, shown below, clearly illustrates the

exact manner in which this rudiment is to be practiced; and the written examples give its proper notation.

Rhythmic Model:

Count 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

out loud

Fingering L L R L L R L L R L R L R R L R R L R R L R L R

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

Examples in usual notation:

Count 1 and 2 and I 1 and 2 and

out loud

Fingering L L R L L R L L R L R R L R R L R R L R L R

Count 1 2 3 an-duh 4 II 1 2 3 an-duh 4

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

Lesson 74

The Triple Ratamacue (B)

with an accent on the third, sixth and twelfth strokes

Except for a slight difference in accents, this rudiment is played exactly like the preceding one in Lesson 73. p. 50

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Fingering L L R L L R L L R L R L R R L R R L R R L R L R

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

Example in usual notation:

Count 1 and 2 and 1 and 2 and

out loud 3 3 3

Fingering L L R L L R L L R L R L R R L R R L R R L R L R

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

Lesson 75

Combination of the Two Previous Single Ratamacues

In the rhythmic model, shown here, the accent falls on the third stroke in each on the first two Single Ratamacues, and on

the sixth stroke in each of the third and fourth Single Ratamacues.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Fingering L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R

Example in usual notation:

Count 1 an - duh 2 3 an duh 4 1 an - duh 2 3 an - duh 4

out loud 3 3 3

Fingering L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R

Lesson 76

Combination of the Two Previous Double Ratamacues

In the rhythmic model given below, the accent falls on the third and sixth strokes in each of the first two Double

Ratamacues, and on the third and ninth strokes in each of the remaining Ratamacues.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Fingering LL RLL RLL RLL RRL RRL RRL RRL LL RLL RLL RLL RRL RRL RRL RRL

Example in usual notation:

Count out loud 1 2 an-duh 3 1 2 an-duh 3 1 2 an-duh 3 1 2 an-duh 3

Fingering LLR LLRLRL RRL RRLRLR LLR LLRLRL RRL RRLRLR

Lesson 77

Combination of the Two Previous Triple Ratamacues

In the rhythmic model, given here, the accent falls on the third, sixth and ninth strokes in each of the first two Triple

Retamacues, and on the third and ninth strokes in each of the remaining Ratamacues.

Rhythmic Model:

Count out loud 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Fingering L L R L L R L L R L R L R R L R R L R R L R R L R

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

Example in usual notation:

Count out loud 1 2 3 an-duh 4 1 2 3 an-duh 4 1 2 3 an-duh 4 1 2 3 an-duh 4

Fingering LLR LLR LLRLRL RRL RRL RRLRLR LLR LLR LLRLRL RRL RRL RRLRLR

Lesson 78 The Compound Stroke (A)

accenting the Half Drag

This rudiment is a combination of a Half Drag and a Three Stroke Ruff. The third (accented) stroke of the Half Drag is so the first stroke of this Three Stroke Ruff.

Rhythmic Model:

Count 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

u. loud

Ringing L L R L R R R L R L L L R L R R R L R L

Example in usual notation:

Count 1 uh-and 2 uh-and 3 uh-an-duh 4 and 1 uh-and 2 uh-and 3 uh-an-duh 4 and

u. loud

Ringing L L R L R L L R L R L L R L R L R L L R L L R L R L L R L R L R L L R L L R L R L L R L R L R L L R

Lesson 79 The Compound Stroke (B)

accenting the Three Stroke Ruff

In this rudiment the accent falls on the fifth or last stroke of the Compound Stroke.

Rhythmic Model:

Count 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

u. loud

Ringing L L R L R R R L R L L L R L R R R L R L

Examples in usual notation:

Count 1 uh-and 2 uh-and 3 uh-an-duh 4 and 1 uh-an 2 uh-and 3 uh-an-duh 4 and

u. loud

Ringing L L R L R L L R L R L L R L R L R L L R L L R L R L L R L R L R L L R L L R L R L L R L R L R L L R

Lesson 80 Combination of the Two Previous Compound Strokes

In the following rhythmic mode, the first and second measures contain Compound Stroke (A), Lesson 78, while

the third and fourth measures contain Compound Stroke (B), Lesson 79.

Rhythmic Model:

Count
out loud 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fingering L L R L R R R L R L L L R L R R R L R L

Examples in usual notation:

Count
out loud 1 uh - and 2 uh - and 1 uh - and 2 uh and

Fingering L L R L R R R L R L L L R L R R R L R L

Lesson 81 The Compound Stroke (C)

This exercise is written in the conventional drum notation. The student should be able to play it in a fairly rapid tempo, carefully observing the accents.

Count
out loud 1 and 2 and 1 and 2 and 1 and 2 and 1 and 2 and

Fingering L L R L R L R R L R L R L L R L R L R L L L R L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R L L R L R L R L L L R

Lesson 82 The Compound Stroke (D)

With the exception of the accents, the instructions given in Lesson 81 also apply to this one.

Count
out loud 1 and 2 and 1 and 2 and 1 and 2 and 1 and 2 and

Fingering L L R L R L R R L R L R L L R L L R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L R L L R L R L R L L L R

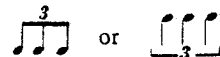
Lesson 83 Exercises in Triplets

A triplet is a group of three equal notes, ordinarily played in the time of one beat. When a triplet is played in the time of two beats, it is commonly known as a "drag" triplet, because it has a tendency to drag from one beat to another. Exercises 8, 9 and 10, in this lesson, are splendid examples of the "drag" triplet. While practicing these exercises (8, 9 and 10), it is advisable to mark time with the foot by beating four counts to each measure.

A simple way to remember the evenness with which a

triplet is to be executed, is to pronounce the word "evenly," during its rendition. (See Exercise 1, next page.)

A triplet is easily recognized by the figure 3, which is placed either above or below the center note, as follows:



Each of the following triplet exercises is to be treated as an individual problem. Instead of playing them in a sort of slipshod fashion, it is best to master them one at a time.


Exercise VIII:

This exercise illustrates the gradual development of a Long Roll, when played to a whole note, in four-four tempo.


A whole note Roll is generally written in this manner:



The three short lines, placed over the note, indicate that thirty-second notes are to be played to the time-value of the note. (See line D.) Sixteenth notes are indicated by placing

two short lines over the note, in this manner:  (See line

C.) When eighth notes are to be played, one short line is

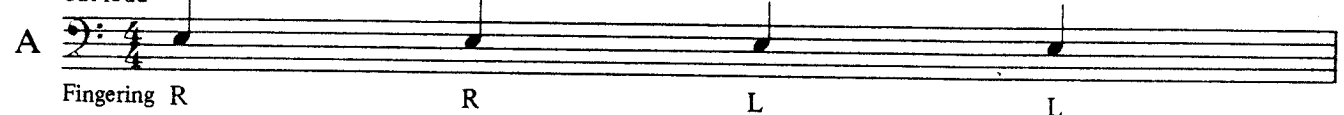
placed over the note, in this manner:  (See line B.)

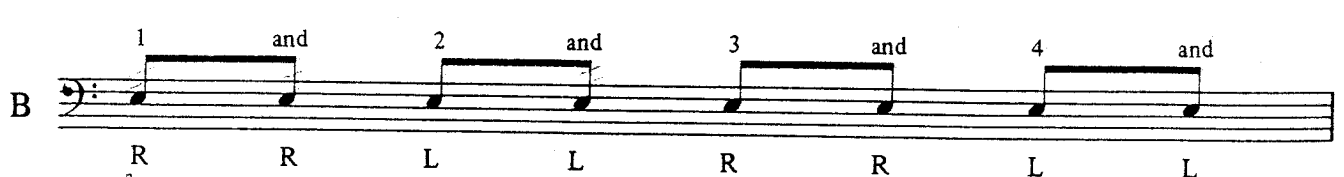
The above abbreviations also apply to notes of other value, such as half notes and quarter notes. In rare cases, sixty-fourth note Rolls are played but this, of course, depends entirely upon the style and tempo of the composition.


In the following exercise, each line clearly illustrates how a whole note may be divided into notes of different value. The student is advised to practice these four lines in succession, without a pause, and to maintain a slow strict tempo throughout. Counting out loud is extremely essential.


In perfecting the Roll, this exercise is of great value.

Count out loud 1 and 2 and 3 and 4 and

A  Fingerings R R L L

B  Fingerings R R L L R R L L

C  Fingerings R R L L R R L L R R L L R R L L

D  Fingerings R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L

Explanatory Remarks Concerning Exercises Employing Rudiments

The following ten exercises include all of the rudiments that are necessary in military drumming. The student is advised against attempting to practice any of these exercises, until he has first mastered all of the previous rudiments in this book.

As the rudiments employed in these exercises are not marked with any signs of identification, the student must be able to recognize them at sight, whenever he encounters them; and he should play them exactly as he has learned them. He will find this excellent practice in sight reading, which will offset any difficulties he might have later on, in the event he is called upon to play military drum parts.

Each line of these exercises should be treated as an individual problem. In fact, a good system to follow is to take one exercise at a time and play each line repeatedly, in a moderate tempo, until it is committed to memory; then play the entire exercise of ten lines from memory.

As a rule, the notation for military drum parts is slightly different from those of orchestra drum parts. In military music, it has always been the custom not to abbreviate the rudiments, especially the Stroke Rolls. In the latter, every stroke is written (usually in small notes) as played. (See examples given below.) However, it is a comparatively simple matter to learn to read either notation.

Excerpt from "The Three Camps"

Military notation: 1st Camp. 5 5 11 5 5 11 etc.

Abbreviated notation

The excerpt shows two staves in 2/4 time. The top staff is labeled 'Military notation' and contains six measures of music. Above the first two measures are the numbers '5', and above the last two measures are '11'. The bottom staff is labeled 'Abbreviated notation' and shows the same six measures with simplified notation. The word 'etc.' appears at the end of the second staff.

Excerpt from "The Breakfast Call"

Military notation: 7 5 5 etc.

Abbreviated notation

The excerpt shows two staves in 2/4 time. The top staff is labeled 'Military notation' and contains three measures of music. Above the first measure is the number '7', and above the second and third measures are '5'. The bottom staff is labeled 'Abbreviated notation' and shows the same three measures with simplified notation. The word 'etc.' appears at the end of the second staff.

Excerpt from "The Dinner Call"

Military notation: 7 9 etc.

Abbreviated notation

The excerpt shows two staves in 6/8 time. The top staff is labeled 'Military notation' and contains three measures of music. Above the first measure is the number '7', and above the third measure is '9'. The bottom staff is labeled 'Abbreviated notation' and shows the same three measures with simplified notation. The word 'etc.' appears at the end of the second staff.

Exercises Employing Rudiments

Exercise I:

Count out loud

① 2 3 4 ② 2 3 4 ③ 2 3 4 ④ 2 3 4

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Buddy Rich in Action



Using the After Beat.

After all of the rudiments and exercises in this book have been thoroughly learned, the student may then practice them by holding the sticks timpani fashion, as shown above.

Advanced Rhythmic Studies

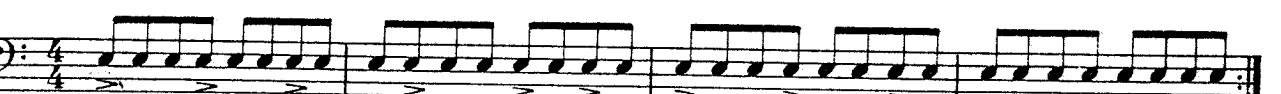
1 
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 L R L R L R L R L R L R L R L R L R

2 
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 L R L R L R L R L R L R L R L R L R

3 
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 L R L R L R L R L R L R L R L R L R

4 
 R L R R L R L L R L R R L R L L R L R R L R L L
 L R L L R L R R L R L L R L R R L R L L R L R R

5 
 R L R L R R L R L R L L R L R L R L R L R L R L
 L R L R L L R L R L R R L R L L R L R L R L R L R L

6 
 R L R L R R L R L R L L R L R L R R L R L L R L R L
 L R L R L L R L R L R R L R L L R L R L R L R L R L

7 
 R L R R L R L L R L R R L R L L R L R L R R L R L L R L R L
 L R L L R L R R L R L L R L R R L R L L R L R L R L R L R L

8 
 R L R R L R L L R L R R L R L L R L R L R R L R L L R L R L
 L R L L R L R R L R L L R L R R L R L L R L R L R L R L R L

Anexo VII – Extrato da revista *Modern Drummer*, com tributo a Buddy Rich, de agosto de 1987

MODERN DRUMMER®

The World's First International Magazine For Drummers



\$2.95
CANADA \$3.50
AUGUST 1987
ISSUE 93
CDC 00799

BUDDY RICH

A Special Tribute

Journey's

MIKE BAIRD

TOM BRECHTLEIN

1987 READERS
POLL RESULTS



Plus: Rod Morgenstein On Style
Peter Donald On Teaching
Simmons MTX-9 Expander
Chad Wackerman Transcription



B U D D Y

BUDDY RICH 1917-1987

by Burt Korall

never be mistaken for your everyday hail-fellow-well-met individual. Very simply, he was a genius and was allowed the latitude given to those who are unique.

Gene Krupa, a close mutual friend, spoke of Buddy in terms reserved for those cut from very singular cloth. He repeatedly insisted that Buddy was a drum phenomenon. "Another like him is not even a possibility," Gene asserted.

Mel Torme, who knew Buddy for over 40 years, told me, "I've heard him in every circumstance. And of all the drummers I've seen and heard over the years, Buddy was the one—the consummate genius. He was like Tazio Nuovolari was with the racing car. He had complete control."

Stanley Kay, Buddy's former manager and the drummer who stepped in for the leader in the first Buddy Rich Big Band in the mid-'40s, went to the heart of the matter. He said, "The man was put on earth to play drums."

Doing the unusual and playing well were so easy for Buddy that he didn't understand how difficult performing could be for others. A hard, often impossible taskmaster, he kept at his band, frequently losing his temper when things didn't go the way he thought they should. But this was nothing new; it had always been that way—in the Artie Shaw band, with Tommy Dorsey, indeed in any musical situation in which he found himself directly involved. Buddy fought and screamed, threw sticks, and even physically got into it with those who disagreed with him. Because he loved music so much and because he felt so strongly about his instincts, he insisted that things should go down only one way: his way. Often he was right.

When I told him several years ago that I had been playing again after decades away from drumming, he merely smiled and said, "Just play; have fun; it'll all come back." It didn't, really; too much time had passed. I stopped playing after a period of time, realizing that Buddy was talking

continued on page 94



Photo by Very Oakland

BUDDY Rich was a *star* in every sense of the word. The ace drummer remained in the foreground from childhood until his death on April 2. He knew he was special; he couldn't help but be aware that what he was capable of doing was freakish, impossible—beyond all oth-

ers.

The key fact when considering Buddy Rich is that he was not like most people. He couldn't be expected to behave as the majority of us do. A man of temperament—a perfectionist whose behavior varied, depending on his mood—he could

R E M E M B E R

Y



A very young Buddy Rich began his nearly 70-year career as "Traps, The Drum Wonder," on the 1920s RKO vaudeville circuit.

Henry Adler

Many people don't know it, but to those of us who knew him well, Buddy was a marvelous guy. He was a great family man, first and foremost. As a player, we'll never see anything like him again. No drummer could play the way Buddy played. I don't think any of us will ever forget Buddy. He was the boss.

Roy Burns

Buddy Rich probably influenced every drummer, to some degree, since 1940. He showed all of us what the instrument could do. He pushed back the inherent limits of the drumset and took it to new heights. Even if you were not a fan of Buddy's, you had to respect his ability, his drive, and his dedication to the art of drumming. He was one of a kind, and we will miss him.

Remo Belli

It was my good fortune to have been able to know and understand, to some degree, Buddy Rich during the many different phases of his illustrious career. Buddy Rich's contribution in elevating the drumset player to an acceptable social, artistic, and musical position should be remembered forever by those of us who depend on such leadership as a constant source of inspiration. The world will surely miss Buddy Rich, but we must be grateful for the time he did spend with us.

Louie Bellson

I cannot express in words what I feel about the passing of my dear friend, Buddy Rich. All I can say is that I'm sad, but then I realize that, when God can give us one or two days of happiness with a person, that should be enough, and I had over 40 years of wonderful times with this great man. He was like a dear brother to me, and he inspired me so much as a player. People like Buddy, Gene Krupa, Shelly Manne, Jo Jones, and Chick Webb were the select few players that God gave all this extra talent to. All drummers should look up to Buddy and say, "Thanks Buddy for a great life and showing us how." This next year, I'm dedicating all my concerts to this great man.

I just can't get it into my mind that he's gone. Of course, to me he's always going to be there, because every time I sit down to play, I'm going to be thinking about him, Jo Jones, Chick Webb, and all these beautiful guys.

R E D



Buddy in his 20's behind an early set of Slingerland Radio Kings.

Jim Chapin

Back in early June, 1937, I had just begun to play drums. In the previous six months, I had marveled at Gene, Cozy, Chick, Lionel, the two Rays—Bauduc and McKinley—Davey, O'Neill, etc. One night, after leaving the Savoy about 3:00 A.M., I decided to try another Harlem spot called Dickie Wells'. I walked down the stairs into madness. A vibes player was playing a very fast tempo. It seemed as if he were riding a whirlwind created by a human dynamo who was playing effortlessly on a set of inadequate drums. It was Buddy Rich—all 19 years of him. He was well known uptown; he'd already been a star in show biz for 17 of those years. On this particular night, he was just sitting in. His epic commitment to jazz started the next winter at the Hickory House.

For all of us who grew up in the swing era, he was the ultimate paragon of skill. Styles have come and gone, but to many, Buddy remained the incomparable delineator of what was good in drumming—always on top of any worthy advance in the art. Who will fill his shoes? No one can, but if we just heed his example and fill our own shoes, maybe we will work wonders.

Alan Dawson

One of the most pleasant experiences I had with Buddy was several years ago, when I was called by Joe Williams to come down to Pittsburgh to perform along with the Buddy Rich band. It was a thrill for me, but also the source of a little bit of apprehension because I was wondering about what the drum scene would be if I was using Buddy's drums. It turned out that Buddy was very courteous and very cooperative. He said, "Hey, look, adjust anything you want any way you want it. I'll play them any way they're set up." Throughout the whole afternoon of rehearsal and performance, he was the soul of congeniality with me, with Joe, and with the members of the band.

My next time was a few years later when I was playing for a Cape Cod jazz society performance. I was playing with a band ahead of his band. When I came down, he said, "That was some hip shit you played." I said, "I'm just warming up the crowd for you." Well, he went up and played "Love For Sale." I had done a little bass drum thing. He came up and played a whole ensemble type of thing with a bass drum. It was just incredible. There are a whole lot of different ways of playing the drums, and his was not necessarily the approach I used, but I always thought of him as a kind of beacon for everybody, so that whatever it is one does style-wise, one should seek to do as well as he did.

Lennie DiMuzio

Armand and I were with Buddy the day before he died. I personally found him to be one of the most courageous, strongest people that I ever met in my life. He had been through 14 days of chemotherapy and cobalt treatment, which was really very hard on him. He was paralyzed on his left side, but there was a very slow, gradual increase in strength that was coming daily. He was in a lot of pain, but he was still trying, and he was showing us how he could move his fingers and toes a little bit.

The fight was still there to the very end. That's what intrigued me so much. Most people would have never lasted that long after what he had been through. He was tough in spirit and in attitude. His whole life was just dedicated to the drums. Right up to the very last moment, he was talking about going back out on the road. I consider it to be probably the saddest, but most wonderful, moment in my life to have been with Buddy at the end and to have witnessed the absolute, incredible strength in attitude that he had right up to the final day. I admired his attitude and his inspiration. He showed us how to live as musicians, and then he showed us how to die. He went out with a lot of dignity and with a lot of pride.

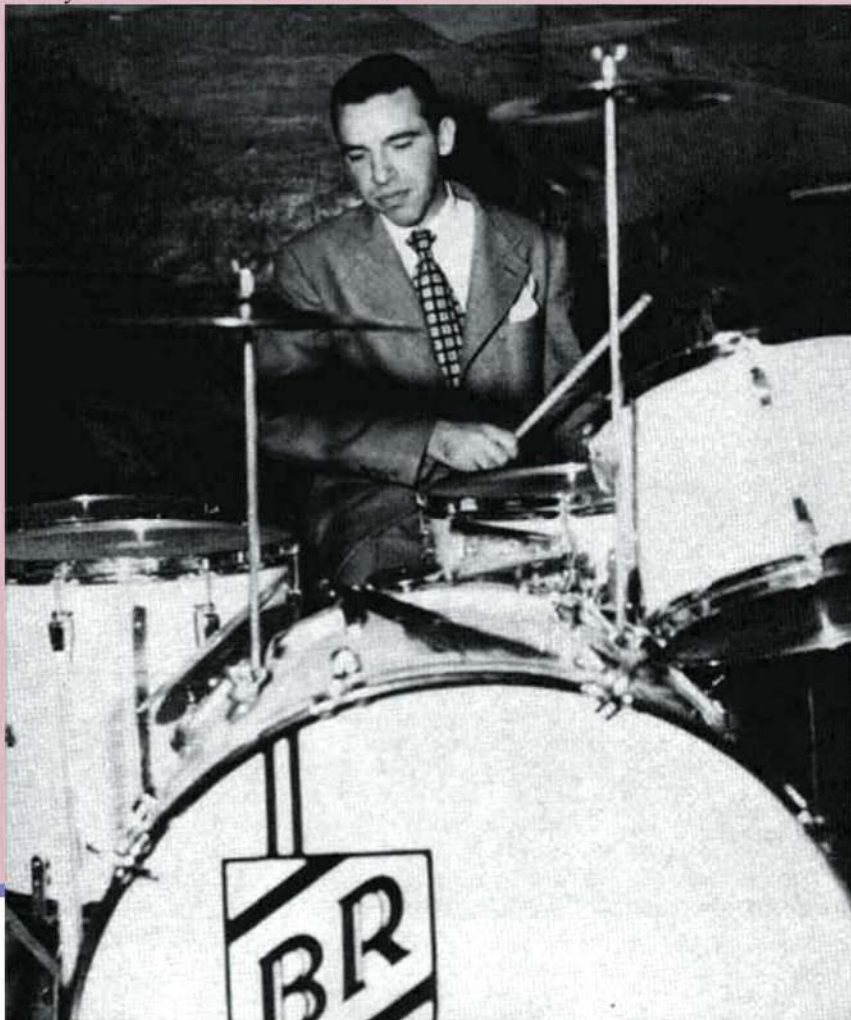


On the movie set of Ship Ahoy in 1942, with Tommy Dorsey & His Orchestra featuring Buddy and Frank Sinatra (far right).

Fred Gruber

As far as the twentieth century goes, the best of what we are is represented in people like Babe Ruth, Joe Louis, Albert Einstein, and Buddy Rich. The contributions that people like these made will always be with us. Buddy was a total artist, the likes of which we will never see again. And personally, with his passing, I lost the best friend I ever had. I miss him.

Buddy in action somewhere around 1950-51.



Bobby Columby

For some reason—I'm not exactly sure why, because I never had that much faith in my own abilities as a drummer—he always complimented me, and he had been known as someone who never said anything good about another drummer. But I found out that I was one of the drummers he liked, although my playing was real different. Eventually I met him and thanked him for all the nice stuff he had said. I had heard these terrible things about Buddy Rich—that he was real nasty and all this stuff. When I first met him, I sure didn't experience any of that. I could see in his eyes that he was a tremendously warm person.

Soon after that, he called me and asked if I wanted to go to a dinner, and warned me that it would be a rather unusual dinner. Upon finding out that Gene Krupa had leukemia, Buddy had decided that, rather than let his friend die without paying homage to him, he would throw a good-bye party for Gene Krupa. He invited people from Zildjian cymbals, Slingerland drums, Frank's Drum Shop in Chicago, Manny's in New York, and drummers like Joe Morello, Zutty Singleton, Jo Jones, Sonny Igoe—I apologize to those I've forgotten. He asked me to be the representative of the young drummers. We each made a toast to Gene and thanked him for all of his contributions as a drummer. We were all crying. The only one in that room who looked good was Gene, and he looked fantastic.

For Buddy to pay tribute on this very personal level to a person, without waiting until after Gene was dead to do it—this was the most incredible evening I've ever spent in my life. He did it because he loved Gene, and he wanted to say good-bye the right way. The pity is that we didn't get a chance to do this for Buddy, because if anyone deserved it, he did.

Norman Granz's famed Jazz At The Philharmonic tours of the early to mid-'50s featured both Gene Krupa and Buddy Rich in their now historic "Drum Battles."

Peter Erskine

About 11 years ago, Buddy's band and Maynard Ferguson's band were playing on the same bill at an amusement park in Ohio. It was summer, and it was hot. During his drum solo in "West Side Story," Buddy played the most magnificent single-stroke roll in the history of the world. The sound, the control, the stick height—everything was perfect. And in that unlikely place, it was like seeing the *Pieta* or something. You could certainly compare Buddy to Heifetz, Horowitz, or any of the great instrumental masters of music. I was so moved that, after his set, I went back to his dressing room and got down on one knee in front of him to shake his hand and express my complete admiration. He could see that my gesture was sincere, and he didn't think that it was too corny or dramatic of me. I've always appreciated that.

Buddy was the greatest drummer ever to pick up a pair of sticks. His bands always sounded so good. He was also the best brush player there ever was. Somehow, I thought he'd always be there for us.

Buddy as he appeared on MD's very first cover in January 1977,



Sonny Igoe

I first saw Buddy play when I was about 16 years old. He's always been a great influence on me, like he's been on so many other drummers over the years. Nobody could play in a band like Buddy. He was the only drummer I know of who would amaze you every time you heard him play. In a world where there have been very few real drumming "stars," you could honestly say that Buddy was a star in the true sense of the word. There's never been anyone like him. If there is anyone like him out there, well, I certainly haven't seen him yet.

Stan Levey

No one has ever played the way Buddy did, and I don't think we will ever see anyone equal his natural ability. I've known Buddy since 1939, when he was with Artie Shaw, and we stayed close until the day he died. The amazing thing about Buddy was that, through the years, his playing kept getting better. He influenced, either directly or indirectly, anyone who has ever been *near* a drum. I can relate Buddy to a Rembrandt or an Einstein—one of a kind.

Larrie Londin

As controversial as Buddy was, the people I've met who really knew him loved him a great deal. There had to be quite a large heart inside the man, even with all that facade in front of it. I know all the players that I've worked and practiced with were strongly influenced by Buddy. We've lost another legend, and he's going to be deeply missed.

Mel Lewis

Buddy and I once did a benefit at Hastings High School to raise money for the stage band. We had each played, and then we were going to do a thing together. My daughter Donna said, "Oh my God. What's Buddy going to do to my dad when they get up there?" Buddy overheard her and laughed. I had this little, tiny set of Asba drums, with a 10 x 18 bass drum, a snare drum, and a couple of small cymbals. Buddy had this big, full set with the big bass drum, three tom-toms, and all that. So when we got out on stage, I turned to Buddy and said, "Okay, look, you're bigger than I am, so take it easy." That got a big laugh out of the audience. We sat down and had fun. Everything was real simple. There was no cutting—just simple and very musical. Generally, every time he was on the stage with another drummer, it always turned out to be a big battle. He always had to sort of wipe the guy out because the guy was proceeding to try to wipe him out, which was an impossibility. But we just kept it simple. He told me afterwards, "Man, why can't guys just do things like that all the time?" There was such a warmth.

We lost the one drummer that I think everybody had some respect for—either a ton of it or a little of it, but something. I've always said that there's no such thing as the best drummer. Everybody is different from everybody else. You strive to be as good as you can at what you are. But I always separated Buddy from the rest of the pack. He was so special.

Buddy's death is a major loss. I lost that and I lost a friend. It was a friendship that was always getting stronger. His philosophy is instilled in me. He played to the end, and he wanted to play even more. It should encourage everybody. I know it encouraged me to keep going, no matter what.

Carl Palmer

For me, the man was everything. He was the reason for me to start playing, and he was the reason for me to carry on playing. From a very early age, I was influenced by him. Just four months ago, he invited me to sit in with his band in London at Ronnie Scott's club. The warmth from Buddy to me was always something quite unique. I'm sure a lot of other people have experienced that, but for me, it was something very special. He was an unbelievable person—I think misread by many people—a very sincere man, and just one of the greatest really. One of the few times I've cried in my life was when he died. He meant a lot to me and so did his family. As an individual, he was just so real. As Frank Sinatra said, "He was a genius, and he didn't even know it."

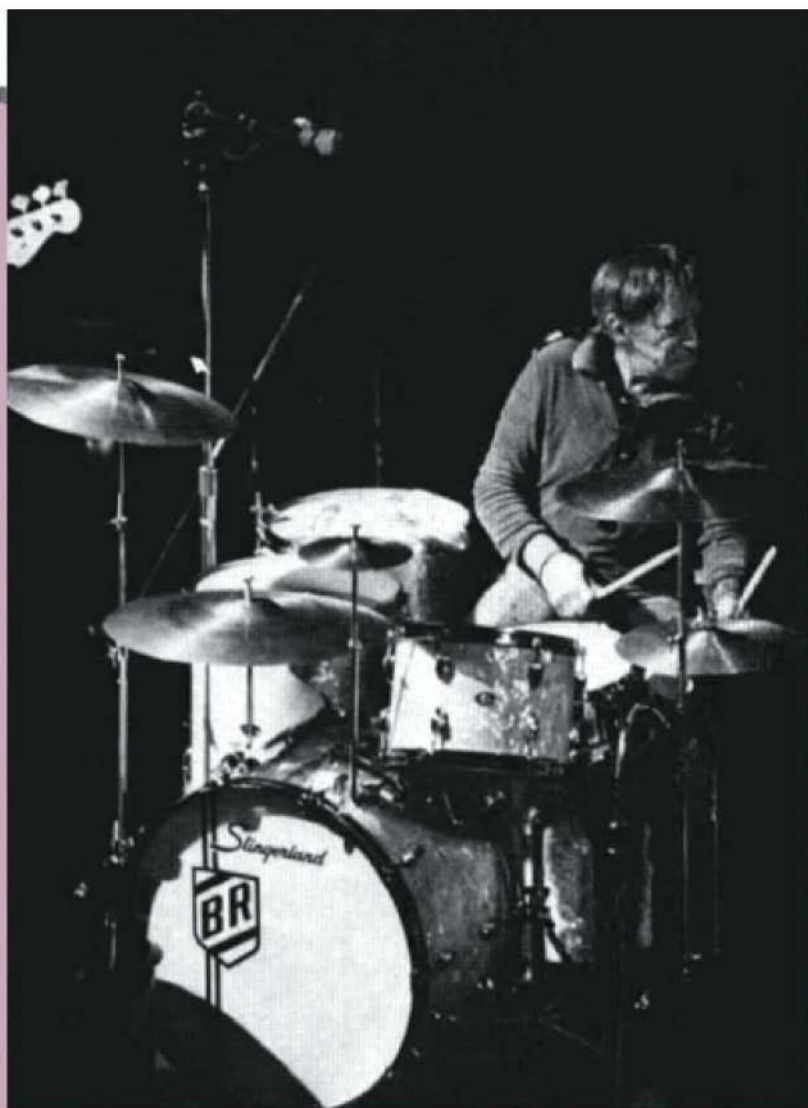


Photo by Tom Copi

On the stand with the big band Buddy formed in 1966, and continued to front until his illness in early '87.

Ed Shaughnessy

One night in the early '60s, I was on my way to hear Buddy Rich play with Harry James at Carnegie Hall. I thought I'd go backstage first to say hello. As my wife and I approached the stage door, we saw Buddy leaning against the wall. As we got closer, he said, "Hey 'Shawn,' that record of *Walk On The Wild Side* [w/Jimmy Smith and Oliver Nelson] is a bitch! That's the way drums should be played."

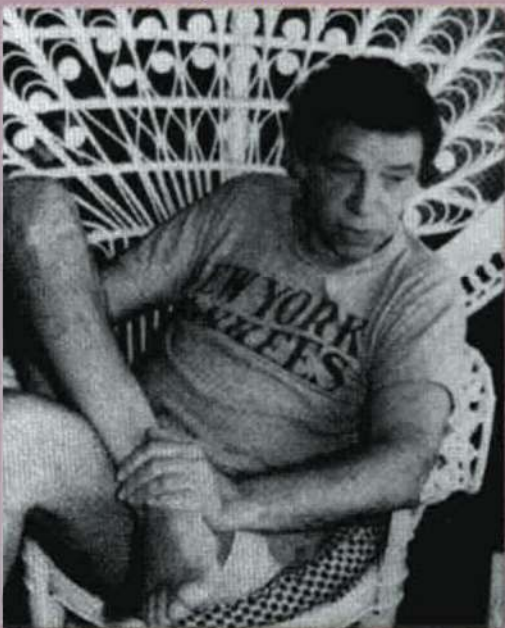
Man, if you don't believe that I felt ten feet tall, then you won't believe *nothin'*—especially if you know how seldom compliments flowed out of Buddy. He made me *feel good*, as he had some years before when he was playing at Birdland. After his set, he joined me at my table and we talked. He said, "Shawn, I like it that you say you feel inspired when you hear me play. I *don't* like it when people say, 'Jeez Buddy, you make me feel like giving up.' That's not the compliment I want. But if I help inspire a drummer to be better—even a little bit—*that* makes me feel good." I can truly say that Buddy always inspired me—and thousands of others, too—to be better and strive for more.

Joe Morello

Without question, the man was a genius. For that particular style of drum solos and big band playing, no one will ever equal him. He had so much energy and so much confidence. It was not only the technical facility that the man possessed; it was the way he put it together. He had such a powerful sound, and he played with such conviction. There are a lot of drummers who have great technique, but they're sort of light and flighty. A lot of big band drummers do drum solos that are all premeditated, whereas Buddy always played spontaneously.

In 1966, the Brubeck group was doing Newport in July. My wife and I rented a car, but we didn't realize how long it would take us to get there. The traffic was horrendous. We were supposed to hit at 9:00, and we didn't get there until a quarter to ten. This is before they had the bridge at Newport. We had to take the ferry boat. I called George Wein from the dock and told him we would be a little late. We finally got there and drove backstage. I heard this voice yelling, "Hurry up. You're late." It was Buddy. He had set my drums up for me, and he was going to play with the quartet if I didn't get there in time. He stood in the wings while we played. The man was always a gentleman to me, and I really had a very warm feeling for him.

I know that he could be rough with his band sometimes, but I think it was because he demanded the perfection that he was trying to put out. I think he got that from the old Tommy Dorsey days. Tommy was that way. If you could play—never a word—but if you started goofing off, he got on your case so heavy, because everybody tried to put out 100% in those days. So I think that's where that came from. But all in all, I'll miss him terribly, not only as an inspiration, but also as a friend.



A casual Buddy Rich relaxes in his New York apartment during MD's Buddy Revisited interview in 1981.



Photo by Veryl Oakland

Refusing to accept retirement, Buddy stayed on the road and at the helm of his youthful band for more than 20 years, until age 69.

Max Weinberg

Buddy Rich's death is the end of an era. He was the history of the drums: What a legacy he leaves us. I was fortunate to see Buddy play New York for the last time, at the Blue Note. He was hot. He seemed to push the band and himself harder and harder—never letting up for a second. You know, that might have been the best time I'd ever seen him play. Certainly now, it is the most poignant.

I have a huge poster of Buddy hanging in my drum room. I keep it there to remind myself of just what is possible, because Buddy Rich was more than simply a musician; he was an artist. It's real hard to think of a world without Buddy Rich, but what memories we have

Armand Zildjian

During all of my life in this business, there was always Buddy Rich. He gave me the best musical experiences of my life. He had talent, musicianship, and natural ability with that drive behind it. You could recognize his playing 100 miles away. I don't know how to explain it except to say that he just knew how music should sound. He'll forever be a legend. The world is going to miss that fire he had in his drumming.

Shortly after Buddy Rich passed away, a number of MD readers wrote in to express their thoughts about this great man. A sampling of these letters follows.

The music world has lost yet another genius. He will be truly missed, but never forgotten, for he left everyone who ever saw him perform with a sense of awe for his professionalism and honesty in his music. He loved playing and we loved listening.

The Buddy Rich Fan Club was founded in 1984 to honor Mr. Rich for his brilliant playing. The legendary Buddy Rich is gone, but our club will help continue to keep the memory of Mr. Rich alive.

Charles Braun
The Buddy Rich Fan Club
P.O. Box 2014
Warminster, PA 18974

I picked up my first pair of drumsticks at age 16, listening and learning all of the rock and pop stuff. One evening while I was watching TV, there he was, playing the greatest things I'd ever heard. He was no rocker, and he was older than any of the drummers I was into. I asked my mom about him, and she said, "You've never heard of Buddy Rich?" Well, maybe I hadn't, but from that moment on, he was the king, and he continued to be well into my present mid-30's. Whenever my musical career was at a lull and I started to slack off, seeing or hearing Buddy play would send me back to the books and practice set. And after a lot of my favorite bands were history, Buddy was still up there on the bandstand leading the way.

Bill Lettang
Chicopee, MA

While getting ready to leave for a gig on April 2, I heard that Buddy Rich had passed away earlier that day. It had been four months to the day since I had seen him perform at the Blue Note. As always, the man's drumming ability had me floored. As Buddy walked to his bus, I said to him, "Buddy, you've done it again!" He replied, "I'm going to do it until I get it right." God bless you, Buddy.

Rob Eastlund
Suffern, NY

Several years ago, I was speaking with Nick Fatool, the fine drummer who was playing with Pete Fountain at the time. When asked his opinion of Buddy Rich, Nick said, "Buddy is a freak . . . He's incredible. There won't be another one like him for a hundred years." Buddy set the standards. Now it is up to us to live up to, and hopefully someday surpass, the musical standards that Buddy Rich held high throughout a lifetime of playing and giving. Buddy would have wanted that.

David Norman
Ocala, FL
continued on page 100

BUDDY'S CLASSIC RADIO KINGS

by Joe MacSweeney



Photo by Bruce Allen

Joe MacSweeney is owner of the Eames drumshell company.

I first started following Buddy in July of '69—just a fan who was very interested in drumming following him around like a puppy. I never even spoke to him until '79, after reading an interview that he did with Mel Torme, where he said there weren't any craftsmen anymore in drum making. He expressed dissatisfaction that he had let go of his old *Radio Kings*, and he didn't know why he ever did, because they really were very comfortable to him and really got the sound that he wanted. So I approached him and spoke to him about that. He just reiterated what he had said—that there weren't any craftsmen anymore. He wasn't really referring to custom work. He always played stock drums, pretty much right out of the factory. He just requested that there be no muffling in them. I think he really wanted a company employee he could talk to who would help him get the sound he wanted to hear.

I took those remarks about craftsmanship as a little challenge to myself in my own work, never dreaming that I would one day get to apply it to drums for him. In the summer of '82 we talked again, and he said that the perfect wood snare drum for him was a 5 1/2 x 14 *Radio King*. I said that I didn't see any reason why I couldn't find an old one and rework it for him, just in appreciation for all the inspiration he had given me. Six weeks later, he had his quadruple bypass surgery, and no one was sure if he was going to play again. But I made

sure that I got the drum ready. He made an amazing recovery, of course, and was soon playing again. A short time later, I presented the drum to him. He was very excited about it—almost like a young kid getting his first drum. He had been playing metal snare drums in the last few years previous to this, and he was excited about trying the wood drum again with calfskin heads. He was so excited that he asked if there was any chance of finding the rest of the set that would go with it.

We talked a little about what he thought a drumset should be. He actually referred to his style as being simple, and he thought that the set should be a basic, simple instrument. He was mainly concerned with the snare drum; the other drums were just tonal effects, and whatever you could do

continued on page 100



Joe MacSweeney presenting the *Radio King* snare drum to Buddy.

KENDOR PRESENTS

INSIDE BUDDY RICH

the book by Jim Nesbitt
in collaboration with
Buddy Rich

"Probably the
best recreation of a
single drummer that's
ever been done. It's an
excellent book, and
everyone should
have one."

JAMES CHAPIN

FEATURING

KEY ASPECTS OF
BUDDY'S TECHNIQUE

QUOTES & ANECDOTES

TRANSCRIPTS OF HIS
RECORDED WORKS

PATTERNS, LICKS, BREAKS

\$11.00 FROM YOUR
LOCAL MUSIC SUPPLIER!

WRITE US FOR A FREE
INSIDE BUDDY RICH
BROCHURE!

Kendor Music, Inc.

music publishers

Main & Grove Sts.
P.O. Box 278
Delewan, New York 14042
U.S.A.

Buddy Rich continued from page 22

about himself, not about ordinary mortals. The rest of us have to strive to be good, practice, and give the instrument all of our attention. It was never necessary for him. Buddy never practiced; he seldom went near a drum during the day. There was little evidence around his house, other than a few pictures and one or two bits of memorabilia, that he was a drummer. He needed no reminders; he knew who he was.

Because of his God-like talent, people treated him in a manner reserved for those who tower above others. So many times I saw how colleagues, friends, fellow musicians, devotees of jazz, writers, music business executives, and fans deferred to him because he was Buddy Rich.

It started when he was "Traps, the Drum Wonder," a major star of vaudeville. Buddy grew used to this sort of behavior and seemed to expect it. Only when you were with him, one-on-one, did he become entirely natural, warm, and even caring—aspects of his personality he tended to hide from the world at large.

To the public, Buddy Rich was that fantastic drummer: the wisecracking, smart, funny, sometimes wounding guy who appeared on Johnny Carson's *Tonight Show*. With more than one or maybe two in his company, he became the Buddy Rich the public knew. Whenever he had an audience, he was on—doing shtick, being funny, zinging this one and that one.

Buddy came from show business, where you learned to be noticed and to fight off those who would try to outdo you. Show-business experience instilled in him the need to be at the center of things and to remain there; it made him a fighter—for billing, for what he felt he deserved. It even made him more than a little cynical.

His background in vaudeville—his stardom as a child—was put behind him and de-emphasized once he came into jazz; he didn't like talking about it. But the years on tour and his associations with show people, as a young—very young—headliner, left an indelible mark.

The influence of show business manifested itself in many ways—how he presented himself, how he dressed, how he felt he should be treated. His mother and father were Vaudevillians, and to quote a meaningful Yiddishism: "The fruit doesn't fall far from the tree."

Buddy became aware in the mid-1930s that show business was not for him. He sensed that it was all over for the vaudevillian. Motion pictures had provided the knockout punch in the late 1920s. After the music business began to change in the 1930s, when music, bands, and ultimately recordings became increasingly prominent, Buddy changed his direction.

The Casa Loma Orchestra was a big influence. Buddy liked Tony Briglia, the band's drummer. "He had a beautiful press roll—a roll accented on 2 and 4 that

cut through the whole band; he was something," Buddy often reminded me. He loved Chick Webb and admired Gene Krupa, then the star of the Benny Goodman band. And he was particularly involved with what was happening in Harlem. He learned from Sid Catlett, O'Neill Spencer, and particularly Jo Jones, who became a close friend. Jo and Count Basie immediately took a liking to Buddy when he sat in with the Basie band at the Famous Door in 1938; the whiz kid impressed the musicians and the audience in the club.

But we're getting ahead of our story. Buddy turned to jazz in 1935. He was taken to Harlem by his friends from Brooklyn. Black bandleaders asked him to sit in. And though he was relatively inexperienced when it came to playing with bands, he made an impression each time and was asked to return. It was a matter of great pride to him that he was liked uptown. Harlem had *everything* to do with music in the 1930s; it was where everyone went to listen, enjoy, and sit in.

Musicians who were aware of his potential brought him around to bandleaders, hoping to get him a job. Joe Bushkin gave Woody Herman a talking to at Roseland in 1936, asserting that the lean, curly headed youngster he had in tow "was the greatest drummer in the world." Woody had to tell the insistent Bushkin that his band was a cooperative venture, and that he couldn't hire anyone without consulting the rest of the band. Bushkin said he would take Rich to 52nd Street, the famed "Swing Street."

It was on 52nd Street that the young drummer caught on. Drummer-teacher Henry Adler had heard him one night; Rich sat in where Adler was working in Brooklyn. Because he was so astounded by what he had witnessed, Adler made Rich a cause—a personal campaign. He took Buddy to the Hickory House on 52nd Street to sit in with the Joe Marsala group on a series of Sunday afternoons in 1937. Finally, on the fourth Sunday, Buddy got his chance.

"At ten to six on the fourth Sunday, Marsala motioned to me to come to the stand," Buddy told me. "We played a medium-tempo thing and it went okay; I played time. Then he asked me if I could play 'up.' Well, I lived 'up' in those days. So we took off on a thing called 'Jim Jam Stomp.'

"Everybody started walking out of the joint when I sat down. Then I got going on this fast tune and took a solo, and they all filed back. Right after we finished, Marsala asked me if I'd ever played regularly in a band. And I said no. Then he put it right to me. 'Can you come back tonight? The band starts about ten.' I remember saying, 'I have to call home first.' I did; I got permission from the family. You know, people did that in those days. I came back, played, and was offered the job. 'Can you



BUDDY RICH
1917-1987

Farewell to a lifelong friend.

The Avedis Zildjian Company

Thoughts On Buddy

On April third, early in the morning, I was awakened by the radio with the news that Buddy Rich had died the day before. I had been away from all media on the second of April, and so was not aware of Buddy's passing. I can't say that I was stunned or shocked; we had known of Buddy's serious illness for some time at *MD*. But I was tremendously saddened. I had grown up, literally and professionally, with Buddy Rich. He and his drumming had been a very important part of my own development as a player. The news of his passing caused me to start my day by looking back and reflecting on just how Buddy had influenced me, and why exactly he meant what he did to me.

I was too young to really appreciate Krupa in his heyday—although I can remember being inspired by my mother's old 78s of Krupa's band. And my drumming career was already well under way before the great rock motivation of Ringo Starr and succeeding '60s drummers came along. In the interim, I, and the drummers I studied with, had one great, shining star to look to: Buddy Rich. I learned to play on a marching snare drum, and so was concerned with sticking technique. The man to watch for that was Buddy Rich. When I graduated to a drumset in 1959, I took lessons from a big band drummer who taught

me how to swing, how to play with finesse and power at the same time, and how to solo in an exciting manner when the time was appropriate. The man both my teacher and I recognized as the master of all these things was Buddy Rich. When I started playing professionally, and needed to develop a sense of personal worth, confidence, and dedication to my craft so that I knew I *belonged* behind a drumset on a stage in front of people, my inspiration for those attitudes came from one source: Buddy Rich.

Of course, as a very young drummer, I mainly saw the speed, the flash, and the showmanship while soloing that Buddy was famous for. Later, as I matured as a player myself, I began to appreciate more fully what Buddy contributed to the band as its foundation. As I learned more about him and saw him perform live several times, I realized that there was something about Buddy with which I could identify personally. I don't mean to equate myself with him in any way; I only mean that there was one level on which I felt we had something in common. *Ifelt* it a while ago, but it was only recently that I *identified* that common aspect that we shared. Buddy Rich was the ultimate club drummer.

Yes, Buddy made recordings, appeared on TV shows, and headlined in Las Vegas. But while many other artists do such things and *also* appear occasionally in smaller venues, with Buddy, it was the other way around. The big-scale appearances and album recordings were almost incidental. What he did for a *living*—and for his way of life—was play on the road. To a point within a few months of his passing, Buddy was touring constantly. Yes, he played Vegas, but he also played the Catamaran Hotel in San Diego (where I saw him just before his 62nd birthday). Yes, he did the *Tonight Show*, but he also played the Carnation Gardens at Disneyland (where I saw him twice). Yes, he made records, but he also packed 'em in at the Bottom Line in New York City, where his bus was parked across the street from the club—not his limo, mind you—his band bus. And Buddy *rode* that bus, up and down the highways of this country. He played colleges, theaters, and most of all *clubs*. He was the greatest big band drummer who ever lived—arguably the greatest drummer of all time—and he played clubs. I think that meant more to me than all the talent and amazing technique he ever displayed.

I don't mean to deify Buddy; I know he had his faults. I've come to know more about those in recent years—especially

since coming to work at *MD*. As I matured as a drummer, I began to listen to Buddy with a more critical ear. I could hear that sometimes his sense of time wasn't quite where it should have been (although he might have argued that it was the rest of the *band* that was off). As I began to understand the function of a drummer in a band a little better, I sometimes had the feeling that Buddy tended to overplay a bit. I realized that he represented the opposite of the old "18 musicians and a drummer" cliché: Buddy's band was often very clearly one drummer and 18 sidemen. But even if that wasn't what I thought of as the optimum situation musically, I had to admire the kind of strength—chutzpah, if you will—that allowed Buddy to pull it off.

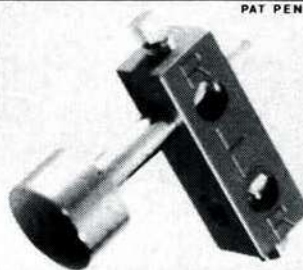
I think I envied that brashness in Buddy's personality quite a bit. I know many of the stories about his behavior as a band leader; I'm aware that he often bullied his musicians. I'm not in a position to comment on that, other than to say that I believe that stemmed from Buddy's total dedication to his performance. He was never any harder on any of his players than he was on himself, and I know several stories about that side of Buddy, too. I know that he often played in tremendous pain from back problems; I know that he was on the bandstand less than six weeks after undergoing quadruple bypass surgery. (I know that one because I was there at the performance.) I've said before in this column that I hold an old-fashioned performance ethic; I believe in the "show must go on" philosophy. Buddy's show always went on.

And what a show it always was! Buddy always had the players, he always had the charts, and he always had the personal fire and aggressiveness to make everything happen to its maximum potential. There have been, and are today, other great big band drummers. But nobody does, or ever did, play with the sheer intensity of Buddy Rich. That's where I now realize I feel the greatest loss with his passing. I can remember the great shows I attended; I can listen to the great recordings; I can even watch some videotaped performances. But Buddy Rich's *intensity* can't be mechanically reproduced. It had to be experienced firsthand; it had to be felt when Buddy delivered it. Those deliveries have now ceased forever, and it is for that reason—for all the "deliveries" that future generations of drummers won't be able to receive from Buddy—that I feel the greatest regret.



T
H
E

B
A
L
A
N
C
E
R



PAT. PEND.

"One Crazy Little Ounce"

World Class drummers like Ed Shaughnessy and Jim Keltner demand more than a "Factory Feel" from a pedal! That's why they use THE BALANCER® to Fine Tune and enhance the action of a pedal for their own "Special Feel!"

For free brochure write: ROLLOR
5731 Newcastle, Encino, CA. 91316

PARTE II – PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA



**Emanuel Filipe Ferreira
Monteiro**

**Relatório da Prática de Ensino
Supervisionada em Bateria**



**Emanuel Filipe Ferreira
Monteiro**

**Relatório da Prática de Ensino
Supervisionada em Bateria**

Relatório Final realizado no âmbito da disciplina de Prática Ensino Supervisionada apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizado sob a orientação científica do Prof. Doutor Mário Teixeira Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof.Doutor Evgueni Zoudilkine

Prof. Doutor António Lourenço

Prof. Doutor Mário Teixeira

agradecimentos

Gostaria de agradecer ao professor Ricardo Silveira pela orientação ao longo do ano letivo. Ao Alexandre Coelho pela participação no workshop na instituição de acolhimento.

palavras-chave

Música, Bateria, Ensino

resumo

Este trabalho sintetiza as atividades da prática de ensino supervisionada ao longo do ano letivo 2013/2014. Esta unidade curricular foi desenvolvida na instituição de acolhimento Curso de Música Silva Monteiro, no Porto, sob orientação dos professores Ricardo Silveira e Mário Teixeira. A prática de ensino incidiu sobre a disciplina de bateria em alunos de 1º e 2º graus.

keywords

Music, Drums, Teaching

abstract

This work sums up the activities of monitored teaching practice during the school year 2013/2014. This curricular unit was developed at the institution Curso de Música Silva Monteiro, in Porto, under the guidance of Ricardo Silveira and Mario Teixeira. The teaching practice was focused on the drum students on the 1st and 2nd grades.

Índice

1. Introdução	3
2. Contextualização	5
2.1. Curso de Música Silva Monteiro	5
2.2. Caracterização sociocultural	6
2.3. Programa Curricular e Projeto Educativo	6
3. Caracterização da Turma de Bateria	7
3.1. Caracterização do professor	7
3.2. Caracterização dos alunos	7
3.3. Caracterização da relação pedagógica	8
4. Objetivos e Metodologia	8
5. Planificação das aulas	10
6. Avaliação	15
7. Relatórios de aula	17
8. Contextualização teórica	21
9. Atividades extracurriculares	21
10. Notas Finais	24
ANEXOS	27

1. Introdução

O ensino é uma das áreas de trabalho mais complexas, dependente de inúmeras circunstâncias – país, cidade, escola, sala, turma ou aluno – às quais se vê obrigado a adaptar.

Repare-se que professor, numa definição lata, é “um indivíduo que ensina; pessoa cuja profissão é dar aulas numa escola, num colégio ou numa universidade” (Porto Editora, 2014) – esta é uma noção generalizada internacionalmente.

Não obstante, as questões culturais, sociais, económicas frequentemente moldam este conceito e até mesmo a própria prática de ensino. Se por um lado existem casos de opressão, onde por questões culturais, as pessoas são impedidas de ir à escola ou de receber qualquer tipo de instrução – o caso de algumas mulheres muçulmanas – por outro, se verifica o fácil acesso à escola e ao ensino, através da forte promoção do mesmo através de medidas governamentais de cada país.

Ainda assim, não são apenas as culturas e os países que condicionam a docência. As diferentes cidades e instituições de ensino são alvo de núcleos sociais e económicos distintos. Estas discrepâncias de padrões socioeconómicos são visíveis até ao nível de turmas e de cada um dos alunos. Ora isto conduz à criação de modos de atuação e de ensino, por parte dos professores, devidamente ajustados ao meio em que se inserem.

A prática do ensino especializado da música levanta, ainda, outras questões relevantes uma vez que até a própria legislação, durante décadas, se apresentou dispersa e desajustada às situações vividas nas escolas. Atualmente, ainda se verificam sucessivas alterações às portarias e decretos-lei, na tentativa de ajustar a legislação à realidade do ensino da música.

No caso do ensino do instrumento bateria, a situação é ainda mais alarmante. A inexistência de um plano de estudos definido pelo ministério, ao nível do instrumento faz com que cada escola crie o seu próprio programa e se reja por ele, o que, claro está, tem aspetos positivos e negativos. Positivos, no sentido em que possibilita uma maior facilidade de adaptação ao contexto escolar; negativos,

pois está inerente a uma grande discrepância na transmissão de conhecimentos, o que poderá conduzir a situações constrangedoras. Por exemplo, um aluno que frequente uma escola A, no grau de ensino x, e que seja transferido para uma escola B, poderá não encontrar o mesmo tipo de objetivos programáticos (que se poderão apresentar mais ou menos complexos face à escola A) para um mesmo grau de escolaridade. Urge, portanto, a necessidade da uniformização dos objetivos programáticos de cada instrumento.

2. Contextualização

Nesta secção proceder-se-á à contextualização da prática de ensino supervisionada, tendo em consideração a instituição de acolhimento – Curso de Música Silva Monteiro –, o meio sociocultural da envolvente e, também, a articulação entre o programa curricular e o projeto de escola da instituição.

2.1. Curso de Música Silva Monteiro

A instituição de acolhimento, Curso de Música Silva Monteiro (CMSM), sediada no Porto, na rua Guerra Junqueiro, 455, com funcionamento de segunda a sábado, das 09h30 às 20h30, conta com uma história de docência de 86 anos (desde 1928 em atividade), apresentando-se como a primeira escola privada de música da cidade do Porto.

É uma escola que tem cerca de 18 protocolos com diferentes instituições de ensino (incluindo a Universidade de Aveiro) e 19 parcerias com entidades como a Casa da Música, por exemplo. Estas parcerias e protocolos permitem que a área de “atuação” da escola seja mais abrangente do que a própria área física em que se insere. Ainda assim, trata-se de uma escola com ambiente acolhedor, de certa forma familiar.

A sua gestão organiza-se em três eixos principais: o eixo pedagógico, o eixo administrativo e financeiro, e, por fim, a gestão de secretaria.



Figura 1 – Órgãos de Gestão do Curso de Música Silva Monteiro

2.2. Caracterização sociocultural

A escola insere-se fisicamente numa das zonas nobres da cidade, face à sua proximidade à Avenida da Boavista. O ambiente social da instituição caracteriza-se pelo predomínio de alunos de um contexto económico-social médio a alto, com padrões culturais elevados.

2.3. Programa Curricular e Projeto Educativo

O CMSM oferece ao público a possibilidade de inscrição em cursos de Iniciação, Básico, Secundário e Livre, assegurando a questão do paralelismo pedagógico com as escolas protocoladas.

Do projeto educativo da escola constam as diversas parcerias e protocolos; os objetivos da escola, face a cada um dos cursos que oferecem; o alvo territorial; o corpo docente e a busca pela maior formação dos docentes; os objetivos para os diversos projetos pedagógicos e artísticos; e o desejo de promoção do espólio da instituição.

Compete referir que existe uma enorme diversidade de projetos pedagógicos no CMSM, das habituais audições musicais ao desenvolvimento de ateliers musicais ou aulas abertas.

Do programa curricular de bateria do CMSM constam as ponderações das cotações referentes à avaliação contínua dos alunos e das provas de avaliação; os critérios gerais de avaliação, ao nível das aulas e das provas trimestrais; e, também, a sugestão de exercícios, livros e métodos, nomeados por grau. É, ainda, neste documento que são apresentados os objetivos, o programas anuais e os objetivos a cumprir em cada prova realizada, por grau de escolaridade.

É de realçar que a articulação entre o programa curricular e o projeto educativo é evidente. Por um lado, existe uma forte promoção por parte do projeto educativo para a realização de audições e outros projetos artístico-pedagógicos; por outro, no programa curricular da escola constam, nos critérios gerais de avaliação, a necessidade de participação em audições para auscultação da

musicalidade, memorização, execução/fidelidade ao texto em situação de presença em público. É, portanto, notória, a preocupação de fazer corresponder o projeto educativo ao programa curricular e vice-versa.

3. Caracterização da Turma de Bateria

Neste número será apresentada a caracterização da turma de bateria do professor orientador e da relação pedagógica entre alunos e professor.

3.1. Caracterização do professor

No âmbito da prática observada, verificou-se que o professor apresenta um perfil metodológico bem definido. A metodologia revela-se estruturada em diferentes momentos: desenvolvimento de técnica, com preocupações ao nível da postura, som; estudos/peças de caixa; patterns rítmicos.

A nível artístico o professor Ricardo Silveira tem vindo a desenvolver alguns projetos musicais na área do rock. A nível pedagógico, leciona no CMSM, bem como noutras duas instituições de ensino.

3.2. Caracterização dos alunos

No âmbito da prática observada e intervencionada proceder-se-á ao perfil musical, comportamental e escolar de cada aluno. Trata-se de 4 alunos, do 1º e 2º graus, com média de idades de 11 anos.

O aluno António Gonçalves, do 1º grau, é um aluno esforçado, dedicado. Esse comportamento permite o desenvolvimento de um perfil musical assente no estudo e dedicação à bateria, bem como a verificação dos objetivos estabelecidos para o 1º grau.

O aluno Alexandre Silva, do 1º grau, revela um comportamento de falta de interesse face à bateria, notório através da sua postura, comunicação verbal e atitudes (por vezes não leva material, não estuda em casa, ...). Não obstante, em conversa com o aluno, percebeu-se que o aluno gosta da bateria, contudo a

existência de outras atividades extracurriculares (o futebol, neste caso) implicam um grande desgaste no aluno, uma vez que ele não consegue gerir de forma adequada o seu tempo.

O aluno Manuel Amorim, do 2º grau, é, do conjunto dos 4 alunos em questão, o mais talentoso. No entanto, apesar da sua aptidão natural para a bateria, o Manuel não tem o cuidado de desenvolver um estudo contínuo (em casa) o que o prejudica a nível musical, uma vez que o estudo individual é feito nas aulas, onde habitualmente se apresenta sem o material necessário (partituras, baquetas).

A aluna Sofia Avelino, do 2º grau, é, do conjunto de alunos, a que revela mais empenho e dedicação na bateria. Muitas vezes, apresenta mais material estudado do que o proposto pelo professor, o que lhe permite alcançar resultados mais satisfatórios.

3.3. Caracterização da relação pedagógica

Relativamente à relação pedagógica observada, constata-se que os alunos captam com facilidade as instruções dadas pelo professor Ricardo Silveira.

Quanto a prática intervencionada, foi possível constatar que os alunos quando confrontados com orientações dadas pelo aluno estagiário revelam uma maior atenção ao que é tratado no momento, o que parece ser justificado pelo facto do estagiário não ser o “docente oficial” dos alunos.

4. Objetivos e Metodologia

Esta secção apresenta os objetivos e metodologias do Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada.

Do Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada constam as participações em atividades pedagógicas do orientador cooperante, a organização de atividades e a participação ativa em ações no âmbito do estágio.

A participação da atividade pedagógica do orientador cooperador teve como objetivos uma melhor compreensão da prática de ensino, e a percepção da realidade de ensino face ao plano curricular.

A organização de atividades permite que o aluno estagiário tenha a oportunidade de dinamizar e promover a prática musical no seio da instituição. Nesse âmbito foram delineadas duas atividades: a primeira seria um intercâmbio escolar em data a definir (que deu lugar ao workshop “Tarde da Bateria”, com Alexandre Coelho); a segunda tratou-se das “Oficinas de Bateria com Michael Lauren” (que deu lugar ao workshop de bateria com o professor Eduardo Lopes).

A participação ativa em ações no âmbito do estágio possibilita um melhor entendimento da perspectiva do docente enquanto organizador. As ações traçadas incluem “Atelier de Bateria”, audição escolar e projeto final da escola. O atelier foi desenvolvido a 10 de setembro de 2013, das 10h00 às 12h00, onde foi dada aos alunos, no início do ano letivo, a oportunidade de se familiarizar com o instrumento (bateria). A audição escolar ocorreu a 2 de junho de 2014. O projeto final de escola está previsto para o mês de julho.

O plano tem, também, uma componente importante no que toca aos objetivos a alcançar a médio e longo prazo em cada um dos alunos, uma vez que cada atividade proposta tem uma temática que se pretende ver desenvolvida nos alunos, seja ela a história da bateria, a diversidade de patterns rítmicos, a afinação, as possibilidades tímbricas. Assim, os objetivos dessas atividades, em particular os workshops, foram desenvolvidos de modo a poder abordar essas questões de um modo claro e prático.

O workshop com o professor Eduardo Lopes teve como intuito:

- Dar a conhecer a evolução da bateria ao longo do tempo;
- Incentivar o estudo de patterns rítmicos.

A atividade “Tarde da Bateria” teve como principais objetivos:

- Dar a conhecer as diferentes constituições de sets de bateria, associando-as a diferentes estilos musicais;

- Demonstrar as possibilidades tímbricas da bateria;
- Revelar os princípios básicos da afinação da bateria.

A metodologia de ensino – aprendizagem revela-se estruturada em diferentes momentos: desenvolvimento de técnica, com preocupações ao nível da postura, som; tempo (utilização de metrónomo); estudos/peças de caixa com ostinato; patterns rítmicos com play along (com utilização dos métodos rock school).

A metodologia de avaliação consiste numa avaliação contínua do desenvolvimento de cada aluno, num contexto aula a aula.

5. Planificação das aulas

Cada aula intervencionada foi alvo de um trabalho estruturado de desenvolvimento de conteúdos, competências e objetivos específicos, e, ainda, estratégias e recursos utilizados.

Constam, nas páginas seguintes, exemplos, por aluno dessas planificações.

PLANO DE AULA

Ano letivo: 2013/2014

Nome do/a aluno/a: António Gonçalves

Curso: Básico Regime: Articulado Grau: 1º

Nº de aulas: 15 Nº de aulas assistidas: 16

Data 12/05/2014

Disciplina: Bateria

	Objetivos	Estratégias	Recursos Didáticos
Técnica	<ul style="list-style-type: none">• Solidificar a coordenação entre os movimentos da mão esquerda e direita• Melhorar a qualidade do som• Garantir segurança com o aumento da velocidade de execução dos rudimentos	<ul style="list-style-type: none">• Execução dos exercícios em mãos alternadas, de forma lenta e bem articulada• Garantir uma postura e manuseio das baquetas adequados• Aumento gradual da velocidade• Garantir controlo motor entre os movimentos do pulso e dedos	<ul style="list-style-type: none">• Utilização de metrónomo• Elementary Snare Drum Studies by Mitchell Peters• Livro Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian Wright• Drums Grade 2 by Rock schoo• Utilização de play along
Estudos	<ul style="list-style-type: none">• Garantir o rigor de dinâmicas• Garantir o rigor de acentuações• Garantir o andamento proposto no estudo		
Peças	<ul style="list-style-type: none">• Garantir o andamento proposto na peça• Equilibrar a sonoridade de cada um dos elementos do set da bateria		

PLANO DE AULA

Ano letivo: 2013/2014

Nome do/a aluno/a: Alexandre Silva

Curso: Básico Regime: Articulado Grau: 1º

Nº de datas: 15 Nº de aulas assistidas: 16

Data 12/05/2014

Disciplina: Bateria

	Objetivos	Estratégias	Recursos Didáticos
Técnica	<ul style="list-style-type: none"> • Solidificar a coordenação entre os movimentos da mão esquerda e direita • Melhorar a qualidade do som • Garantir segurança com o aumento da velocidade de execução dos rudimentos 	<ul style="list-style-type: none"> • Execução dos exercícios em mãos alternadas, de forma lenta e bem articulada • Garantir uma postura e manuseio das baquetas adequados 	<ul style="list-style-type: none"> • Utilização de metrónomo • Livro Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian Wright • Drums Grade 2 by Rock school • Utilização de play along
Estudos	<ul style="list-style-type: none"> • Garantir o rigor de dinâmicas • Garantir o rigor de acentuações • Garantir o andamento proposto no estudo • Inculcar uma postura menos tensa • Inculcar cuidados no controlo de movimentos para que não se tornem demasiado rígidos 	<ul style="list-style-type: none"> • Aumento gradual da velocidade • Garantir controlo motor entre os movimentos do pulso e dedos 	
Peças	<ul style="list-style-type: none"> • Garantir o andamento proposto • Equilibrar a sonoridade de cada elemento do set da bateria • Inculcar uma postura menos tensa a tocar • Inculcar cuidados no controlo de movimentos para não se tornarem demasiado rígidos 	<ul style="list-style-type: none"> • Execução de exercícios de relaxamento (por ex. encostar os membros superiores ao tronco, na vertical) 	

PLANO DE AULA

Ano letivo: 2013/2014

Nome do/a aluno/a: Manuel Amorim

Curso: Básico **Regime:** Articulado **Grau:** 2º

Nº de datas: 15 **Nº de aulas assistidas:** 16

Data 12/05/2014

Disciplina: Bateria

	Objetivos	Estratégias	Recursos Didáticos
Técnica	<ul style="list-style-type: none"> • Melhorar a qualidade do som • Garantir segurança com o aumento da velocidade de execução dos rudimentos 	<ul style="list-style-type: none"> • Execução dos exercícios em mãos alternadas, de forma lenta e bem articulada • Garantir uma postura e manuseio das baquetas adequados • Aumento gradual da velocidade • Garantir controlo motor entre os movimentos do pulso e dedos • Incutir o estudo em loop, sem play along, com células/compassos sucessivamente mais longos (2 em 2, 4 em 4, etc) 	<ul style="list-style-type: none"> • Utilização de metrónomo • Elementary Snare Drum Studies by Mitchell Peters • Livro Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian Wright • Drums Grade 2 by Rock school • Utilização de play along
Estudos	<ul style="list-style-type: none"> • Garantir o rigor de dinâmicas • Garantir o rigor de acentuações • Garantir o andamento proposto no estudo 		
Peças	<ul style="list-style-type: none"> • Garantir o andamento proposto • Equilibrar a sonoridade de cada elemento do set da bateria • Evitar as excessivas paragens na execução, sobretudo aquando da utilização de play along 		

PLANO DE AULA

Ano letivo: 2013/2014

Nome do/a aluno/a: Sofia Avelino

Curso: Básico Regime: Articulado Grau: 2º

Nº de aulas: 15 Nº de aulas assistidas: 16

Data 12/05/2014

Disciplina: Bateria

	Objetivos	Estratégias	Recursos Didáticos
Técnica	<ul style="list-style-type: none">Melhorar a qualidade do somGarantir segurança com o aumento da velocidade de execução dos rudimentos	<ul style="list-style-type: none">Execução dos exercícios em mãos alternadas, de forma lenta e bem articuladaGarantir uma postura e manuseio das baquetas adequadosAumento gradual da velocidadeGarantir controlo motor entre os movimentos do pulso e dedos	<ul style="list-style-type: none">Utilização de metrónomoLivro Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian WrightDrums Grade 2 by Rock schoolUtilização de play along
Estudos	<ul style="list-style-type: none">Garantir o rigor de dinâmicasGarantir o rigor de acentuaçõesGarantir o andamento proposto no estudo		
Peças	<ul style="list-style-type: none">Equilibrar a sonoridade de cada elemento do set da bateria		

6. Avaliação

Nesta secção é apresentada a ficha para avaliação dos alunos, bem como a autoavaliação do aluno estagiário.

Para determinar a avaliação final de um aluno é necessário ter em consideração diferentes aspetos no seu comportamento e performance. Assim, são considerados elementos como a postura, fluência de leitura, sentido de pulsação, entre outros (tabela 1).

Relativamente à autoavaliação, julgo que enquanto estagiário consegui, de forma clara e perceptível, abordar os diferentes conteúdos. É para mim satisfatório perceber, a facilidade com que sou capaz de diagnosticar e apresentar estratégias de resolução para os problemas/ fragilidades de cada aluno.

No entanto, existem aspetos que gostaria de melhorar – tenho tendência para utilizar termos técnicos demasiado complexos para o nível em que os alunos se encontram, o que pode dificultar a absorção de conhecimento, num primeiro momento.

Tabela 1 – Critérios estabelecidos para avaliação dos alunos

Domínio da Avaliação	Critérios Gerais	Critérios Específicos	Indicadores de Avaliação
<p>Cognitivo, Capacidades e Competências</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Aquisição de competências essenciais e específicas • Domínio dos conteúdos programáticos • Aplicação de conhecimento adquirido • Evolução na Aprendizagem • Hábitos de Estudo • Coordenação Psicomotora 	<ul style="list-style-type: none"> • Sentido de pulsação/ritmo/fraseado • Qualidade do som • Realização de diferentes dinâmicas • Fluência de leitura • Agilidade na execução • Respeito pelo andamento que as obras determinam • Capacidade de concentração e memorização • Capacidade de abordar a ambiência e estilo • Capacidade de formulação e apreciação crítica • Capacidade de abordar e explorar repertório novo • Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los • Regularidade e qualidade do estudo • Métodos de estudo • Postura 	<ul style="list-style-type: none"> • Observação direta • Trabalho de casa • Audições • Provas
<p>Atitudes e Valores</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento do sentido de responsabilidade e autonomia • Desenvolvido do espírito de tolerância, seriedade, cooperação e solidariedade • Manifestação de hábitos de trabalho 	<ul style="list-style-type: none"> • Assiduidade e pontualidade • Apresentação do material necessário à aula • Interesse e empenho • Cumprimento das tarefas propostas • Participação nas atividades da escola • Respeito pelos outros, materiais e equipamentos escolares • Postura em apresentações públicas, seja participante ou ouvinte 	<ul style="list-style-type: none"> • Observação direta

7. Relatórios de aula

Os relatórios de aula foram realizados após cada dia de aulas dado/assistido, tendo em consideração o que foi abordado na aula. Constan a seguir alguns exemplos.

RELATÓRIO DE AULA

Ano letivo: 2013/2014

Nome do/a aluno/a: António Gonçalves

Curso: Básico **Regime:** Articulado **Grau:** 1º

Nº de dadas:15 **Nº de aulas assistidas:** 16

Data 12/05/2014

Disciplina: Bateria

Técnica

Single stroke – tempo: ♩ 100-120

Double stroke – tempo: ♩ 70-100

Paradiddle – tempo: ♩ 60-100

Double Paradiddle – tempo: ♩ 60-100

Flams – tempo: ♩ 50-100

Estudos

Study #23 – Elementary Snare Drum Studies by Mitchell Peters

Study #24 - Elementary Snare Drum Studies by Mitchell Peters

On Parade – Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian Wright

Peças

Bleach – Drums Grade 2 by Rock school

Obs.: O aluno precisa de melhorar a sua técnica e velocidade.

RELATÓRIO DE AULA

Ano letivo: 2013/2014

Nome do/a aluno/a: Alexandre Silva

Curso: Básico Regime: Articulado Grau: 1º

Nº de datas: 15 Nº de aulas assistidas: 16

Data 12/05/2014

Disciplina: Bateria

Técnica

Single stroke – tempo: ♩ 100-120

Double stroke – tempo: ♩ 70-100

Paradiddle – tempo: ♩ 60-100

Flams – tempo: ♩ 50-100

Estudos

On Parade – Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian Wright

Peças

For you – Drums Grade 2 by Rock school

Obs.: O aluno precisa de melhorar a sua técnica e velocidade. O Alexandre tem estudar os conteúdos propostos pelo professor, de uma forma organizada.

RELATÓRIO DE AULA

Ano letivo: 2013/2014

Nome do/a aluno/a: Manuel Amorim

Curso: Básico Regime: Articulado Grau: 2º

Nº de datas: 15 Nº de aulas assistidas: 16

Data 12/05/2014

Disciplina: Bateria

Técnica

Single stroke – tempo: ♩ 100-150

Double stroke – tempo: ♩ 70-120

Paradiddle – tempo: ♩ 80-120

Double Paradiddle – tempo: ♩ 60-100

Flams – tempo: ♩ 60-120

Drags – tempo: ♩ 60-100

Estudos

Study #12 – Elementary Snare Drum Studies by Mitchell Peters

Mind the Accent – Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian Wright

Peças

Dora and Bootsy – Drums Grade 2 by Rock school

Obs.: O aluno precisa de melhorar a técnica, postura e ter um estudo organizado em casa.

RELATÓRIO DE AULA

Ano letivo: 2013/2014

Nome do/a aluno/a: Sofia Avelino

Curso: Básico Regime: Articulado Grau: 2º

Nº de datas: 15 Nº de aulas assistidas: 16

Data 12/05/2014

Disciplina: Bateria

Técnica

Single stroke – tempo: ♩ 100-160

Double stroke – tempo: ♩ 70-120

Paradiddle – tempo: ♩ 80-120

Double Paradiddle – tempo: ♩ 60-100

Flams – tempo: ♩ 60-120

Drags – tempo: ♩ 60-90

Estudos

Mind the Accent – Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian Wright

On Parade – Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian Wright

Peças

Slipstream – Drums Grade 2 by Rock school

Obs.: A aluna revela empenho e dedicação na realização das tarefas traçadas.

8. Contextualização teórica

Ao nível de bibliografia específica, o grupo de alunos de bateria utiliza, no contexto do seu trabalho escolar, os diferentes volumes de Rockscool drums bem como o livro de caixa Elementary Snare Drum Studies, do autor Mitchell Peters, o método Studies for Snare Drum Vol. 1 de Siegfried Fink.e ainda o Graded Music for Snare Drum by Kevin Hathway and Ian Wright.

9. Atividades extracurriculares

No âmbito das atividades extracurriculares o aluno estagiário teve a sua participação ativa. Foi, também, organizador de outras atividades.

No dia 1 de Março de 2014 decorreu o “Workshop com Eduardo Lopes”, no âmbito do Plano Anual do Aluno em Prática de Ensino supervisionada. Neste workshop, dos alunos alvo da docência em prática de ensino supervisionada estiveram presentes três – o António Gonçalves, o Alexandre Silva e a Sofia Avelino. É de referir que esta foi uma atividade de sucesso, revelado pelo elevado número de participantes, que contou até com alunos de outras escolas.



Figura 2 – Participantes no workshop com Eduardo Lopes

No dia 6 de Junho de 2014 decorreu o workshop “Tarde da Bateria”, organizado exclusivamente pelo aluno estagiário. Este workshop foi dividido em

duas partes – “As Possibilidades Tímbricas” e “As Opções de Afinação”. Este workshop contou com a presença de alunos de outras escolas de música, revelando o interesse na atividade e o cumprimento do Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada.

“As Possibilidade Tímbricas” pretendia dedicar-se ao aprofundamento do espectro de possibilidades tímbricas que a bateria oferece. Assim, contou com algumas abordagens teóricas e práticas ao tema, por parte de ambos os professores.



Figura 3 – “A Tarde da Bateria” – “As Possibilidades Tímbricas”, com abordagem teórica e prática

Na sessão das “Opções de Afinação” pretendeu-se demonstrar que a afinação é um aspeto importantíssimo em qualquer instrumento, incluindo a bateria. Portanto, procedeu-se à abordagem destes aspetos, convidando os alunos a participar ativamente na afinação da bateria.



Figura 4 – “A Tarde da Bateria” – “As Opções de Ajustagem”, com a participação dos alunos

A participação ativa do aluno estagiário em ações incluem o Atelier de Bateria e uma Audição Escolar.

O Atelier de Bateria, desenvolvido a 10 de setembro de 2013, das 10h00 às 12h00, consistiu na demonstração prática da bateria (digital) aos alunos. As crianças, divididas em grupos de 3 a 4 elementos, tiveram a oportunidade de ouvir e experimentar tocar no instrumento, durante cerca de 8 minutos.

A Audição de Bateria ocorreu a 2 de junho de 2014, nas instalações do cinema Nun'Álvares, situado na rua Guerra Junqueiro. A classe de bateria apresentou ao público diversos temas abordados em aulas, sobretudo dos volumes Rock school, numa audição com duração de cerca de 90 minutos.



Figura 5 – Audição de bateria, 2 de junho de 2014

Cumpra ainda referir que existe uma atividade – projeto final de escola – na qual irei participar, em julho.

10. Notas Finais

A título pessoal é de referir que o trabalho enquanto aluno estagiário, no Curso de Música Silva Monteiro, foi uma experiência bastante enriquecedora. O contacto com os alunos, orientador cooperante e o próprio ambiente escolar foi, sem dúvida, fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

Gostaria, também, aqui, de deixar uma sugestão relativa à metodologia/planeamento das aulas. A meu ver seria enriquecedor e vantajoso se ao invés de dividir cada aula em técnica, estudos e peças, planejar as aulas de modo a ser uma aula completa de técnica, outra de estudos, outra de peças. Ou com outro tipo de repartição – técnica+estudo ou técnica+peça. Isto pois as aulas têm uma curta duração (45 min semanais) para o que é necessário trabalhar e, muitas vezes, determinados aspetos necessitam de ser mais aprofundados, nomeadamente a técnica.

A técnica é um ponto que tem de ser efetivamente trabalhado, mas sobretudo é necessário sabê-la aplicar ora em estudos/peças/patterns rítmicos. Assim, para que a técnica deixe de ser encarada como maçadora no estudo da bateria, é fundamental evidenciar a sua utilidade na execução instrumental. É também aqui que o professor desempenha um papel central no desenvolvimento do aluno, no sentido em que o deverá motivar e orientar para um estudo adequado.

ANEXOS



universidade
de aveiro

Curso de Mestrado em Ensino de Música

Disciplina – Prática de Ensino Supervisionada - Ano lectivo 2013/2014

Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada

Identificação do Aluno/ Núcleo de Estágio:

Aluno estagiário: *Emanuel Filipe Ferreira Monteiro*

Orientador cooperante: *Ricardo Silveira* Orientador científico: *Mário Teixeira*

Núcleo de estágio: *Bateria* Instituição de Acolhimento: *Curso de Música Silva Monteiro*

1. Prática Pedagógica de Coadjuvação Lectiva

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	<i>António Gonçalves</i>	<i>1º grau</i>	<i>07 e 14/10/2013, 14h15-15h00</i>	<i>Rudimentos (single stroke, double stroke), rock beats à semínima, coordenação de membros e postura. Leitura do exercício n.º1, para caixa, do livro "Elementary Snare Drum Studies", do autor Mitchel Peterz.</i>
2	<i>Alexandre Silva</i>	<i>1º grau</i>	<i>07 e 14/10/2013, 15h00-15h45</i>	<i>Rudimentos (single stroke, double stroke), rock beats à semínima, coordenação de membros e postura. Leitura dos exercícios n.º1 e 2, para caixa, do livro "Elementary Snare Drum Studies", do autor Mitchel Peterz.</i>

3	<i>Manuel Amorim</i>	2º grau	07 e 14/10/2013, 16h00-16h45	<i>Rudimentos (single stroke, double stroke, paradiddle), rock beats à semínima e colcheia, coordenação de membros e postura. Leitura dos exercícios n.º 7 e 12, para caixa, do livro "Elementary Snare Drum Studies", do autor Mitchel Peters.</i>
4	<i>Sofia Avelino</i>	2º grau	07 e 14/10/2013, 16h45-17h30	<i>A aluna faltou.</i>

Nota: o aluno estagiário deverá ser responsável pela coadjuvação lectiva de 2 a 4 alunos (preferencialmente 3), ou 1 a 3 turmas (preferencialmente 2) dentro do horário do Orientador Cooperante

2. Participação em actividade pedagógica do Orientador Cooperante

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	<i>António Gonçalves</i>	1º grau	23 e 30/09/2013, 21 e 28/10/2013, 14h15-15h00	<i>Exercícios de coordenação e patterns rítmicos.</i>
2	<i>Alexandre Silva</i>	1º grau	23 e 30/09/2013, 21 e 28/10/2013, 15h00-15h45	<i>Exercícios de coordenação e patterns rítmicos.</i>
3	<i>Manuel Amorim</i>	2º grau	23 e 30/09/2013, 21 e 28/10/2013, 16h00-16h45	<i>Exercícios de coordenação e patterns rítmicos.</i>
4	<i>Sofia Avelino</i>	2º grau	23 e 30/09/2013, 21 e 28/10/2013, 16h45-17h30	<i>A aluna faltou.</i>

Nota: o aluno estagiário deverá assistir a actividade lectiva do seu orientador cooperante num conjunto de 2 alunos ou 1 turma dentro do horário proposto

3. Organização de Actividades

	Actividade	Dia/hora prevista	Observações/ descrição
1	Intercâmbio escolar	A definir	A atividade consiste na realização de um ciclo de audições, em parceria entre o Conservatório de Música e Artes de Famalicão – Arteduca e o Curso de Música Silva Monteiro.
2	<i>Oficina de Bateria com Michael Lauren</i>	16/04/2014	<i>Oficina organizada em colaboração com os professores de bateria do Curso de Música Silva Monteiro, aberta a todos os alunos.</i>

Nota: o aluno estagiário deverá organizar entre 2 a 3 actividades de entre audições, master-classes, seminários, workshops ou outras actividades pertinentes tanto na Universidade como na Instituição de Acolhimento sabendo que os eventos propostos deverão contribuir para a dinamização da comunidade escolar

4. Participação Activa em Acções a realizar no âmbito do Estágio

	Actividade	Dia/hora prevista	Observações/descrição
1	<i>Atelier de Bateria</i>	10/09/2013, 10h00-12h00	
2	<i>Audição escolar</i>	<i>A definir</i>	
3	<i>Projeto final de escola</i>	07/2014	

Nota: o aluno estagiário deverá participar activamente num conjunto de entre 2 a 3 actividades, nomeadamente audições, workshops, seminários, concursos, festivais de música e outras actividades a realizar seja na Universidade, na Instituição de Acolhimento ou outra

Aveiro, 31 de Outubro de 2013



O Orientador cooperante

O Orientador da Universidade



O Aluno Estagiário

TARDE DA BATERIA

Sexta-feira, 6 de junho
Curso de Música Silva Monteiro



WORKSHOP

16.00

As Possibilidades Tímbricas

Parte do workshop será dedicada ao aprofundamento do espectro de possibilidades tímbricas que a bateria oferece. Esta será uma oportunidade de aprenderes mais sobre o teu instrumento!

17.45

As Opções de Afinação

A afinação é um aspeto importantíssimo em qualquer instrumento seja ele corda, sopro, ... ou percussão! Sabias que com uma afinação própria consegues constituir melodias na bateria? Nesta sessão ao fim da tarde vais poder aprender e divertir-te!

Sob orientação de **Filipe Monteiro** e convidado
Alexandre Coelho



Organização

Filipe Monteiro

Certificado de Participação

Certifica-se que

participou no workshop “Tarde da Bateria”, sob a orientação dos professores Filipe Monteiro e o convidado Alexandre Coelho, no dia 6 de Junho de 2014, das 16.00 às 19.00, nas instalações do Curso de Música Silva Monteiro.

Filipe Monteiro

Alexandre Coelho

Registo Fotográfico de “A Tarde da Bateria”







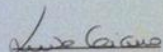
CERTIFICADO DE PARTICIPAÇÃO

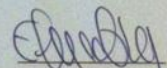
WORKSHOP BATERIA

Professor Eduardo Lopes

Emanuel Filipe Ferreira Monteiro

participou no Workshop de Bateria com o Professor Eduardo Lopes, realizado no dia 01 de março de 2014, no Curso de Música Silva Monteiro.


A Direção do CMSM


Prof. Eduardo Lopes

Registo Fotográfico do Workshop com Eduardo Lopes



Registo Fotográfico da Audição de Bateria















curso de música
SILVA MONTEIRO

PROGRAMA DE BATERIA

Curso Básico 2013-2014

MATOS, CAIANO G. WANDSCHNEIDER, LDA . NIPC 501 106 731 . CRC PORTO Nº 501106731



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA

Programa de Bateria – Curso Básico

Cotações

1º Grau

- Avaliação Contínua: 70%
- Prova de Avaliação: 30%

2º Grau

- Avaliação Contínua: 70%
- Prova de Avaliação: 30%

NOTA FINAL DE ANO: Nota do 3º Período: 70% + Nota da Prova Global: 30%

3º e 4º Grau

- Avaliação Contínua: 60%
- Prova de Avaliação: 40%

5º Grau

- Avaliação Contínua: 60%
- Prova de Avaliação: 40%

NOTA FINAL DE ANO: Nota do 3º Período: 60% + Nota da Prova Global: 40%



Critérios gerais de Avaliação

Aulas:

- Capacidade técnica: coordenação motora, controle de andamento, qualidade de som;
- Capacidade interpretativa: consciência clara dos estilos, formas e estruturas musicais, sentido de fraseio;
- Capacidade de leitura;
- Capacidade rítmica;
- Postura do estudante: motivação e empenho, estudo regular, assiduidade e pontualidade, autonomia, iniciativa, persistência, responsabilidade;
- Participação em Audições: musicalidade, memorização, execução/fidelidade ao texto, presença em público.

Provas Trimestrais

- Capacidade técnica: motora, controle de andamento, qualidade de som;
- Capacidade interpretativa: consciência clara dos estilos, formas e estruturas musicais, sentido de fraseio;
- Segurança na execução: fluência, capacidade de auto-controle, confiança;
- Rigor ao texto: rigor na reprodução da notação musical (notas, ritmo, articulação, dinâmica e sticking);
- Capacidade de memorização.



1º Grau

Objectivos

- Desenvolver a igualdade técnica, rítmica e sonora entre as duas mãos;
- Desenvolver a coordenação e independência motoras;
- Desenvolver a capacidade de tocar temas em estilos e andamentos variados;
- Desenvolver a capacidade de tocar diferentes tipos de grooves;
- Desenvolver a capacidade de ler pautas de caixa de rufo e de bateria.

Programa Anual

- 6 Rudimentos: Single Stroke Roll, Double Stroke Roll, Multiple Bounce Roll, Single Paradiddle, Flam, Drag;
- 3 Estudos/Solos para bateria sem acompanhamento;
- 3 Play-Alongs;
- 3 Estudos de Caixa de Rufo;
- Vários exercícios de técnica, coordenação/independência, grooves e fills.

Provas Trimestrais

1ª Prova ¹	2ª Prova	3ª Prova
2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)
1 Estudo	1 Estudo	1 Estudo
1 Unidade	1 Unidade	1 Unidade

¹No primeiro grau, na primeira prova, caso seja o primeiro ano que o aluno frequenta o instrumento, o programa é livre, tendo apenas que apresentar 2 unidades na prova.



2º Grau

Objectivos

- Continuar o desenvolvimento das capacidades abordadas no grau anterior;
- Dirigir o aluno no sentido da aquisição progressiva de uma consciência musical e de um domínio das dificuldades técnicas em relação ao repertório.

Programa Anual

- 6 Rudimentos: Single Stroke Four, Triple Stroke Roll, Five Stroke Roll, Double Paradiddle, Flam Accent, Single Drag Tap;
- 3 Estudos/Solos para bateria sem acompanhamento;
- 3 Play-Alongs;
- 3 Estudos de Caixa de Rufo;
- Vários exercícios de técnica, coordenação/independência, grooves e fills.

Provas Trimestrais/Prova Global

1ª Prova	2ª Prova	3ª Prova	Prova Global ²
2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)
1 Estudo	1 Estudo	1 Estudo	2 Estudos
1 Unidade	1 Unidade	1 Unidade	2 Unidades

²O programa a executar na prova global é escolhido de entre o programa trabalhado durante o ano letivo.



Objectivos

- Continuar o desenvolvimento das capacidades abordadas nos graus anteriores;
- Demonstrar progressivo aumento do domínio técnico, sonoro, estilístico e de coordenação/independência.

Programa Anual

- 5 Rudimentos: Single Stroke Seven, Seven Stroke Roll, Triple Paradiddle, Flam Tap, Double Drag Tap;
- 3 Estudos/Solos para bateria sem acompanhamento;
- 3 Play-Alongs;
- 3 Estudos de Caixa de Rufo;
- Vários exercícios de técnica, coordenação/independência, grooves e fills.

Provas Trimestrais

1ª Prova	2ª Prova	3ª Prova
2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)
1 Estudo	1 Estudo	1 Estudo
1 Unidade	1 Unidade	1 Unidade



4º Grau

Objectivos

- Continuar o desenvolvimento das capacidades abordadas nos graus anteriores;
- Demonstrar progressivo aumento do domínio técnico, sonoro, estilístico e de coordenação/independência.

Programa Anual

- 4 Rudimentos: Nine Stroke Roll, Paradiddle-diddle, Flamacue, Lesson 25;
- 3 Estudos/Solos para bateria sem acompanhamento;
- 3 Play-Alongs;
- 3 Estudos de Caixa de Rufo;
- Vários exercícios de técnica, coordenação/independência, grooves e fiils.

Provas Trimestrais/Prova Global

1ª Prova	2ª Prova	3ª Prova
2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)
1 Estudo	1 Estudo	1 Estudo
1 Unidade	1 Unidade	1 Unidade



Objectivos

- Continuar o desenvolvimento das capacidades abordadas nos graus anteriores;
- Demonstrar progressivo aumento do domínio técnico, sonoro, estilístico e de coordenação/independência.

Programa Anual

- 3 Rudimentos: Ten Stroke Roll, Flam Paradiddle, Single Dragadiddle;
- 3 Estudos/Solos para bateria sem acompanhamento;
- 3 Play-Alongs;
- 3 Estudos de Caixa de Rufo;
- Vários exercícios de técnica, coordenação/independência, grooves e fills.

Provas Trimestrais/Prova Global/Prova de Acesso ao Secundário

1ª Prova	2ª Prova	3ª Prova	Prova Global ³	Prova de Acesso ao Secundário ⁴
2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)	2 Rudimentos (1 sorteado)	1 Estudo de Caixa de Rufo
1 Estudo	1 Estudo	1 Estudo	2 Estudos	1 Solo de bateria sem acompanhamento
1 Unidade	1 Unidade	1 Unidade	2 Unidades	1 Play-Along

³O programa a executar na prova global é escolhido de entre o programa trabalhado durante o ano letivo.

⁴Esta prova é realizada apenas pelos alunos que queiram ingressar no curso secundário de bateria.



SUGESTÕES DE EXERCÍCIOS, LIVROS E MÉTODOS

GRAU	RUDIMENTOS, EXERCÍCIOS	CAIXA	COORDENAÇÃO/ INDEPENDÊNCIA	GROOVES	PLAY-ALONGS	ESTUDOS/ SOLOS
1º	<p>- Rudimentos: Single Stroke Roll, Double Stroke Roll, Multiple Bounce Roll, Single Paradiddle, Flam, Drag</p> <p>- G. L. Stone, Stick Control</p> <p>- M. Peters, Dexterity</p>	<p>- M. Peters, Elementary Snare Drum Studies: estudos 1-19</p> <p>- S. Fink, Snare Drum Studies, vol. 1: estudos 1-38</p>	<p>- C. Bailey, Bass Drum Control : Single Bass Drum Beats</p>	<p>- C. Woolway, Drumsense: Basic Rock, Snare Drum Independence, Bass Drum Independence</p> <p>- T. Jackson: Drumming from Top to Bottom: até página 11</p> <p>- T. Igoe, Groove Essentials: grooves 1-5</p>	<p>- Rockschooll, Debut</p> <p>- Rockschooll, Grade 1</p> <p>- M. Michalkow, Drumming System</p> <p>- T. Igoe, Groove Essentials: grooves 1-5 slow</p>	<p>- S. Fink, Drumset Studies, vol.1</p>
2º	<p>- Rudimentos: Single Stroke Four, Triple Stroke Roll, Five Stroke Roll, Double Paradiddle, Flam Accent, Single Drag Tap</p> <p>- G. L. Stone, Stick Control</p> <p>- M. Peters, Dexterity</p>	<p>- M. Peters, Elementary Snare Drum Studies: estudos 19-fim</p> <p>- S. Fink, Snare Drum Studies, vol. 1: estudos 39-fim</p>	<p>- C. Bailey, Bass Drum Control: Double Bass Drum Beats; Single and Double; Combination Triplets + Four Measure Exercises</p>	<p>- T. Igoe, Groove Essentials: grooves 9-10</p> <p>- C. Woolway, Drumsense: Shuffle Rock, Part I Sections 3 e 5, Part II sections 1 (semicolcheias e tercinas)</p> <p>- T. Jackson, Drumming from Top to Bottom, páginas 12-17</p>	<p>- Rockschooll: Grade 2</p> <p>- M. Michalkow, Drumming System</p> <p>- T. Igoe, Groove Essentials: grooves 9-10; grooves 1-5 fast</p>	<p>- S. Fink, Drumset Studies, vol.1</p>
3º	<p>- Rudimentos: Single Stroke Seven, Seven Stroke Roll, Triple Paradiddle, Flam Tap, Double DragTap</p> <p>- G. L. Stone, Stick Control - G. L. Stone, Accents and Rebounds</p> <p>- M. Peters, Dexterity</p>	<p>- M. Peters, Intermediate Snare Drum Studies: estudos I-VI e 1-6</p> <p>- S. Fink, Snare Drum Studies, volumes 2, 3 e 4</p>	<p>- C. Bailey, Bass Drum Control: Triple; Variations 1-2-3 Bass Drum Beats</p>	<p>- T. Igoe, Groove Essentials: Grooves 6-8</p> <p>- C. Woolway, Drumsense: Part I, section 2; Part II, sections 2 e 3 (semicolcheias e tercinas)</p> <p>- T. Jackson, Drumming from Top to Bottom: páginas 18-39</p>	<p>- Rockschooll, Grade 3</p> <p>- M. Michalkow, Drumming System</p> <p>- T. Igoe, Groove Essentials: Grooves 6-8</p>	<p>- S. Fink, Drumset Studies, vol.2</p> <p>- S. Fink, Solobook for Drum Set: solo 1</p>



<p>4º</p>	<p>- Rudimentos: Nine Stroke Roll, Paradiddle-diddle, Flamacue, Lesson 25 - G. L. Stone, Stick Control - G. L. Stone, Accents and Rebounds - M. Peters, Odd-Meter Calisthenics - J. Morello, Master Studies I</p>	<p>- M. Peters, Intermediate Snare Drum Studies: estudos VII-XII e 7-13 - S. Fink, Snare Drum Studies, volumes 2, 3 e 4</p>	<p>- C. Bailey, Bass Drum Control: 4, 5, 6, 7, 8 Bass Drum Beats</p>	<p>- T. Igoe, Groove Essentials: grooves 11-13 - C. Woolway, Drumsense: Part I, section 4 - T. Jackson, Drumming from Top to Bottom: páginas 40-49 - Rick Latham, Advanced Funk Studies</p>	<p>- RockschooL, Grade 4 - M. Michalkow, Drumming System - T. Igoe, Groove Essentials: grooves 11-13</p>	<p>- S. Fink, Drumset Studies, vol.2 - S. Fink, Solobook for Drum Set: solos 2-4</p>
<p>5º</p>	<p>- Rudimentos: Ten Stroke Roll, Flam Paradiddle, Single Dragadiddle - G. L. Stone, Stick Control - G. L. Stone, Accents and Rebounds - M. Peters, Odd-Meter Calisthenics - J. Morello, Master Studies I</p>	<p>- M. Peters, Intermediate Snare Drum Studies: estudos 14-fim - S. Fink, Snare Drum Studies, volumes 2, 3, 4 e 5 - Wilcoxon, 150 Rudimental Solos: solos 1-4 - Wilcoxon, 150 Swing Solos: Rolling in Rhythm</p>	<p>- C. Bailey, Bass Drum Control: Sixteenth Note Patterns, Solos</p>	<p>- T. Igoe, Groove Essentials: grooves 14-17 - T. Jackson, Drumming from Top to Bottom: páginas 50-67 - Rick Latham, Advanced Funk Studies</p>	<p>- RockschooL, Grade 5 - M. Michalkow, Drumming System</p>	<p>- S. Fink, Drumset Studies, vol.3 - S. Fink, Solobook for Drum Set: solos 5-8</p>
<p>6º-8º</p>	<p>- Rudimentos: os restantes dos 40 rudimentos básicos - J. Morello, Master Studies I e II Mark Wessels, A New Approach to the Snare Drum - Jeff Queen, The Next Step - T. Igoe, Great Hands for a Lifetime</p>	<p>- M. Peters, Advanced Snare Drum Studies - Wilcoxon, 150 Rudimental Solos: os restantes solos - Wilcoxon, 150 Swing Solos: os restantes solos - J. Délécluse, 12 Etudes pour Caisse Claire - A. Cirone, Portraits in Rhythm</p>	<p>- M. Dahlgren e E. Fin, 4-Way-coordination</p>	<p>- T. Igoe, Groove Essentials: grooves 18-fim - T. Jackson, Drumming from Top to Bottom: páginas 68-fim - F. Briggs, Complete Modern Drumset - B. Burgess: Progressive Double Bass Drumming - G. Chester, Master Studies I e II - T. Reed, Syncopation for the Modern Drummer - T. Reed, Syncopation II - E. Lopes, A Bateria</p>	<p>- RockschooL, Grade 6, 7 e 8 - T. Igoe, Groove Essentials: grooves 18-fim - Dave Weckl, Ultimate Play-Along, Volumes 1 e 2</p>	<p>- Rick Latham, Advanced Funk Studies: solos</p>





curso de música
SILVA MONTEIRO

PROJETO EDUCATIVO
CURSO DE MÚSICA SILVA MONTEIRO
2013 / 2014

MATOS, CAIANO G WANDSCHNEIDER, LDA . NIPC 501 106 731 . CRC PORTO Nº 501106731



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO

2. PARCERIAS E PROTOCOLOS

- 2.1. Protocolos
- 2.2. Parcerias

3. OBJETIVOS DA ESCOLA

- 3.1. Objetivos do 1º Ciclo (6 a 9 anos de idade)
- 3.2. Objetivos do Curso Básico (5º ao 9º ano do ensino regular)
- 3.3. Objetivos do Curso Secundário (10º ao 12º anos do ensino regular)

4. ÂMBITO TERRITORIAL DE INTERVENÇÃO

5. CORPO DOCENTE

- 5.1. Formações

6. PROJETOS PEDAGÓGICOS

- 6.1. Classes de conjunto
 - 6.1.1 Orquestra Juvenil da Bonjóia
 - 6.1.2 Coro
 - 6.1.3 Orquestra (cordas e sopros; guitarras)
 - 6.1.4 Conjuntos Instrumentais/Música de Câmara
- 6.2. Concerto de Natal
- 6.3. Ateliers Musicais
- 6.4. Audições
 - 6.4.1 Audições de Mérito
 - 6.4.2 Audições de Turma
 - 6.4.3 Audições Escolares
- 6.5. Aulas Abertas
- 6.6. Coro de Pais
- 6.7. Sessões de Música para bebés
- 6.8. Rockinschool Silva Monteiro
- 6.9. Outras Atividades

7. PROJETOS ARTÍSTICOS

- 7.1. Projeto Música Para Todos
- 7.2. IV Ciclo de Recitais Silva Monteiro
- 7.3. Festival *Concerts For Good*



7.4. Lusitanae Ensemble

8. PROJETOS PEDAGÓGICO-ARTÍSTICOS

8.1. Masterclasses

8.2. Concurso Sta. Cecília

9. O ESPÓLIO DA ESCOLA AO DISPOR DA COMUNIDADE

1. INTRODUÇÃO

A mais antiga... e mais jovem Escola Particular do Ensino da Música...

Nasceu há 84 anos, pelas mãos de Carolina, Ernestina e Maria José da Silva Monteiro... que a marcaram de uma maneira única – amando.

... amar a música

... amar os alunos

... amar a vida

e diz quem sabe, que era mesmo assim... muito se aprende quando é ensinado assim.

E agora? Ao fim destes anos, nós continuamos assim... conseguimos eternizar o nome destas três Senhoras e manter na escola os mesmos Valores e Espírito que presidiram ao seu nascimento.

O cunho que a personalidade das três senhoras deu ao Curso Silva Monteiro, foi determinante para a sua implantação como uma das escolas de música particulares mais antigas e mais importantes do País. A atividade de divulgação musical do Curso tem sido desde a sua formação, bastante grande destacando-se a realização de inúmeras atividades de índole cultural e pedagógica tais como conferências, cursos escolares, recitais e concertos com as principais orquestras do país. O nível pedagógico e musical, implantado permitiu a participação de diversos alunos em concursos nacionais e internacionais, com obtenção de vários e importantes prémios.

2. PARCERIAS E PROTOCOLOS

2.1. Protocolos

Academia de Música Fernandes Fão;

Agrupamento de Escolas do Cerco;

Agrupamento de Escolas do Viso;

Agrupamento de Escolas Dr. Costa Matos;

Agrupamento de Escolas Eugénio de Andrade;

Agrupamento Dr. Leonardo Coimbra (Filho);

Agrupamento Vertical Augusto Gil;

Agrupamento Vertical Clara de Resende;

Agrupamento Vertical Gomes Teixeira;



EB/S de Rodrigues de Freitas;
EB2/3 Pêro Vaz de Caminha;
Escola de Santa Maria;
Escola Secundária Filipa de Vilhena;
Escola Secundária Fontes Pereira de Melo;
Universidade de Aveiro;
Universidade do Minho;
Universidade Católica do Porto
Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

2.2. Parcerias

Academia de Música de S. João da Madeira;
Academia de Música Fernandes Fão;
Associação Cultural Monte de Fralães;
Câmara Municipal do Porto;
Casa da Música;
Ensemble Vocal ProMusica;
Escola de Dança Ginásiano;
Fundação Cupertino de Miranda;
Fundação Eng. António de Almeida;
Fundação da Juventude;
Fundação Manuel António da Mota;
Fundação Porto Social;
Governo Civil do Porto;
Junta de Freguesia de Massarelos e Lordelo do Ouro;
Junta de Freguesia de Ramalde;
Museu Romântico da Quinta da Macieirinha;
Palacete Viscondes de Balsemão;
Orquestra do Norte;
Teatro do Campo Alegre.

3. OBJETIVOS DA ESCOLA

Assumir a formação musical / artística do indivíduo desde o 1º Ciclo de escolaridade até ao término do previsto para o ensino especializado da música (correspondente ao 12º ano do ensino regular).

3.1. Objetivos da Iniciação (1º Ciclo do ensino regular)

No 1º Ciclo do ensino Básico prevêem-se dois tipos de intervenção:



1. Ao abrigo do protocolo com a Escola Santa Maria, os professores do CMSM deslocar-se-ão a esse estabelecimento de ensino, e conforme o definido em Despacho do Ministério da Educação nº225/2012 de 30 de julho, lecionarão nessa escola do Ensino Básico as disciplinas correspondentes ao ensino especializado da música de Formação Musical e Classes de Conjunto; quanto á disciplina de instrumento os alunos deslocar-se-ão ao CMSM em dia a definir por ambas as instituições.

2. Nas instalações da nossa escola funcionarão as classes de iniciação musical, desde os 6 aos 9 anos de idade, com a carga horária prevista no Educação nº225/2012 de 30 de julho.

Os objetivos cognitivos a atingir neste ciclo de aprendizagem são:

1. Usufruir da prática musical desde muito cedo nas classes de conjunto / coro;
2. Usar a linguagem musical tocando / cantando como forma de expressão natural;
3. Envolver as crianças em universos artísticos, e a saber expressar-se através dela;
4. Criar público interveniente no sentido de gostar de ouvir sentindo necessidade de o fazer;
5. Através da aprendizagem de um instrumento deixar que as crianças durante esta fase adquiram competências, em prosseguimento dos seus estudos que lhes permita de uma forma espontânea poder optar por traçar o seu percurso musical encarando-o de uma forma profissional ou lúdica.

3.2. Objetivos do Curso Básico (2º e 3º Ciclos do ensino regular)

Articular internamente os conteúdos e práticas pedagógicas para que os alunos desenvolvam:

1. A linguagem musical tocando / cantando como forma de expressão natural já mais elaborado do ponto de vista do repertório e complexidade de escrita;
2. Assumindo a especificidade de cada aluno do ponto de vista instrumental e sem prescindir de exigência de adaptar e orientar cada um para o percurso escolar mais voltado para uma perspectiva profissional ou amadora;
3. Organizar todo este ciclo no sentido de dotar os alunos de uma vivência musical completa em que as disciplinas de formação musical, classes de conjunto e instrumento se articulem entre si formando um todo e em que a interdisciplinaridade se articule a nível programático em função dos objetivos traçados;
4. Utilizar estratégias de motivação nesta fase etária especialmente difícil do percurso escolar, usando meios tecnológicos aliados aos instrumentos e práticas mais tradicionais, ou seja, levar a escola ao encontro das expectativas dos alunos e que o aluno chegue ao fim deste ciclo capaz de prosseguir os seus estudos motivado ou não por uma via profissionalizante.

3.3. Objetivos do Curso Secundário

Mantendo a filosofia que adotamos desde o 1º Ciclo de aprendizagem, os alunos neste nível de ensino já possuem ferramentas que lhes permitem:

1. Fazer música tocando / cantando / compondo assumindo conscientemente a música como uma das suas formas privilegiadas de expressão.
2. Através das disciplinas de História e Cultura das Artes, ATC, Disciplina de Opção e Oferta Complementar, assimilar aprofundadamente um universo musical alargado e eclético;
3. Possuir um elevado nível performativo em que o ato interpretativo já tenha implícito uma reflexão e conhecimento das obras no que diz respeito à evolução e contextualização da música através dos tempos, conhecimento científico do universo sonoro / instrumental e história da interpretação;



4. Para os alunos que optam pelo prosseguimento dos estudos nesta área consciencializá-los e prepará-los, no fim deste ciclo, para um percurso a nível superior neste domínio dotando-os de estratégias que lhes permitam de uma forma mais autónoma desenvolver as suas capacidades de forma segura e eficiente no sentido de se tornarem bons profissionais pedagogos e/ou músicos;
5. Para os alunos para quem a música não vai ser a sua opção profissional incentivá-los para que a prática musical tocando / cantando / ouvindo continue a ser elemento integrante do seu quotidiano e consciencializando-os de que o ouvir música e gostar de a ouvir contribui para que o seu envolvimento com o mundo exterior mais completo e insubstituível através da linguagem musical.

4. ÂMBITO TERRITORIAL DE INTERVENÇÃO

Uma Escola como o CMSM, com uma implantação nacional de 85 anos, tem uma intervenção territorial muito vasta. Ao constituir um polo cultural forte com mérito reconhecido (agraciada com a medalha de Ouro Cidade do Porto), é sede de Cursos Internacionais de Música da Cidade do Porto (por onde passaram os maiores vultos internacionais e mundiais como Hans Graff, Vlado Perlemutter, Carlos Cebro, Winifred Wolf, Nelson Dielle-Vigne, Álvaro Teixeira Lopes, Maria Fernanda Wandschneider, entre outros) e escola de suporte ao Concurso Internacional de Piano da Cidade do Porto, é a escola que alunos oriundos de diferentes partes do País escolhem para realizar os seus estudos musicais.

É quase impossível enumerar as centenas de músicos e professores que realizaram os seus estudos musicais nesta escola. Neste momento o CMSM acolhe alunos de toda a Cidade do Porto e periferia (como Gaia, Sta. Maria da Feira, Ovar) assim como alunos de Resende, Trofa, Seia, entre outros.

5. CORPO DOCENTE

Composto por professores altamente qualificados, 100% de professores com habilitação própria, entre os quais 41% de profissionalizados e com formações de pós-graduação na área do ensino vocacional da música, o CMSM tem investido na contratação de docentes que garantem uma formação artística e humana de elevado nível, extensiva a todas as faixas etárias que frequentam a nossa escola. A escola tem vindo a celebrar protocolos com as instituições mais prestigiadas do país a nível de formação no ensino artístico, como a Universidade de Aveiro, Universidade Católica Portuguesa, Universidade do Minho e Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tendo-se tornado numa referência no panorama nacional e internacional, o CMSM é o estabelecimento de ensino que as autarquias (Juntas de Freguesia e Câmara Municipal do Porto), as fundações representativas da cidade (Fundação Eng. António de Almeida, Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, Fundação Porto Social e Fundação da Juventude) e instituições relevantes na formação dos professores (UA, UCP, UM e ESMAE) escolheram para realizar parcerias a nível pedagógico e artístico.

5.1. Formações

A formação de docentes constitui o elemento fundamental do sucesso escolar, promovendo a apropriação de saberes pelos professores visando a autonomia e uma prática crítico-reflexiva.



Reconhecendo a sua importância, o CMSM pretende organizar uma formação sobre “Como montar um espetáculo teatral e musical” para ir de encontro à necessidade anual de montar um espetáculo de final de ano que de ano para ano tem vindo a crescer em termos de complexidade e de envolvimento da comunidade escolar.

6. PROJETOS PEDAGÓGICOS:

6.1. Classes de conjunto

Sob a designação de classe de conjunto incluem-se as seguintes práticas de música de conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.

6.1.1 Orquestra Juvenil da Bonjóia

No âmbito da disciplina de classe de conjunto, os alunos dos Agrupamentos do Cerco e Viso praticam a disciplina de Orquestra.

A Orquestra Juvenil da Bonjóia surgiu da colaboração com a Câmara Municipal do Porto/Fundação Porto Social, cedendo esta última as suas instalações na Quinta de Bonjóia para o funcionamento das atividades letivas, garantindo ainda o transporte dos alunos entre escola/quinta assegurando os instrumentos para os alunos do Agrupamento do Cerco e ao Agrupamento de Escolas do Viso. Os objetivos principais são o de promover a integração de todos os alunos através da música, desenvolver o gosto pela música e a capacidade de trabalhar em equipa para atingir um fim comum. A Orquestra Juvenil apresenta-se regularmente no Rivoli – Teatro Municipal, sendo o espaço cedido graciosamente pela CMP.

6.1.2 Coro

Considerando que o CMSM possui um coro considerado dos mais prestigiados a nível mundial, uma das apostas do CMSM é a prática coral desde a Iniciação e que se mantém até à conclusão do 8.º Grau.

Esta constitui um importante recurso na formação musical dos nossos alunos e na estruturação dos seus valores éticos e estéticos, com elevada importância no desenvolvimento das suas atitudes, sendo fator essencial de integração.

A prática coral destina-se à educação de competências específicas de performance em ambiente não individual, constituindo também um espaço de educação de valores de cidadania, nomeadamente no que respeita à formação de traços de identidade e pertença. Visa também quebrar com um ensino exclusivamente individualizado, procurando alargar a prática musical a repertórios variados e de reconhecida importância para a formação de um quadro amplo de competências musicais.

Assim, o CMSM pretende a criação de um tronco comum inicial de formação, que deverá assentar na prática coral de elevada qualidade, apoiando o desenvolvimento de repertórios originais, dentro de um espírito de rigor histórico – musical, assim como fomentar a criatividade, originalidade, qualidade, diversidade e multiculturalidade dos projetos, proporcionando, desde tenra idade, uma orientação pedagógica e didática atualizada e adequada à idade e ao nível de desenvolvimento cognitivo e sensorial da criança, privilegiando a vivência musical sobre a aquisição de noções teóricas abstratas.



6.1.3 Conjuntos Instrumentais/Orquestra/Música Câmara

A partir do 3º Grau, depois de terem frequentado dois anos de prática coral, os alunos em regime supletivo poderão optar na disciplina de classe de conjunto por frequentar a Orquestra de cordas e sopros, Orquestra de Guitarras ou Conjuntos instrumentais. A partir do 6º grau, os alunos terão integrado na disciplina de classe de conjunto, a música de câmara.

6.2 Concerto de Natal

Os alunos de classe de conjunto (coro) irão participar em dois concertos de Natal (Porto e Amarante) organizados pelo EVPM e pela Orquestra do Norte.

6.3. Ateliers Musicais

Os ateliers musicais irão decorrer no início do mês de julho e estão destinados aos alunos do 4º ano que pretendam candidatar-se a frequentar o CMSM no ano letivo de 2013-14. Os participantes vivenciam o mundo sonoro-musical explorando ativamente os diversos instrumentos musicais. Através do contato com os diversos instrumentos pretende-se que o aluno faça a escolha do instrumento com que intuitivamente mais se identificarem e que se sinta mais motivado para estudar.

6.4. Audições

As audições são apresentações públicas do trabalho desenvolvido durante as aulas.

6.4.1 Audições de Mérito

As audições de mérito premeiam os alunos que mais se esforçarem durante cada período letivo; assim realizar-se-á uma audição de mérito por período letivo onde tocam os alunos com melhor classificação na prova trimestral em cada instrumento.

6.4.2 Audições de Turma

As audições de turma são audições para as turmas do regime articulado para que os alunos possam tocar os seus instrumentos e todos os colegas se ouçam uns aos outros, atuando também no âmbito da disciplina de classes de conjunto.

6.4.3 Audições Escolares

As audições escolares promovem a apresentação pública de todos os alunos; assim, no 1º período letivo existe uma semana com audições diárias às 19h para os alunos apresentarem, de acordo com as indicações do professor, o trabalho realizado durante o período.

6.4.4 Audições de Classe

As audições de classe são marcadas pelo professor de instrumento em qualquer dos períodos letivos para os alunos da mesma classe de níveis diferentes possam ouvir-se uns aos outros.



6.5. Aulas abertas de instrumento

As aulas abertas pretendem mostrar aos encarregados de educação o trabalho realizado nas aulas, permitindo que eles percebam as dificuldades dos educandos, podendo assim, auxiliá-los no trabalho diário que devem fazer em casa.

6.6. Coro de pais

O coro de pais visa uma aproximação dos encarregados de educação à escola de música, e uma interação e envolvimento entre pais e alunos promovendo projetos comuns. As aulas irão decorrer às 4^{as} feiras das 19h às 20h.

6.7. Sessões de Música para bebés

O projeto das sessões de música para bebés surgiu este ano letivo da parceria já existente com a Escola Santa Maria no sentido de poder proporcionar às crianças dos 6 meses aos 3 anos de idade o início da prática musical, idades que não estão contempladas nas classes do CMSM. Estas sessões terão periodicidade mensal (45 m. por sessão) com os professores Maria José Barros e David Antunes e decorrerão nas instalações da Escola Santa Maria.

6.8. Rockschool Silva Monteiro

A Rockscool foi criada com o objetivo de dar oportunidade aos alunos que pretendem estudar música com um currículo alternativo ao clássico, mas igualmente certificado. Esta abrange os instrumentos: Guitarra elétrica, Baixo, Bateria, Voz, Piano e Combo. É objetivo para este ano letivo integrar os alunos que frequentam a Rockscool com os alunos do CMSM em projetos musicais comuns.

6.9. Outras Atividades

- Workshop Piano Criativo (2 edições): 18 a 21 de Dezembro de 2013 e 7 a 11 de Abril de 2014;
- Concurso Interno de Cordas: 7 Abril 2014
- Workshop Bateria com Michael Lauren: 16 Abril 2014
- Olimpíadas das Ciências Musicais: a decorrer durante todo o ano letivo para os alunos do secundário através do blog <http://olimpiadas-cm-cmsm.blogspot.pt/>

7. PROJETOS ARTÍSTICOS

7.1 Projeto “Música Para Todos”

O projeto “Música Para Todos” teve a sua 1^a edição no ano letivo de 2010/11 implementado pelo Curso de Música Silva Monteiro em articulação com a Câmara Municipal do Porto através da Fundação Porto Social, e com o Agrupamento Vertical de Escolas do Cerco do Porto, tendo como "padrinho" o BPI. Os 22 alunos abrangidos pelo projeto, deslocaram-se duas vezes por semana à Quinta de Bonjóia, sede da Fundação Porto Social, onde foram lecionadas as aulas teóricas e práticas constantes do programa do ensino articulado da música - formação musical, instrumento, classes de conjunto e área de projeto. Os resultados da avaliação da primeira edição do projeto, realizada pelos professores, demonstram o êxito



alcançado na aprendizagem da música e nas restantes áreas curriculares. Devendo-se o sucesso desta iniciativa à competência, eficiência e empenho de todos os intervenientes envolvidos, BPI, DREN, Agrupamento de Escolas do Cerco, alunos e família - pelo que a Câmara Municipal do Porto decidiu alargar o projeto "Música para Todos" a outras turmas dos 1º e 2º ciclos do ensino básico do concelho do Porto, nomeadamente ao agrupamento Viso. A filosofia do projeto passa pelo envolvimento de parceiros locais que, ao apadrinhar cada uma das crianças e jovens, estão a contribuir para o combate à exclusão social e a dar a oportunidade aos mais novos de terem perspectivas de vida alternativas.

7.2. IV Ciclo de Recitais Silva Monteiro

Fruto de uma relação institucional contínua desde há já largos anos, o Curso de Música Silva Monteiro e a Câmara Municipal do Porto, iniciaram em 2010, a título experimental o I Ciclo de Recitais na cidade do Porto no Museu Romântico da Quinta da Macieirinha e no Palacete Viscondes de Balsemão, ambos mensais, que decorreram entre os meses de fevereiro a julho 2010. Em 2011/2012 iniciou-se o II Ciclo de Recitais e alargou-se a mais um espaço: a Quinta de Bonjóia. Os Ciclos de Recitais têm como finalidade promover uma atividade musical de excelência regular nestes espaços, com uma abordagem interdisciplinar que melhor permita visionar e fazer dialogar a música com os espaços em que é apresentada.

A necessidade de aproximar as Artes e Cultura do mais largo e diversificado leque de públicos, reconhecendo a diversidade de expressões culturais, não limitando a sua ação unicamente a um determinado género ou estilo musicais, justifica-se pelas seguintes razões:

Proposta de uma oferta regular e sistemática de concertos utilizando o património municipal como "palco" privilegiado para a realização dos mesmos;

Necessidade de contribuir para a literacia cultural do município;

Criação de públicos que adiram a produtos culturais, com ênfase na programação de atividades da esfera musical;

Adotar a forma de "recital comentado" com o objetivo de levar a música às pessoas de uma forma lúdica, tornando-a acessível ao público em geral.

Entre novembro de 2013 e julho de 2014 irá ser realizado o IV Ciclo de Recitais Silva Monteiro, de novo em parceria com a Câmara Municipal do Porto no Museu Romântico da Quinta da Macieirinha, no Palacete Viscondes de Balsemão, na Quinta de Bonjóia e no Teatro do Campo Alegre.

7.3. Festival *Concerts for Good*

Entre os dias 10 a 13 de Julho, o CMSM irá organizar em parceria com a Câmara Municipal do Porto, um Festival de concertos a realizar no Rivoli Teatro Municipal cujo objetivo é angariar fundos para escolas/associações parceiras do CMSM.

10 Julho – Lusitanae Ensemble com Carlos Lama & Sofia Cabruja

11 Julho – Coro CMSM com Coro de pais e EVPM

12 Julho – Alunos Iniciação, Classes de Conjunto e Rockscool

13 Julho – Orquestra Juvenil da Bonjóia



7.4 Lusitanae Ensemble

O Lusitanae Ensemble é um agrupamento de cordas constituído pelos professores de cordas do CMSM. É neste momento agrupamento residente da Câmara Municipal do Porto com sede no Teatro do Campo Alegre.

8. PROJETOS PEDAGÓGICO-ARTÍSTICO

8.1. Masterclasses

Para além da atividade decorrente dos projetos curriculares, o CMSM promove todos os anos uma época de masterclasses, que pretendem oferecer a toda a comunidade escolar uma formação que consiste em momentos de aprendizagens intensos em curtos espaços de tempo, com professores de reconhecido mérito artístico. Estas masterclasses dirigem-se aos jovens músicos de todas as idades e provenientes de todo o país que pretendam melhorar a sua prática instrumental.

O CMSM já realizou Master Classes com professores nacionais e estrangeiros tais como: Álvaro Teixeira Lopes (Piano), José Pina (Guitarra), Alexandre Rodrigues (Guitarra), Vlado Perlemuter (Piano), Hans Graf (Piano), André Gertler (Violino), Winfried Wolf (Piano), Jean Nelson Delle Vigne (Piano), Jack Glatzer (Violino), Pedro Meireles (Violino), Luís Meireles (Flauta Transversal), Paula Marques (Guitarra), Carles Lama (piano), Isabel Alcobia (canto), Radu Ungureanu (violino).

No presente ano letivo irão ser organizadas masterclasses de piano, violoncelo e guitarra aliadas ao Concurso Internacional Santa Cecília.

8.2. Concurso Santa Cecília

O CMSM organizará este ano a 16.ª Edição do Concurso Internacional Sta. Cecília que está aberto a todos os alunos efetivos dos cursos de piano, violoncelo e guitarra. Este decorrerá entre os dias 5 e 10 de Junho na Fundação Eng. António de Almeida (piano), Museu Romântico (violoncelo) e Palacete Viscondes de Balsemão (guitarra).

Este tipo de iniciativa vem de encontro à ideia de fomentar o intercâmbio entre escolas oriundas das mais variadas regiões de Portugal (Continente e Ilhas) e do Estrangeiro.

Os objetivos principais são o de divulgar o Piano, violoncelo e guitarra enquanto instrumentos curriculares, proporcionar aos jovens concorrentes a oportunidade de publicamente apresentarem o trabalho que vêm realizando com os seus professores, criar um espaço de encontro entre os vários agentes educativos: alunos, encarregados de educação e professores e proporcionar aos concorrentes uma troca de experiências através da audição de colegas oriundos de outras escolas e regiões, dar a conhecer ao público em geral novos intérpretes que constituirão parte significativa do património artístico do futuro.





curso de música
SILVA MONTEIRO

9. O ESPÓLIO DA ESCOLA AO DISPOR DA COMUNIDADE

Além de uma biblioteca com exemplares únicos assinados (obras de Óscar da Silva, Cláudio Carneiro e muitos outros compositores portugueses) o CMSM possui, por doação do Dr. Marques da Silva (antigo professor do CMSM), a maior discoteca existente na Cidade do Porto.

Por iniciativa da Direção Pedagógica e com a colaboração da Associação de Estudantes que se tem vindo a organizar, pretende-se que a biblioteca seja aberta à comunidade estudantil e não só, com vista a potenciar os recursos existentes.



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA