



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Viento Metal y Percusión

Especialidad e Itinerario: Interpretación (Itinerario de Instrumentos Sinfónicos: Percusión)

Curso: 2016-2017

**Trabajo Fin de Estudios
Proyecto**

GUÍA PARA EL PERCUSIONISTA RUDIMENTAL

MODALIDAD: **TEÓRICO-PRÁCTICO** **TEÓRICO**

Tutor: María Luisa Jiménez Molina

Autor: Alejandro Navarro Lara

Córdoba

Septiembre 2017

ÍNDICE

1. JUSTIFICACIÓN.....	5
2. OBJETIVOS.....	6
3. DESARROLLO.....	7
3. 1. Las bandas de marcha en EEUU.....	7
3. 2. Instrumentos de la percusión rudimental.....	11
3. 2. 1. Snare Drum.....	13
3. 2. 2. Tenor Drum.....	14
3. 2. 3. Bass Drum.....	16
3. 3. Técnicas y rudimentos.....	19
3. 3. 1. Técnicas tradicional y paralela.....	19
3. 3. 2. National Association of Rudimental Drummers.....	20
3. 3. 3. Percussive Arts Society.....	21
3. 3. 4. Stick Tricks.....	22
- Twirl y flip.....	23
- Backsticking.....	23
- Single Note Stick Dribble.....	24
3. 3. 5. Estudio.....	24
3. 4. Principales autores y métodos.....	26
3. 4. 1. George L. Stone.....	26
- <i>Stick Control</i>	26
- <i>Accents and Rebounds</i>	28
3. 4. 2. Charley Wilcoxon.....	34
- <i>The All-American Drummer 150 Rudimental Solos</i>	34
- <i>Wrist and Finger Stroke Control</i>	35
3. 4. 3. Sanford A. Moeller.....	39

- <i>The Moeller Book</i>	39
3. 4. 4. Mitch Markovich.....	44
- <i>Rudimental Contest Series</i>	44
4. VALORACIÓN CRÍTICA.....	46
5. CONCLUSIONES.....	47
6. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	48
6. 1. Libros y métodos.....	48
6. 2. Artículos en revistas y publicaciones periódicas.....	49
6. 3. Música impresa.....	49
6. 4. Música en soporte audiovisual.....	50
6. 5. Monografías en soporte web.....	50
6. 6. Otros documentos en soporte web.....	50
6. 7. Productos musicales referenciados.....	51
ANEXO I.....	52
ANEXO II.....	66
ANEXO III.....	68
ANEXO IV.....	70
ANEXO V.....	73

1. JUSTIFICACIÓN

El tema del proyecto, la percusión rudimental estadounidense, ha sido seleccionado debido a la increíble popularidad de la que goza este estilo en su país, la destreza técnica que deben poseer sus intérpretes y la importancia que recibe dentro de la música de las bandas de marcha, donde la sección de percusión cumple un papel muy relevante.

El motivo por el que acabó siendo enfocado a una guía es más sencillo. La escasez de fuentes en castellano hace para el músico hispanohablante y alejado del país nativo de la percusión rudimental (tal y como la conocemos hoy en día) un problema a la hora de poder informarse verazmente y conocer sobre qué bases se sustenta este estilo, así como sus autores más significativos y lo que se debe trabajar con ellos para el pleno desarrollo técnico y musical, además de qué asociaciones a nivel estadounidense o a nivel internacional han influido más o cuales proporcionan material accesible y de calidad.

El proyecto podría haberse desarrollado por lo tanto como una recopilación de técnicas, ejercicios y obras para trabajar (siendo precedido de igual manera, eso sí, por una breve contextualización); sin embargo, esto fue descartado en primera instancia, no sólo por tratarse de un ejercicio arduo, largo y tedioso, sino por ser además sencillamente inútil debido a que en cada publicación el autor ya está dando el número mínimo de lecciones que considera necesarias para un correcto estudio (incluso con alguna lectura más profunda de estas obras se vería que en ocasiones incluso se suprimen algunas) y finalmente dar un número seleccionado de ejercicios de estas publicaciones sólo podría desembocar en un desarrollo deficitario e incompleto del percusionista.

Por supuesto, la inclusión del contexto es para lograr no dar tan solo un entendimiento práctico, sino también teórico, de lo que este estilo de música supone, necesario para todo buen intérprete si se diese el caso de que estuviera interesado en tocar alguna obra u organizar y dirigir alguna agrupación musical.

2. OBJETIVOS

El objetivo y motivación principal para este proyecto ha sido la elaboración de una guía fiable para el percusionista que desea iniciar el estudio de este tipo de música, mostrándole las bases teóricas para la interpretación y proporcionando una lista donde se encuentran las bases prácticas fundamentales y por qué lo son. En definitiva, una guía que sirva para que el percusionista sepa lo que es la música rudimental y de donde viene, al tiempo que indica con qué empezar a estudiar y por qué. Para ello, era necesario perseguir e intentar lograr los siguientes objetivos:

- Redactar una breve contextualización histórica, sociológica, estética y cultural de la evolución de las bandas de marcha en Estados Unidos.
- Ponderar la diferencia entre las bandas de música en sus inicios a como son en la actualidad.
- Mostrar las características de los instrumentos más relevantes.
- Entender las aportaciones de figuras o colectivos que ayudaron a desarrollar la percusión y su técnica y saber las relaciones entre ellos, si la hay.
- Acercarse al lenguaje propio de este tipo de música.
- Comprender, a través de las publicaciones de los autores más influyentes, las dificultades técnicas y sonoras de este estilo de música.

3. DESARROLLO

3. 1. Las bandas de marcha en EEUU

Las bandas musicales de marcha, o bandas de música marciales, llegan a Estados Unidos debido a los ejércitos militares europeos. En Europa este tipo de formación musical tal y como la conocemos hoy en día podría remontarse a la época de la antigua Roma, según aparece en el libro *Historia universal de la música* de Gerald Abraham, donde la música etrusca tuvo gran influencia especialmente aportando instrumentos de viento metal y percusión muy sonoros, y donde la demostración del poder militar era útil para mantener al territorio bajo control.

Estas bandas requieren de instrumentos con una alta intensidad sonora para que se puedan escuchar en campo abierto a una distancia considerable, y además los instrumentos deben cumplir la particularidad de poder tocarse al tiempo que se desfila. Se usan principalmente para marcar el paso de la tropa y para amenizar marchas y otros acontecimientos militares.

Sin embargo, este formato de agrupación musical a veces no llega a la sociedad civil en el continente Europeo¹, lo cual contrasta enormemente con el continente americano y muy especialmente con Estados Unidos, donde las bandas de marcha civiles (pese a seguir presentes en los ejércitos de Tierra, Mar y Aire) ya forman parte de lo cotidiano, participando activamente en eventos deportivos y otros espectáculos multitudinarios, y formando parte normalmente de universidades e institutos donde se suelen señalar como símbolo de identidad de dichas instituciones.

Estas bandas de marcha, podríamos decir nuevas, siguen requiriendo una fuerza, una precisión y una cohesión de grupo dignas de merecerse el nombre de marciales, y esto es porque siguen manteniendo en su esencia el origen militar pese a estar ya muy extendidas por la sociedad civil. No obstante, se han contagiado de ciertos valores ajenos a los del ejército y más propios del liberalismo económico estadounidense como la competitividad y la idea de sí mismas como producto de venta, siendo ejemplo de esto las elaboradas coreografías muy estéticas visualmente y atractivas tanto para el público culto musicalmente como para el que

¹ Algunas excepciones notables son las bandas de tambores y cornetas en España que trascienden principalmente al mundo religioso o las “pipe bands” en Escocia que salen del mundo militar para enfrentarse en concursos o realizar actos de pasacalle.

no lo es, pero muy alejadas del pragmatismo militar. Esta idea de ofrecer un “show” musical ha llegado a adaptarse para el teatro, siendo el ejemplo más claro de esto el espectáculo de Broadway *Blast!*, donde tanto la escenificación visual (incluida la coreografía) como la dificultad técnica están diseñadas para impresionar al oyente.

A pesar de tratarse de bandas europeas, se pueden ver de manera particularmente clara las diferencias y semejanzas entre las bandas militares y las bandas civiles, y concretamente entre la sección de percusión, en el festival de música de Mountbatten de 2017 con la participación de la percusión de la Royal Marine británica² y la colaboración del Top Secret Drum Corps³. Un enlace para ver este momento concreto por internet sería el siguiente: youtu.be/gszGQyZqifA. Es especialmente llamativo y visualmente contrastante entre ambos estilos cuando en el minuto 5:39 comienzan a moverse en el escenario unos desfilando muy marcialmente y otros prácticamente bailando lo cual, por supuesto, forma parte de la coreografía y del espectáculo.

El hecho de que las bandas de marcha gocen de tanta popularidad en Estados Unidos no es casual, sino que, como el doctor Steven Rhodes escribe en la página web *A History of the Wind Band*, culturalmente empezó a forjarse de manera clara a finales del s. XIX y principios del XX. Fue gracias a que la sociedad comenzaba a demandar actividades y servicios a la educación pública que nunca antes habían ofrecido, tales como patios de recreo o enfermerías. Las actividades atléticas y los programas de formación militar comenzaron a ser muy populares. Se empezaron entonces a usar las bandas para apoyar a los atletas, formadas mayoritariamente por alumnos que no sabían cantar (hasta entonces la formación vocal había sido la principal en los programas musicales de las escuelas públicas). Los directores de estas bandas no eran profesionales y en ocasiones tan solo eran profesores con algún escaso conocimiento de música. Esto, sumado a la inconsistencia de los instrumentistas, hacía que las bandas fueran de baja calidad.

Esto cambia tras la Primera Guerra Mundial, gracias a que antiguos veteranos de guerra con formación musical comienzan a aceptar puestos de enseñanza en la educación pública. En 1912 las actividades musicales ganan validez de crédito, iniciativa empujada por la Music Supervisors National Conference (Confederación Nacional de Supervisores de Música). Con el tiempo, los programas de bandas escolares de música fueron ganando aceptación a la vez

² El ejército de mar de Reino Unido.

³ Una agrupación de percusionistas venidos de Suiza.

que iba disminuyendo la de las bandas profesionales y amateurs.

En 1923 el Chicago Piano Club, una asociación empresarial, gracias a la sugerencia de Victor J. Grabel, organizó el primer certamen de bandas escolares a nivel nacional. Debido al escaso tiempo entre el anuncio y el encuentro no muchas bandas se inscribieron a este primer concurso.

A pesar de que no tuvo un éxito demasiado destacable, al ser el primero, sentó el precedente para varios encuentros posteriores de tal forma que comenzaron a ser bastante asiduos. En el certamen de 1926, el juzgado usó criterios subjetivos para puntuar a las bandas en base a su instrumentación, lo que provocó que en 1927 el Committee on Instrumental Affairs (Comité de Asuntos Instrumentales), comience el



John Philip Sousa dirigiendo en 1927

proceso de estandarización instrumental para las bandas participantes en los encuentros en base al folleto escrito por J. E. Maddy en 1925 *School Bands: How They May Be Developed*⁴ publicado por el National Bureau for the Advancement of Music (Departamento Nacional para el Avance de la Música) en el cual no se da solamente consejos o instrucciones acerca de cómo debe ser instrumentada una banda, sino también de todo aquello con lo que pueda afectar de manera positiva a la calidad de ésta, como la disciplina o el comportamiento del director. J. E. Maddy a su vez fue influido por la banda de John Philip Sousa de 1924 formada por 75 instrumentistas.

En 1928 finalmente se estandariza el número de intérpretes en 72, penalizando automáticamente a aquellas bandas que se presentasen con una plantilla inferior y, aunque no se penalizaba a las que presentaba una superior, se les exigía el cuidar un correcto equilibrio

⁴ *Bandas Escolares: Como Deben Ser Desarrolladas*, Anexo I.

tímbrico e instrumental y en general todos los aspectos que consiguen realizar una actuación de calidad.

Los certámenes a nivel nacional continuaron en el tiempo, pero poco a poco los de nivel estatal fueron cobrando cada vez más importancia hasta conseguir ser la fuerza dominante, y así ha continuado hasta el presente, logrando hacer desaparecer a los encuentros nacionales. Sin embargo, su recuerdo en la historia ha ayudado a que las bandas escolares contemporáneas tengan un gran espíritu de competición y unos estándares altísimos en lo que a la calidad del espectáculo se refieren.

Hoy en día podemos encontrar varias de bandas de marcha estadounidenses muy populares a nivel nacional e incluso internacional pese a no ser bandas profesionales como tal sino que pertenecen a una institución en concreto, normalmente universidad, por la que pasa mucha gente y normalmente no reciben ningún pago de carácter retributivo sino que más bien el servicio prestado puntúa en el expediente liberando al alumno de más carga lectiva. Ejemplos de estas bandas pueden ser la banda de la Universidad Estatal de Ohio o la banda de los Blue Devils de la Universidad Duke en Carolina del Norte.

En definitiva podemos concluir que las bandas de marcha en Estados Unidos son muy populares en la sociedad civil gracias a un movimiento que hubo mayoritariamente en la primera mitad del siglo XX. En estas bandas, ideas como la competitividad y el espectáculo han influido no solo a nivel musical sino también a nivel visual, y que el haber conservado la disciplina, cohesión y precisión de la tradición militar también ha servido para encontrar el asombro y la admiración del público tanto familiarizado como alejado del ámbito musical.

3. 2. Instrumentos de la percusión rudimental

Es muy notoria la importancia que recibe la sección de percusión en las bandas de marcha, tanto que ha llegado a trascender de la propia formación y, separadamente del resto de secciones que la conforman, han llegado a organizarse concursos, exhibiciones y espectáculos independientes. A la sección de percusión se le dan muchos nombres: battery, drumline, drum corps entre muchos otros, e incluso se compone un tipo de música específica para ella a la que se suele designar como rudimental drumming o percusión rudimental.

En la actualidad la sección de percusión se ha visto muy influenciada por la música orquestal y académica, por lo que no es raro ver instrumentos sin adaptar tales como bombos orquestales, gongs o marimbas en un espectáculo⁵, y de pequeña percusión como maracas o güiros. También existen otros instrumentos tales como xilófonos o liras que sí están adaptados para la marcha y por lo tanto es más frecuente su uso⁶.

No obstante, ninguno de los instrumentos mencionados pertenece a la plantilla fija de las bandas de marcha, es decir, aquellos que siempre (o casi siempre) están presentes en la sección de percusión, estos son:

- Snare drum, cuya traducción más acertada sería el de caja clara, aunque con un mayor tamaño a como las acostumbramos a ver en las orquestas o en una batería.
- Tenor drum o multitenor, que sería un set compuesto por varios tambores parecidos a tom-toms, normalmente cuatro, cinco o seis.
- Bass drum, traducido como bombo, adaptado para la marcha que nada tiene que ver con los voluminosos instrumentos que se ven en una orquesta o aquellos que se tocan con un pedal en una batería.

Los cymbals (que serían unos platos de choque especialmente adaptados para realizar coreografías), aunque también son muy frecuentes, no tienen por qué aparecer obligatoriamente en un drumline. Estos instrumentos, y especialmente el snare drum y el multitenor, tienen una técnica bastante específica y un tratamiento muy especializado que los hacen diferenciarse de manera estilística muy clara de la percusión en otro contexto como el orquestal.

⁵ Los intérpretes de estos instrumentos no se desplazan por el escenario normalmente ya que no están adaptados para ser móviles, sino que se pensaron para usarse de manera estática.

⁶ Se suele llamar a estos instrumentos de láminas afinadas *mallet percussion* por el tipo de baquetas que se usa para tocarlos.

Como aparece documentado en el artículo *The history of army piping and regimental pipe bands – part 1* de la revista *Piping press*, escrito por Alistair Aitken, el uso de snares, tenor y bass drums en Estado Unidos podría ligarse históricamente con las pipe bands o bandas de gaitas escocesas que desde mediados del siglo XVIII estuvieron en estrecha relación con el ejército británico (aunque sin reconocerse oficialmente hasta 1854) y viajaron por sus colonias (entre ellas Estados Unidos) influyendo musicalmente en las culturas de estos lugares.

Si entendemos pues que la primera aparición de estos instrumentos en el continente americano fue en la época colonial británica (aunque muy cercana a la independencia) y comparamos sus características de entonces con las actuales, obtenemos una gran evolución organológica en la que influyeron muchos factores como el creciente interés por la percusión de nuevos compositores en la música académica que dieron lugar a maneras diferentes de entender esta familia (aparece el concepto de set de multipercusión, y como ejemplo de ello tenemos la obra *Historia de un soldado* escrita en 1917 por Ígor Stravinsky) o la aparición de la batería y los nuevos géneros musicales modernos que ganaron gran popularidad entre la masa social lo cual incentivó un gran proceso tecnológico (como la creación de parches artificiales más resistentes que los de piel o tensores más resistentes capaces de aguantar una altísima tensión, o la mejora de la calidad de las bordoneras).

Hablaremos pues de las principales características de estos instrumentos a día de hoy en Estados Unidos, para lo cual se usarán productos reales buscados a través de la página web de la casa de percusión Steve Weiss Music, una de las más importantes en Norteamérica, a día de 11 de agosto de 2017. Los tres instrumentos están enmarcados, tanto en el *Diccionario Harvard de Música* de Michael Randel como en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de Stanley Sadie, dentro de la descripción tambor; en el primero se explica que un tambor es:

Cualquiera de los instrumentos que se conocen con el nombre de membranófonos con un parche (de piel o de plástico) estirado sobre madera o metal. [...] Cuentan con uno o dos parches que están atados, clavados o pegados al cuerpo, o en su forma moderna, colocados mediante un contraaro y tornillos.⁷

⁷ RANDEL, Michael. *Diccionario Harvard de música*. 1º ed. Madrid: Alianza, 1997.

Según *The new grove dictionary of music and musicians* un tambor es un «membranófono, compuesto por una piel o pieles (o material plástico) estirado sobre un marco o casco de madera, metal, cerámica o hueso»⁸.

3. 2. 1. Snare Drum

En el *Diccionario Harvard de música* se indica que un snare drum, side drum o caja es:

Un armazón cilíndrico construido con madera o metal con dos parches, el inferior provisto de bordones (cuerdas metálicas o de tripa que discurren en paralelo entre si atravesando el centro del parche). Cuando se percute el parche superior o batidor, los bordones, si están ajustados adecuadamente, vibran contra el parche inferior. [...]En la actualidad se utilizan tornillos, que permiten en ocasiones el ajuste independiente de la tensión en cada uno de los parches. La mayoría de los instrumentos modernos cuentan también con una palanca para soltar rápidamente los bordones.⁹

En *The new grove dictionary of music and musicians* se dice que:

El instrumento consiste en un casco cilíndrico de madera o metal cubierto en cada extremo por un parche de piel de becerro o material plástico. El tensionar (a la vez o independientemente) se efectúa mediante un sistema de varillas roscadas o (raro hoy en día) mediante un sistema de cuerdas. La profundidad del casco varía dependiendo del propósito del instrumento. En bandas de regimiento y similares un tambor con un casco de 30 cm de profundidad es común. [...]Estos instrumentos [...] generalmente tienen 35 cm u ocasionalmente 40 cm de diámetro. El parche superior (sobre el que se toca) es conocido como el parche bateador, el parche inferior como el parche bordonero. Cruzando el parche inferior hay bordones estirados: cuerdas de tripa, alambre, seda recubierta de alambre o nylon. Los bordones, cuando son ocho o más, dan a la caja su timbre característico; su presencia cambia la naturaleza de las vibraciones, de tal manera que cuando el parche superior es golpeado la resonancia es comunicada al parche inferior que entonces vibra contra sus bordones. [...] Están ajustados mediante un mecanismo de palanca [...] que hace posible una liberación instantánea de los bordones para obtener efectos como muffled (sordo), muted (apagado) o tom-tom, e igualmente importante, para obviar el angustioso zumbido causado (con los bordones tensos) por la vibración por simpatía.¹⁰

⁸ SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: MacMillan, 1980 (1992 imp).

⁹ RANDEL, Michael. *Diccionario Harvard de música*. 1º ed. Madrid: Alianza, 1997.

¹⁰ SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: MacMillan, 1980 (1992 imp).

El producto seleccionado es el modelo más reciente de la Pearl Championship FFX Marching Snare, cuyas dimensiones pueden seleccionarse en dos variantes: de 13" y 11" o 14" y 12" de ancho y de largo respectivamente (el ancho de estas medidas son las más comunes en cualquier caja, siendo la de 13" más aguda que la de 14"). En su diseño se hace especial énfasis en la búsqueda de un instrumento cada vez más liviano, así como el mecanismo de una bordonera fácil de tensar y destensar situada en el parche inferior (parche resonante). Su casco está construido por capas de madera, más concretamente seis de arce.



Pearl Championship FFX Marching Snare

Si la comparamos con cajas de concierto nos daremos cuenta de la diferencia más evidente entre una caja clara y una caja de marcha estadounidense: la profundidad o largo (sobre 5" o 6" para las primeras y 11" o 12" para las segundas). Además de esto podemos comprobar que, por la búsqueda de un sonido muy elevado y stacatto capaz de oírse y distinguirse en lo lejano, la bordonera de las cajas de marcha así como los parches soportan una tensión muchísimo mayor, por lo que ambos deben ser más resistentes. Tampoco es necesario buscar la ligereza de las cajas claras ya que están pensadas para ser tocadas sobre un soporte. En el grosor del casco sin embargo no encontramos diferencia apreciable, aunque sí en el material, ya que es raro que las cajas de marcha no sean de madera mientras que en las cajas claras es algo muy común (por ejemplo, pueden ser de metal).

Es común ver a las snare drums con una pieza de plástico con forma de semiesfera colocada en el parche resonante llamada scoop. Su función es actuar como un proyector que ayude a enviar el sonido aún más lejos.

En cuanto a las baquetas usadas con más frecuencia son normalmente de madera, aunque destacadamente más gruesas y pesadas que las que se suelen usar en la orquesta, lo cual se explica al tener en cuenta no solo la necesidad de conseguir un alto volumen sonoro, sino también a lo importante que resulta el aspecto visual en este estilo de música (es decir, no solo debe oírse desde lejos, sino también verse).

3. 2. 2. Tenor Drum

En el *Diccionario Harvard de Música* se indica que un redoblante es un «tambor cilíndrico, de un diámetro semejante al de la caja, pero bastante más profundo (de 25 a 30 cm o más). Su construcción es como la de la caja excepto en que carece de bordones»¹¹.

En *The new grove dictionary of music and musicians* es:

Un tambor cilíndrico, mayor en diámetro que en profundidad, midiendo aproximadamente 45 cm por 36 cm. No tiene bordones, y su tono está a medio camino entre el bombo y la caja con la bordonera destensada. [...] Se toca con baquetas blandas o duras dependiendo del propósito requerido. [...] En los drum corps [...] en donde el redoblante es un instrumento esencial, el tocar elaborados patrones se combina con trucos visuales con las baquetas, haciendo al intérprete del redoblante tan espectacular como un showman como el intérprete del bombo.¹²

Estas definiciones no se corresponden completamente con los tenor drum usados en las drumline estadounidenses. Estos no son tan profundos como su diámetro y carecen de parche inferior. También se agrupan en sets que, aunque se denominan como multitenor, se presupone que al decir simplemente tenor drum se hace referencia a este conjunto de tambores.

Un set completo de tenors consiste en cuatro tambores dispuestos en forma de arco, con medidas de 8", 10", 12" y 13" de ancho o de 10", 12", 13" y 14". Muchas veces se complementan con uno o dos tambores adicionales llamados gocks que se colocan dentro del arco y que suelen ser de 6" u 8". Cuando el set carece de gocks se le suele denominar quad (medidas de 8", 10", 12", 13" o 10", 12", 13", 14"), si se le ha añadido uno se le llama quint (el cual será de 6" siempre, de tal forma que las medidas pueden ser 6", 8", 10", 12", 13" o 6", 10", 12", 13", 14") y cuando tiene los dos es un sextet (siendo que el tamaño de un gock será de 6" u 8" dependiendo del tamaño de los cuatro tambores más grandes, con lo cual se configuran 6", 6", 8", 10", 12", 13" o bien 6", 8", 10", 12", 13", 14").

¹¹ RANDEL, Michael. *Diccionario Harvard de música*. 1º ed. Madrid: Alianza, 1997.

¹² SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: MacMillan, 1980 (1992 imp).



Yamaha Field-Corps Marching Tenor Set

El producto seleccionado es el Yamaha Field-Corps Marching Tenor Set que se encuentra disponible en todas las medidas mencionadas en el anterior párrafo. Al igual que con el snare drum, también se hace muchísimo énfasis en aligerar lo máximo posible este instrumento. También hay interés por conseguir un sonido lo más tonal posible en cada tambor. El material usado en los cascotes es madera, más en concreto ocho capas de abedul.

Si comparamos estos tambores con un tom-tom corriente veremos que destaca la ausencia de parche resonante, aunque hay que decir que no son especialmente raros ni difíciles de encontrar tom-toms sin parche inferior en salas de conciertos o conservatorios. Se debe mencionar, eso sí, esa pequeña deformación de la madera en la parte inferior de los tambores cuya función es, al igual que el scoop, proyectar mejor el sonido.

Para este instrumento se utilizan varios tipos de baquetas. No son raras las baquetas de cajas de marcha (a las que se les llama sticks) aunque normalmente con una cabeza de nylon, pero es más frecuente el uso de tanto baquetas similares a las de timbales (es decir, con algún material blando como lana o fieltro rodeando la cabeza) como de otras parecidas



Vic Firth Corpmaster MT1A Multi-Tenor Mallets – X.Hard

a estas pero con una cabeza de un material (casi siempre nylon) muchísimo más duro. Se suele llamar a este último tipo de baquetas como mallets.

3. 2. 3. Bass Drum

En el *Diccionario Harvard de Música* se indica que un bombo es «un instrumento de gran tamaño, de aproximadamente 90 cm de diámetro y 40 cm de profundidad, formado por un armazón cilíndrico de madera con dos parches tensos del mismo modo que los de una caja»¹³.

En *The new grove dictionary of music and musicians* es:

El mayor de los tambores de orquesta con sonido indefinido, que consiste en un casco cilíndrico de madera con dos parches (piel o plástico) colocados sobre aros situados sobre los extremos abiertos del casco y asegurados mediante contraaros. Los parches se tensionan por sistemas de varillas roscadas que descansan cruzando el casco. El sistema de tensión por varillas roscadas fue aplicado a estos instrumentos [bombos de marcha] tras 1850.¹⁴

En la línea de bass drum es destacable el uso de bombos de tamaños distintos que se complementan entre sí (esto es, actúan como un único instrumento) y que en ocasiones dan lugar a líneas melódicas diferentes. A esto hay que añadir que por lo general en las obras no se especifica un tamaño obligatorio de los bombos sino que se da libertad para elegirlo y normalmente está relacionado con el aguante físico del intérprete (cabe recordar que no sólo hace falta poder moverse con el instrumento sino que se realizan coreografías complejas). Un ejemplo de esto se puede ver en la preparación de los *Blue Devils* para una competición en Hillsboro Oregon el 7 de julio de 2017 (enlace: youtu.be/h43F6x8VeeY). Otro ejemplo se puede ver en el cuarteto de cámara *Vertigo Schmertigo* de Chris Brooks.

El producto seleccionado es el Pearl Championship Series Marching Bass Drum disponible con los diámetros de 14", 16", 18", 20", 22", 24", 26", 28", 30" y 32", todos con un ancho de 14" a excepción de los dos diámetros más grandes con un ancho de 16". Como con los demás instrumentos, se hace mención a la necesidad de ligereza. Al mismo tiempo se indica la preocupación por conseguir un producto capaz de proyectar eficazmente hacia el

¹³ RANDEL, Michael. *Diccionario Harvard de música*. 1º ed. Madrid: Alianza, 1997.

¹⁴ SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: MacMillan, 1980 (1992 imp).

público las ondas graves de un bombo de marcha. El casco es de madera, más en concreto de seis capas de arce.



Pearl Championship Series Marching Bass

La diferencia, a parte del uso de distintos tamaños en la misma plantilla lo cual no se corresponde con la organología del instrumento en sí, entre los bombos en Estados Unidos y un bombo de marcha como podríamos encontrar en España, es prácticamente nula. Eso sí, en la península se suele tocar únicamente en uno de los dos parches, mientras que en el país norteamericano la técnica pide necesariamente el uso de dos mazas y ambos parches del bombo.

Las mazas usadas tienen cierta semejanza con baquetas de timbales, pero con la cabeza rodeada de fieltro y más endurecidas para un sonido más conciso. Podríamos decir que se parecen a las de multitenor pero con una cabeza de mayor tamaño.

3. 3. Técnicas y rudimentos

3. 3. 1. Técnica tradicional y paralela

Existen básicamente dos tipos de técnicas para coger las baquetas y tocar en instrumentos de percusión de parche colocados horizontalmente: la técnica tradicional o traditional grip y la técnica paralela o matched grip. Existe además un elemento común a ambas que es la pinza o fulcrum el cual es el principal punto de presión de la baqueta sobre el que se balancea en los dedos.

En la mano derecha ambas técnicas confluyen. La pinza se sitúa entre el dedo pulgar (que debe estar alineado con la baqueta) y el índice, de tal forma que entre ellos formen una “T”. Los demás dedos rodean la baqueta sin presionarla. Esta debe estar paralela al parche y la uña del dedo pulgar mirando hacia el cuerpo del intérprete a 45° respecto al radio central del instrumento.

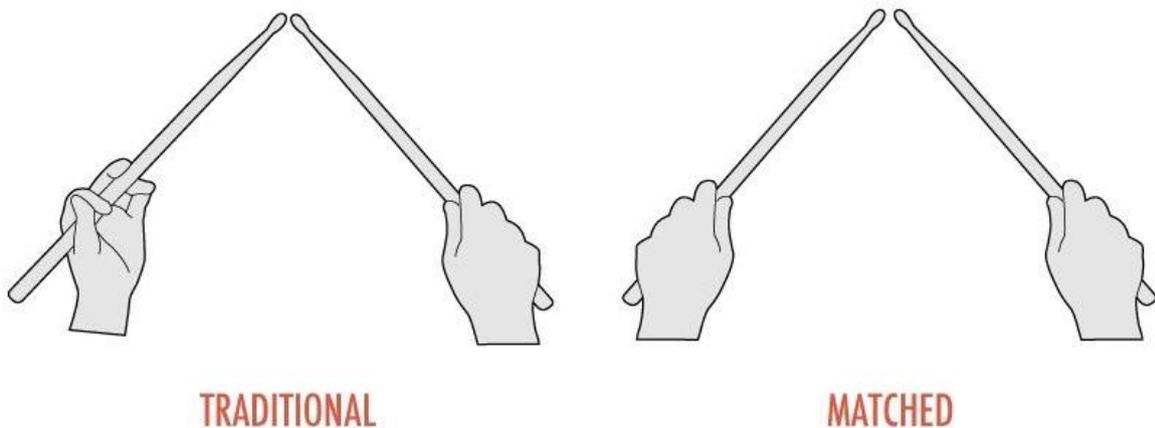


Ilustración de ambas técnicas de agarre

La diferencia se da en la mano izquierda. En la técnica paralela, esta es exactamente igual que la mano derecha. Sin embargo, en la técnica tradicional es marcadamente distinta. La pinza se coloca en el espacio interdigital entre el dedo pulgar e índice de tal manera que si el dorso de la mano mirase hacia arriba la cabeza de la baqueta apuntaría hacia abajo. La baqueta debe estar paralela al parche de tal forma que entre ella y el dedo pulgar se dibuje una forma parecida a una cruz. A continuación, los dedos índice y corazón se colocan sobre la baqueta y los otros dos le sirven de apoyo, pasando esta entre el espacio interdigital del dedo corazón y anular, sin presionar.

En la percusión rudimental es importante poder usar ambas técnicas, ya que muchos juegos de baquetas hacen que frecuentemente se cambie de una a otra en un corto espacio de tiempo. Cuando se toca la caja lo normal es el uso de la técnica tradicional. Cuando se toca el multitenor se usa la técnica paralela por la necesidad de mayor simetría a la hora de desplazarse entre tambores y por la facilidad que esta ofrece a la hora de realizar cruces (pasar una mano por encima de la otra para alcanzar los tambores mal alejados a ella mientras la otra toca otro más cercano). En el caso de los bombos es una técnica paralela pero con las consecuentes adaptaciones para tocar en un instrumento vertical y lateral.

3. 3. 2. National Association of Rudimental Drummers

Los rudimentos son un recurso muy utilizado para cualquier percusionista, pero se les da un especial énfasis en las drumlines, hasta tal punto que define su estilo con el nombre de rudimental percussion o rudimental drumming.

La primera recopilación de rudimentos se llevó a cabo en Suiza, recorrió parte de Europa y llegó hasta Norteamérica gracias a la influencia del Imperio Británico. A lo largo de todo el siglo XIX aparecieron varias publicaciones donde se mostraban estos rudimentos, a cargo de autores como Charles Stewart Ashworth (que fue el primero, en el año 1812) o John Philip Sousa (que estandarizó los primeros 26 rudimentos en su libro de instrucción *Trumpet and the Drum*¹⁵).

En 1933 se funda el NARD, National Association of Rudimental Drummers¹⁶, cuyo principal objetivo es estandarizar un sistema para juzgar justamente a los percusionistas. Para ello, dividen los 26 rudimentos estándar en dos grupos de 13: los rudimentos esenciales¹⁷ y los rudimentos auxiliares¹⁸. El estudio y conocimiento de los rudimentos esenciales son los que se exigen a todo percusionista para poder formar parte de la membresía del NARD, incluso a día de hoy. Una vez estudiados los esenciales es asumido por la organización que se continuará estudiando los auxiliares, teniendo siempre presente la importancia y valor de los 13 primeros. En general se recomienda por el NARD estudiar los rudimentos (especialmente los esenciales) comenzando lento, ir acelerando hasta rápido y luego ralentizar hasta la velocidad original.

¹⁵ SOUSA, John Philip. *Trumpet and the drum*. Cleveland, Ohio: Ludwig Music Publishing, Co., 1985.

¹⁶ Traducción: “Asociación Nacional de Percusionistas Rudimentales”.

¹⁷ Anexo II.

¹⁸ Anexo III.

Hay que señalar a dos presidentes del NARD cuyas aportaciones al mundo de la percusión les han hecho trascender a nivel internacional: George Lawrence Stone (entre 1945 y 1954) y Mitch Markovich (entre 1976 y 1977).

3. 3. 3. Percussive Arts Society

El PAS es una de las mayores y más conocidas organizaciones de percusionistas a nivel internacional, y está considerado uno de los centros de información más importantes para los instrumentistas de cualquier nivel y estilo. Hoy en día cuenta con 5000 miembros, y ha organizado 50 encuentros en los Estados Unidos y otros 32 en el resto del globo. Su declaración de intenciones es inspirar, educar y apoyar a todos los percusionistas del mundo.

La sociedad es conocida mayormente por haber actualizado los 26 rudimentos estadounidenses tradicionales, añadiendo además 14 nuevos rudimentos, consolidando así los 40 Percussive Arts Society International Drum Rudiments¹⁹, que a día de hoy siguen siendo los rudimentos estándar que todo percusionista debe conocer. La organización indica que los rudimentos deben practicarse comenzando lento, acelerando y volviendo al tempo original, así como a una velocidad de marcha moderada.

El PAS se creó en el año de 1961, sufriendo un proceso de consolidación hasta su primera conferencia en 1974. En 1979, el Comité de Percusión de Marcha del PAS señaló al Comité Internacional de Rudimentos para liderar la revisión y estandarización de los antiguos 26 rudimentos, adoptando la nueva lista de 14 en el año 1984 presente hasta nuestros días.

Se debe mencionar la creación del Salón de la Fama del PAS en 1972, que es el máximo reconocimiento de la asociación para las figuras de la percusión más importantes e influyentes, y se entregan anualmente en su Convención Internacional del PAS (por sus siglas en inglés, PASIC).

Además de Stone, otros ganadores involucrados en la percusión rudimental de este premio serían Charley Wilcoxon (en 1981, autor de libros como *The All-American Drummer Rudimental Solos*, con 150 solos originales escritos para la comprensión de los 26 rudimentos originales, o *Wrist and Finger Control*, que busca mejorar la técnica del intérprete desarrollando [además de la muñeca y los brazos] los dedos) o, más recientemente, Dennis DeLucia (en 2015, profesor, arreglista y compositor pero conocido principalmente por haber liderado a las únicas drumlines que han ganado la “*Triple Crown*” [“triple corona”] de la historia en 1981).

¹⁹ Traducción: “Los Rudimentos Internacionales de la Sociedad de Artes Percusivas”, Anexo IV.

Alejados del estilo, podemos encontrar a percusionistas de la talla de Gary Burton (en 1988, reconocido vibrafonista creador de la técnica Burton con la que coger cuatro baquetas) o Keiko Abe (en 1993, la primera mujer en entrar al salón de la fama debido a su fama como intérprete de marimba, muy estimada en el ámbito internacional).

Pese a ser una marca comercial, no hay que dejar de mencionar a Vic Firth debido a que también ha sido un útil promotor y proveedor de información acerca de la percusión, ofreciendo lecciones gratuitas y audiciones de artistas o agrupaciones tanto en su página web como en la plataforma de internet Youtube.

Hay en total siete secciones educativas en la página web de Vic Firth dedicadas a la percusión rudimental. Algunas de ellas serían *Marching Percussion 101* (presentado por Brian Mason y la drumline de la Universidad Estatal de Morehead, Kentucky, busca informar tanto a estudiantes como a maestros de las técnicas fundamentales para la sección de percusión en las bandas de marcha, incluido el mantenimiento de los instrumentos), *40 Essentials Rudiments* (presentado por el doctor en percusión y director de los estudios de percusión en la Universidad del Sur de Mississippi John Wooton donde se explican los 40 rudimentos internacionales del PAS uno por uno, además de con algunas aclaraciones previas sobre como practicarlos y distintas formas de golpear) o *Hybrid Rudiment Library* (una puesta en común de muchos artistas y educadores para crear una creciente biblioteca de los rudimentos híbridos más comunes²⁰ que no pretende convertirse en ninguna lista oficial y a la cual no se recomienda entrar hasta tener suficiente conocimiento de los estándar²¹).

3.3.4. Stick Tricks

Los stick tricks o trucos con baquetas son movimientos visuales (es decir, no afectan necesariamente al sonido de lo que se está tocando) realizados por el percusionista con las baquetas que al hacerse con precisión, naturalidad, fluidez y (en ocasiones) velocidad tienen como finalidad asombrar al espectador al tiempo que se dificulta técnicamente el pasaje de la obra o estudio sobre el que se realizan.

Los stick tricks, al igual que con los rudimentos híbridos, pueden ser creados por cualquier persona que decida hacerlo, bien para incorporarlo a una obra de propia autoría,

²⁰ Un rudimento híbrido es aquel que no pertenece a los 40 del PAS y que normalmente es creado por la combinación de dos o más rudimentos.

²¹ El autor del proyecto ha copiado de manera manuscrita los rudimentos híbridos de la página a 17 de agosto de 2017 y adjunta una copia a escáner como Anexo V.

para adornar una obra ajena o por el simple gusto de hacerlo. Es por eso que sería difícil crear una lista más o menos completa con todos los que hay.

Sin embargo, sí que se pueden encontrar con mayor asiduidad a algunos de ellos, y por este motivo será de los que se hablen en el presente proyecto.

- Twirl y flip

El twirl (“giro”) es un stick trick que consiste en hacer girar la baqueta sin que pierda el contacto con la mano. Hay varias formas de realizar un twirl. En la mano derecha, la más frecuente es colocar la baqueta entre los dedos corazón e índice y dejarla caer para luego impulsarla con el índice; esto de manera continuada para realizar más de un twirl. En la mano izquierda, el proceso podría ser idéntico o colocando la baqueta entre los dedos corazón y anular e impulsarla con el corazón, para recuperar la pinza más cómodamente al acabar los giros.

El flip (“dar la vuelta”) también consiste en hacer girar la baqueta, pero esta vez perdiendo el contacto con la mano; es decir, lanzándola. Durante un flip la baqueta puede dar tantas vueltas como el intérprete considere, pero lo usual es que de una completa o media. El giro puede ocurrir tanto en vertical como en horizontal, siendo más común el primero. Para realizarlo, la mano derecha simplemente impulsa con la pinza hacia arriba la baqueta. La mano izquierda, sin embargo, impulsa la baqueta con los dedos anular y corazón. También es frecuente el uso de este stick trick para cambiar las baquetas de mano.

- Backsticking

Este stick trick, como su nombre en inglés indica, consiste en tocar con la parte de atrás de la baqueta (esto es, el extremo opuesto de la cabeza). Hay varias formas de lograr esto, pero aquí se explicará la que el Dr. John Wooton describe en su libro *The Drummer's Rudimental Reference Book*²².

Con la mano derecha. Mediante un impulso realizado estrictamente con la muñeca, se debe colocar la baqueta de tal manera que el extremo opuesto a la cabeza esté sobre el centro de la caja pero de manera más o menos paralela a ella, y con la cabeza apuntando hacia la derecha. La posición sería semejante a la forma en que la mano izquierda coloca la baqueta normalmente. Esta forma evita el levantamiento de brazo y da la posibilidad de tocar más rápido.

²² WOOTON, John. *The drummer's rudimental reference book*. USA: Row-Loff Productions, 1992.

Con la izquierda el proceso sería el opuesto: la baqueta sería sostenida como la forma normal de la mano derecha.

El autor defiende este sistema alegando que lo que se debe buscar al ejecutar el backsticking es realizar el mínimo esfuerzo y movimiento como sea posible, y asegurando que con él se pueden tocar dobles golpes y muchas combinaciones de baquetas. Tras la explicación, proporciona una serie de ejercicios para practicarlo y aconseja usar también el material previo del libro.

- Single Note Stick Dribble

Traducido: “Nota simple mediante goteo de baqueta”. Con este nombre se presenta el siguiente stick trick en el libro de Jeff Queen, participante del espectáculo *Blast!* y campeón internacional como solista de caja en 1994 y 1995 (premio concedido por el PAS), *The Next Level*. Consiste en realizar golpes simples en la caja tocando una baqueta sobre la otra. El autor explica cómo ejecutarlo poniendo la mano derecha sobre la izquierda.

El proceso para aprenderlo comienza tocando notas con la mano izquierda, continúa con la mano derecha tocando sobre la baqueta izquierda intentando mantener el tempo (la mano izquierda ahora tan solo sujeta la baqueta con una pinza débil y no intenta tocar ninguna nota, dejando todo el trabajo a la mano derecha) y termina al ver que la mano izquierda solamente mantiene la baqueta en el sitio (es decir, sirve de punto de apoyo). Una vez se aprende a realizar este stick trick, se puede colocar la baqueta en cualquier otro punto de apoyo que no sea la mano izquierda, como el aro de la caja, el antebrazo o la pierna.

Se puede dirigir el movimiento de la baqueta horizontalmente impulsándola con los golpes de la mano derecha. A esto se le llama *walk the dog* (“pasear al perro”).

3. 3. 5. Estudio

A la hora del estudio diario, son frecuentes para todo músico las apariciones de problema de convivencia. Al practicar algo referente a la percusión rudimental este problema se ve acentuado ya que los instrumentos buscan generar un sonido de alta intensidad. Para solucionar este problema, distintas marcas comerciales relacionadas con la percusión venden a día de hoy una amplia gama de productos, siendo los más populares los llamados “pads de prácticas”.

La finalidad de los pads de prácticas es posibilitar el estudio del percusionista sin causar molestias derivadas del alto volumen. Sus formatos más frecuentes son el de un pequeño armazón de plástico sin resonancia con un parche apretado a él apagado mediante una esponja

o similar (como es el caso del producto Millenium AK-25 Practice Pad) y el de una superficie de goma de mayor o menor grosor adherida a otra de madera (caso del Evans RF-12G Practice Pad). Los pads de prácticas pueden ser de diversos tamaños y es frecuente que estén preparados para poder sostenerse en un soporte de plato suspendido.

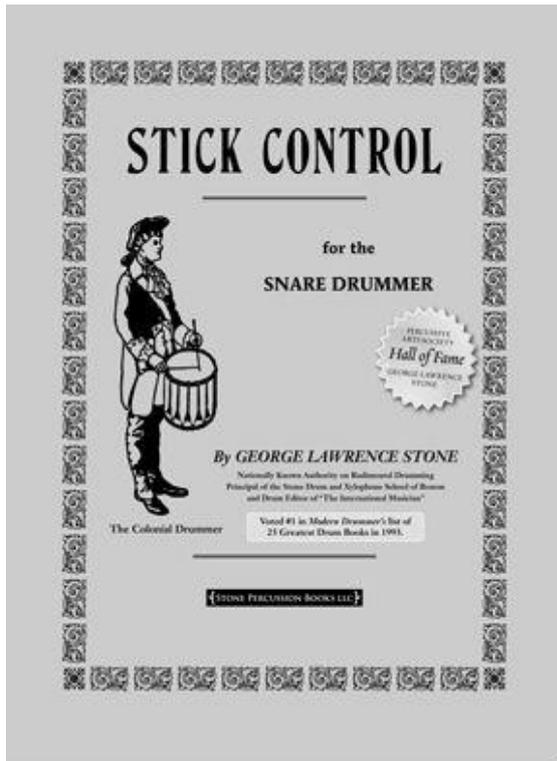
Existen también pads de prácticas de multitenor, como es el caso del Vic Firth Heavy Hitter Large Quadropad Tenor Practice Pad (que concretamente está basado en un sextet). Para el estudio de este instrumento, el Dr. John Wooton en su libro *The Rudimental Drummer's Reference Book* recomienda usar el libro *Modern Multi-Tenor Techniques and Solos* de Julie Davila, así como ser creativo y practicar con ejercicios pensados para la caja adaptándolos de una manera u otra (por ejemplo, desplazando la baqueta de un tambor a otro con los acentos).

Es frecuente que los autores y las diferentes organizaciones rudimentales recomienden para estudiar, practicar un ejercicio realizando el open-close-open (“abierto-cerrado-abierto” que en contexto significa “lento-rápido-lento”), es decir, comenzando lento, ir acelerando hasta rápido y luego ralentizar hasta la velocidad original. También se recomienda practicar con metrónomo y sin él a varios tempos.

3. 4. Principales autores y métodos

3. 4. 1. George L. Stone

George Lawrence Stone, gracias a su libro *Stick Control for the Snare Drummer*²³ y su continuación *Accents and Rebounds for the Snare Drummer*²⁴ fue y es, junto a su método, uno de los percusionistas más influyentes a nivel mundial.



Portada de *Stick Control*

el autor un número de 20 veces sin parar para continuar. Se recomienda también el uso de metrónomo y la práctica en muchas y diferentes velocidades (desde extremadamente lento hasta extremadamente rápido) y la práctica sin él mediante la fórmula de lento-rápido-lento. Los ejercicios, al estar diseñados para dar control, deben ser practicados siempre con la musculatura relajada y parar a la más ligera sensación de tensión. A continuación, se dirige diferenciadamente a dos tipos de percusionistas: el orquestal y el rudimental. Al dirigirse al

²³ STONE, George Lawrence. *Stick Control: for the Snare Drummer*. USA: Stone Percussion Books LLC, 2009.

²⁴ STONE, George Lawrence. *Accents and Rebounds: for the Snare Drummer*. USA: Stone Percussion Books LLC, 2012.

- *Stick Control*

Stick Control for the Snare Drummer (primera edición en 1935) es un libro recopilatorio de ejercicios que pretende ser multidisciplinar (orquestal, rudimental, baterístico...) y que busca que el músico adquiera control, velocidad, flexibilidad, tacto, ritmo, ligereza, delicadeza, fuerza, aguante, precisión en la ejecución y coordinación muscular; para ello intenta desarrollar los dedos, la muñeca y los músculos del brazo mediante la práctica regular e inteligente (y guiada siempre que sea posible por un profesor o maestro local).

El método con el que está concebido el libro es el de repetir cada ejercicio una y otra vez antes de pasar al siguiente, recomendando

percusionista rudimental le recomienda no dudar en practicar con ligereza y tacto, y en especial el redoble cerrado, ya que también le servirá para conseguir fuerza, aguante y velocidad, al tiempo que evitará que su ejecución se vuelva tosca y pesada. Por último habla de la diferencia entre redoble abierto (aquel en el que cada baqueta rebota tan solo dos veces, más propio de la percusión rudimental) y redoble cerrado (en el que cada baqueta rebota muchas veces, más propio de la percusión orquestal).

Tras la introducción, el libro se divide en varias secciones según el tipo de golpe que vamos a practicar y el ritmo en el que lo vamos a hacer que no necesariamente se corresponden con los rudimentos del NARD que se desarrollan presentando una larga lista de combinaciones para las mismas figuras entre mano izquierda y la derecha. Estas secciones son, por orden de aparición:

1. Golpes simples. En compás de subdivisión binaria, figuras de corchea en las que cada nota es un golpe diferenciado e independiente del siguiente, con el correspondiente movimiento de brazo y/o de muñeca.
2. Tresillos. En compás de subdivisión binaria, alternancia entre corcheas y tresillos de corchea realizando golpes simples.
3. Redobles cortos. En compás de subdivisión binaria, alternancia entre corcheas y semicorcheas que posteriormente se transforman en redoble. Se hace visible la diferencia entre el redoble abierto (página 11) y cerrado (página 12). Remarcable también la distinción entre un redoble ligado a la siguiente nota y sin ligar, que es el sonido o el silencio respectivamente de una semicorchea anterior. Aquí también se presenta el golpe doble al mismo tiempo que el redoble abierto, que consiste en golpear dos veces con la misma mano usando el rebote donde un golpe simple lo haría tan solo una vez.
4. Redobles cortos y tresillos. En compás de subdivisión binaria, alternancia entre grupos de semicorcheas o redoble (tanto abierto como cerrado, ligado y sin ligar) y tresillos, enlazados entre sí por corcheas.
5. Mordentes (flams). En compás de subdivisión binaria, presentación del recurso de mordente. Consiste en adornar la nota real (es decir, la única que existiría en caso de ser un golpe simple) con una nota mucho menos sonora realizada con la otra mano. La nota real del mordente no debe sonar más que un golpe simple, por lo que se debe ser cuidadoso en que realmente sea el adorno más débil.

6. Redobles cortos en 6/8. Sección parecida a la de redobles cortos, pero en compás de subdivisión ternaria. También se presentan grupos de figuras irregulares distintos al tresillo.
7. Combinaciones en 3/8. Combinaciones de golpes simples en semicorcheas y tresillos de semicorchea o redobles en compás de 3/8.
8. Combinaciones de 2/4. Combinaciones de golpes simples en semicorcheas y tresillos de semicorchea o redobles en compás de 2/4.
9. Mordentes en tresillos y notas con puntillo. En compás de subdivisión binaria, ejercicios de mordentes en tresillos de corchea, corcheas sin tresillo y notas con puntillo (las cuales se presentan en esta sección). Se hace hincapié en diferenciar sonoramente la figura de corchea con puntillo y semicorchea con la de tresillo de corchea, silencio y corchea.
10. Progresiones de redobles cortos. En compás de subdivisión binaria, alternancia con golpes simples entre corcheas y figuras irregulares las cuales evolucionarán a tocarse con golpes dobles para tocar un redoble abierto y más tarde se transformarán en redoble cerrado, tanto ligado como sin ligar.
11. Progresiones de redobles cortos y tresillos. Parecido a la sección anterior pero alternando las figuras irregulares y sus evoluciones con tresillos de corchea, estando enlazados entre sí por corcheas normales.

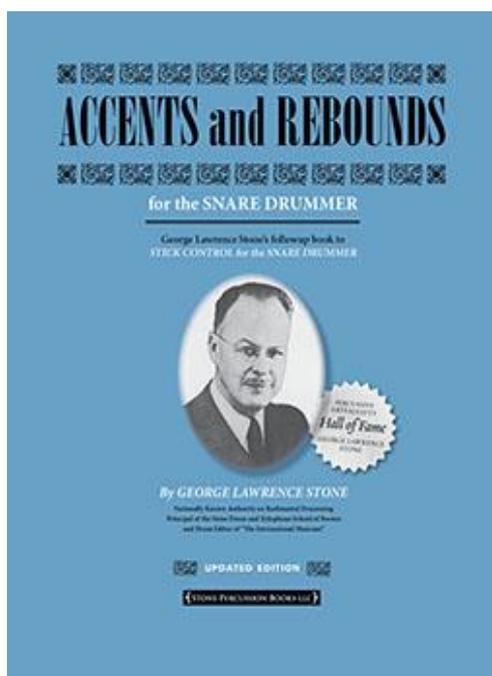
- *Accents and Rebounds*

La otra gran obra de Stone, *Accents and Rebounds* (1961), está dedicada a quien el autor consideraba su mejor alumno: Joe Morello, un percusionista reconocido a nivel internacional y también escritor de varios métodos de éxito, especialmente para batería que es su especialidad, donde se hace mención frecuentemente a su maestro²⁵.

El libro es una continuación de *Stick Control*, y en él se recomienda que su estudio sea posterior al de este y bajo la supervisión de un profesor o maestro si fuera posible. Se añade aquí un concepto no mencionado en el anterior libro: el acento, que debe estar presente en

²⁵ Algunos serían:

- MORELLO, Joe. *Master Studies*. USA: Modern Drummer Publications, 1983.
- MORELLO, Joe. *Master Studies II*. USA: Modern Drummer Publications, 2006
- MORELLO, Joe. *Rudimental Jazz*. Chicago, Illinois: Jomor Publications, 1967.

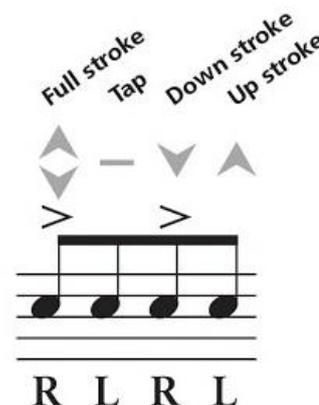


Portada de *Accents and Rebounds*

todo percusionista a la hora de interpretar ya que su instrumento es particularmente sensible a estos, dotando a la música de mayor variedad de enfatizaciones. Los ejercicios de acentos fueron seleccionados de la colección privada del autor que, con práctica, desarrollarán tanto el control como la delicadeza del intérprete. También se presenta un acercamiento progresivo para controlar el golpe secundario del redoble de golpe doble (es decir, el golpe posterior a la nota real que no existiría si fuera un golpe simple), siendo que los ejercicios están seleccionados también en base a años de estudios del redoble y habiendo dado resultados satisfactorios para alumnos en clases privadas. Se aclara en el prefacio que los ejercicios en los que redobles y acentos están combinados son particularmente adaptables a la técnica de dedos²⁶,

muy efectiva en solos con tempos rápidos. Se hace mención especial también a la inclusión de un capítulo para el buzz roll o redoble buzz, palabra que carece de una traducción estandarizada en este contexto pero que se podría entender como “zumbido”.

A partir de las ediciones modernas, los autores Danny Gottlieb y Steve Forster diferencian cuatro tipos de golpes distintos (representados a lo largo del libro mediante símbolos gráficos sencillos de entender y colocados sobre las notas) que se diferencian en base a la altura anterior y posterior al golpe y que sirven para facilitar la ejecución de los acentos o de notas sin acento preparando previamente la mano para la ejecución de estas. Estos tipos de golpes son full, tap, down y up. Usar estos golpes es útil para evitar el uso de la fuerza para lograr los acentos y hacen ganar, desde un punto de vista pragmático, velocidad al ejecutante. Al igual que con el buzz, no tienen una



Símbolos de los tipos de golpes

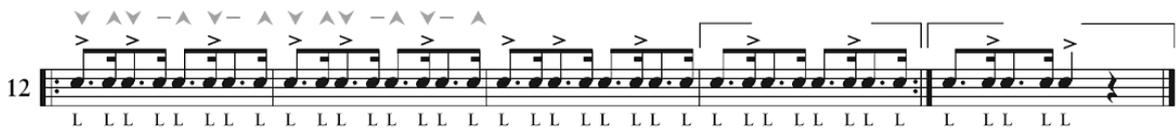
²⁶ El autor no explica en qué consiste esta técnica, pero se mencionará en el presente proyecto más adelante.

traducción estándar, sino que se suelen tomar prestados con su nombre original en inglés.

- El Full stroke (que se representa con una doble flecha apuntando hacia arriba y hacia abajo) comienza con altura, con la baqueta alejada del parche, y tras el golpe vuelve a ganar altura; se utiliza cuando la nota a ejecutar tiene acento y la siguiente también.
- El Tap (representado con un guión) comienza sin altura, cercana al parche, y tras el golpe vuelve a la misma posición; se usa cuando la nota a ejecutar no tiene acento y la siguiente tampoco.
- El Down stroke (una flecha hacia abajo) comienza con la baqueta alta y termina baja, usándose cuando la nota lleva acento y la siguiente no.
- El Up stroke (una flecha hacia arriba) comienza bajo y termina alto, siendo útil al no llevar la nota acento pero la posterior sí.

Tras el prefacio del autor y la explicación de los tipos de golpes de Gottlieb y Forster, el libro, al igual que con *Stick Control*, se divide en secciones según lo que se busca practicar aunque, a diferencia del primer libro, este incluye ejercicios en los que sólo participa una mano. Algunas secciones también tienen explicaciones más extensas a diferencia del otro donde las explicaciones que había en algunas secciones se podían definir como simples aclaraciones. Las secciones de *Accents and Rebounds* son:

1. Acentos en ocho. En compás de subdivisión binaria, distribución de acentos en corcheas agrupadas en compases donde caben ocho, con distintas combinaciones de manos incluyendo dos ejercicios en cada variación de acentos donde solo se toca con una mano. Hay cuatro agrupaciones distintas de acentos en total. La última vez que se repite cada ejercicio tiene un final distinto, recomendándose que cada ejercicio se repita 20 veces antes de pasar al siguiente. Los acentos se deben practicar con mucho peso (es decir, con mucho contraste respecto a las notas no acentuadas), pero deben ser más ligeros a la hora de interpretar realmente.
2. Acentos en notas con puntillo. Sección casi idéntica a la anterior (incluso con las mismas agrupaciones de acentos) pero usando la combinación de figuras de corchea con puntillo y semicorchea. Se recomienda también practicar la “interpretación de jazz”: en un tresillo, corchea, semicorchea, silencio de semicorchea y corchea.



* Practice using the legitimate dotted rhythm as shown above, but also in the modern (loose) interpretation of jazz:

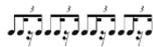


Ilustración original de lo expuesto en el punto 2.

3. Acentos en tresillos. Sección muy similar a la primera pero en compás de 12/8 con lo que las corcheas se agrupan de tres en tres, al igual que pasaría con tresillo en un compás binario, y habiendo un total de 12 corcheas por compás.
4. Control del rebote en el redoble de golpes dobles. Se explica mediante un texto la física del rebote y se deja claro que un redoble nunca será perfecto pues es imposible lograr la misma intensidad sonora entre el primer golpe y sus rebotes, pero que hay que aspirar a la “perfección” y los ejercicios están pensados para ganar control y disminuir esta descompensación sonora, consiguiendo evitar que la diferencia sea demasiado evidente. Los ejercicios, en compás de subdivisión binaria, intercalan corcheas y semicorcheas que concuerdan rítmicamente en la posición de sus acentos si es que los tuvieran. En las semicorcheas las manos tocan dos notas antes de dar paso a la otra (es decir, dos derechas, dos izquierdas...), coincidiendo siempre el acento, cuando lo hay, en la segunda nota de cada mano. Se recomienda empezar con tempos lentos y golpear cada nota individualmente, y pasar a rebotar para alcanzar velocidades más rápidas según la capacidad del intérprete. Se deben exagerar los acentos, no practicar el buzz y usar lo equivalente a la “interpretación de jazz” de la segunda sección cuando aparecen las notas con puntillo.
5. Control del rebote en 6/8, 5/8 y 7/8. Semejante a la sección anterior pero en los respectivos ritmos del títulos. No hay ejercicios de notas con puntillo.
6. Control del rebote en el mordente de tres notas²⁷. En compás de subdivisión binaria (aunque en este caso esto no es realmente importante), diversas combinaciones de manos para practicar la figura citada en el título. Recomendación del autor de tocar las notas de adorno usando los dedos para mayor efectividad.
7. Control del rebote en tresillos y notas con puntillo. En compás de subdivisión binaria, tresillos de corchea con acentos y, posteriormente, combinaciones con tresillos y notas con puntillo que también deben ser practicadas conforme a la “interpretación de jazz”.

²⁷ Con la nota real serían cuatro, por lo que se le llama four-stroke ruff.

Dos secciones diferenciadas, A y B, en las que cambia el patrón de combinación de manos.

8. El redoble de doble golpe frente al buzz. Se explica la diferencia entre ambos tipos de redoble: mientras que en el de doble golpe cada baqueta toca dos notas, en el buzz toca más (la diferencia sería parecida a la de redoble abierto y redoble cerrado explicada en *Stick Control*, pero ahora definiendo el tipo de golpe que usaría el redoble cerrado). Para el doble golpe se debe presionar ligeramente la baqueta hacia el parche con las manos y los dedos, mientras que para el buzz esta presión es mayor y no necesariamente rebota un número fijo de veces. Los ejercicios están pensados para contrastar un redoble con el otro para desarrollar la sensibilidad de las manos y los dedos, por lo que se alterna entre uno y otro redoble en compás de subdivisión binaria. A cada redoble se le adjudica un espacio de dos compases (que pueden estar completados por silencios o no) y están enlazados mediante otros dos compases con la misma figuración practicada en ellos pero con golpes simples. Las figuras usadas son semicorcheas y negras. Cada ejercicio se debe repetir al menos 20 veces.
9. Acentos en redobles progresivos. En compás de subdivisión ternaria, corcheas de golpes simples que se van transformando en golpes dobles (semicorcheas) progresivamente con cada ejercicio comenzando por el final del compás. En todos los ejercicios, en el primer compás no hay ningún acento y en el segundo hay acento a tempo con cada pulso. Al igual que en la cuarta sección, se recomienda empezar con tempo lento y golpear cada nota individualmente, empezando a rebotar con tempos rápidos hasta lo máximo posible. El autor no recomienda practicar el buzz con estos ejercicios. Hay dos secciones exactamente iguales pero con una diferencia: en la primera todos los ejercicios empiezan con la mano derecha y en la segunda con la izquierda.
10. Acentos en redobles de cinco notas (five-stroke rolls). En compás de subdivisión ternaria, alternancia entre la combinación de dos dobles golpes (dos derechas y dos izquierdas o al revés) más uno simple y la agrupación de tres corcheas al tiempo que se añaden acentos en diferentes lugares del ritmo. Como en la anterior sección, se recomienda comenzar lento y sin redoblar hasta alcanzar cierta velocidad, pudiendo redoblar. No se recomienda practicar el buzz, sino el doble golpe.

11. Acentos en redobles de siete notas (seven-stroke rolls). Sección parecida a la anterior, pero la combinación consta de tres golpes dobles en lugar de dos (seis notas en total, más el golpe simple siguiente: siete).
12. Acentos en redobles de cinco y siete notas. Sección parecida a las dos anteriores, pero combinando los redobles de cinco y los de siete notas.
13. Redobles en ritmos mixtos. En compás de subdivisión binaria, redobles con figuras variadas: grupos de dos corcheas, tresillos de corchea, grupos de cuatro semicorcheas y quintillos de semicorchea. En cada ejercicio se practica el doble golpe en una de estas agrupaciones de figuras (mientras en las demás se usa el golpe simple), en varias de ellas o en todas. Siempre se alterna entre una mano y otra, a veces comenzando con la derecha y otras con la izquierda. Hay cuatro subsecciones diferenciadas: A, B, C y D; entre ellas la diferencia es el orden en el que las cuatro distintas agrupaciones de notas están escritas.

Las obras que George L. Stone ha escrito para caja no son únicamente *Stick Control*²⁸ y *Accents and Rebounds*²⁹, sino que su primera publicación fue *Dodge Drum Chart*³⁰. Otra de sus obras importantes para caja es *Military Drum Beats*³¹ donde aparecen los 26 rudimentos señalados por el NARD, siendo tanto este como el anteriormente mencionado libros referentes para la enseñanza y la introducción a la percusión rudimental. También hay que hacer una mención especial a otra de las publicaciones más importantes de Stone: *Mallet Control for the Xylophone (Marimba, Vibraphone, Vibraharp)*³². En esta obra hay una gran variedad de ejercicios pensados para la percusión de láminas ejecutando a dos baquetas donde los rudimentos no son lo central del estudio (aunque también hay combinaciones entre ambas

²⁸ STONE, George Lawrence. *Stick Control: for the Snare Drummer*. USA: Stone Percussion Books LLC, 2009.

²⁹ STONE, George Lawrence. *Accents and Rebounds: for the Snare Drummer*. USA: Stone Percussion Books LLC, 2012.

³⁰ STONE, George Lawrence; DODGE, Frank E. *Dodge drum chart: for reading drum music*. USA: George B. Stone & Son, Inc, 1928. Se trata de un arreglo de una obra anterior de Frank E. Dodge donde se incluyen 400 compases estándares de práctica

³¹ STONE, George Lawrence. *Military drum beats: for school and drum corps*. USA: George B. Stone & Son, Inc, 1958.

³² STONE, George Lawrence. *Mallet Control: for the Xylophone (Marimba, Vibraphone, Vibraharp)*. USA: George B. Stone & Son, Inc, 1949.

manos) sino que lo son las escalas, arpeggios y acordes de diferentes intervalos. Este proyecto se ha centrado en la percusión rudimental, y en la percusión de láminas el estudio de estos no es importante, por lo que están fuera de este estilo, siendo este el verdadero motivo de la no inclusión de una descripción tan detallada como el realizado de sus otras dos obras más famosas y no el de desmerecer esta publicación maestra de uno de los más influyentes percusionistas de la historia.

Stone no sólo transmitió un legado mediante sus obras. Fue el maestro de grandes percusionistas y baterista reconocidos a nivel internacional. Algunos de los más famosos serían Joe Morello que, como se dijo en el capítulo de *Accents and Rebounds*, era su estudiante predilecto y fue conocido como una de las figuras de la batería más importantes a nivel internacional; otro baterista sería Gene Krupa que, según la revista *Modern Drummer*, junto a marcas de instrumentos como Zildjian o Slingerland, definió el estándar del kit de batería y está considerado el padre fundador de la batería moderna; otro de sus estudiantes más famosos fue Lionel Hampton que, tras participar en dos grabaciones junto al trompetista de jazz Louis Armstrong, comenzó a popularizar el vibráfono dentro de este estilo; y como última mención, Vic Firth, creador de la compañía Vic Firth Inc. que es una de las marcas de mazas y baquetas de percusión más importantes a nivel mundial, tanto es así que han patrocinado y patrocinan a percusionistas y bateristas conocidos a nivel mundial tales como Charlie Watts (baterista del grupo de rock *The Rolling Stones*) o Ted Atkatz (anterior percusionista principal de la Orquesta Sinfónica de Chicago y fundador del grupo de rock alternativo *NYCO*).

3. 4. 2. Charley Wilcoxon

Charley Wilcoxon fue un percusionista conocido especialmente por su faceta educativa y sus numerosas publicaciones incluyendo métodos para caja (caso de *Drum Method*³³) y obras tanto de solo (como los 150 que se incluyen en *The All-American drummer 150 rudimental solos*³⁴) como de cámara (un ejemplo sería *The Drummer on Parade*³⁵ para caja, platillos y bombo). Este autor no trabaja tan solo con instrumentos de percusión rudimental, sino que fue enormemente influenciado por la batería y sus conceptos, por lo que muchos de

³³ WILCOXON, Charley. *Drum Method*. Cleveland, Ohio: Ludwig Music Publishing Co., 1981.

³⁴ WILCOXON, Charley. *The all-american drummer 150 rudimental solos*. Cleveland, Ohio: Ludwig Music Publishing Co., 2009.

³⁵ WILCOXON, Charley. *The drummer on parade: for snare drum, cymbals and bass drum* [música impresa]. Cleveland, Ohio: Ludwig Music Publishing Co., 1981.

los ejercicios de sus métodos (y así se indica en ellos) se pueden trabajar para desarrollar las habilidades en el set de batería.

- *The All-American Drummer 150 Rudimental Solos*

Publicado por primera vez en 1945. El autor escribió el libro para ayudar al intérprete a comprender claramente las posibilidades de los 26 rudimentos estándar de la época. Se les añade a los solos “un toque de swing” como estímulo para los percusionistas de la época. Están arreglados cuidadosamente para que cualquier grupo pueda mezclarse perfectamente, dando así un número de combinaciones alto. Durante el libro, al aparecer un rudimento se suele indicar su nombre, conociendo así por norma general cuales son los que se trabajan en cada solo.



PRICE
\$11.95
in U.S.A.
CW 2

LUDWIG
MUSIC
557 E. 140th St., Cleveland, OH 44110-1999
Ph. (800) 851-1150 - Fax (216) 851-1958
E-mail: ludwig@cyongate.net

Portada de *The All-American Drummer 150 Rudimental Solos*

se podría notar una subida de la dificultad creciente, especialmente a partir del solo número 132, cuando el autor empieza a usar todos (o casi todos) los 26 rudimentos en cada uno hasta terminar el libro.

- *Wrist and Finger Stroke Control for the Advanced Snare Drummer*

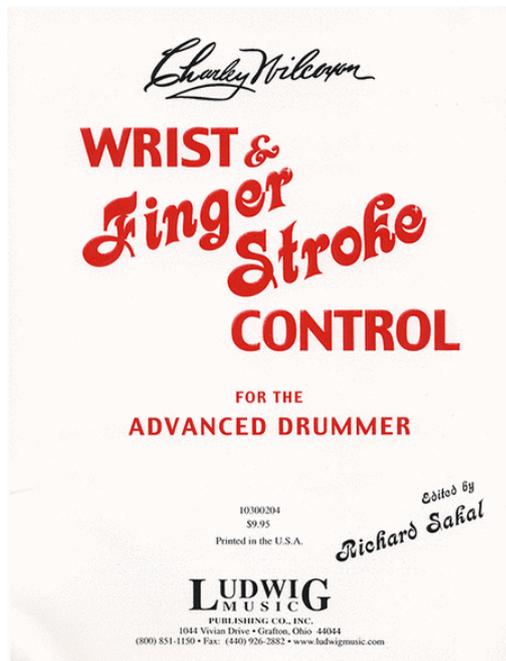
El libro *Wrist and Finger Stroke Control*, publicado en 1951, es un libro de ejercicios para caja y/o batería que pretende un alto grado de control técnico de la baqueta a través de

Podríamos agrupar los solos en dos grandes secciones:

- Solos cortos. Desde el número 1 hasta el 120, ambos incluidos. Todos ellos ocupan aproximadamente la mitad de la página en la que se encuentra, por lo que hasta aquí aparecen agrupados de dos en dos. No obedecen necesariamente a una escala de dificultad (es decir, el primer no es más fácil que el último) y en cada uno se practica tan sólo una pequeña cantidad de rudimentos.

- Solos largos. Desde el número 121 hasta el 150, ambos incluidos. Todos ellos ocupan una página al completo. En estos, a diferencia de los anteriores, sí que

los brazos, las muñecas y, finalmente, los dedos. Los ritmos están ordenados de manera progresiva en dificultad para lograr este propósito.



Portada de Wrist and Finger Stroke Control

Tras practicar las secciones de estudios de brazo y muñeca se comienza a practicar el golpe de dedos (técnica que, según se señala en el método, de ninguna manera es una nueva moda en el mundo de la percusión, y que se ha creado conforme a las demandas musicales según ha pasado el tiempo), que jamás logrará mucho poder pero que es idóneo si se busca velocidad, nitidez y una técnica limpia y fluida.

Cada ejercicio se puede practicar también con estilo de “swing” y pueden tocarse en varias combinaciones de tambores o tom-toms.

El autor sugiere dos ejercicios antes de comenzar con los estudios para ayudar a controlar esta técnica de golpeo de dedos. El primero sería golpear con la baqueta desde una posición alta y tratar de controlar los rebotes de este golpe mediante el impulso de los dedos índice (para la mano izquierda) y corazón (para la derecha) hasta que sean rítmicos y sin acción de la muñeca. El segundo consiste en colocar las manos sobre una mesa con los dorsos mirando hacia arriba y golpear de manera alternada el dedo índice (mano izquierda) y corazón (derecha). Finaliza el texto de la introducción recordando que practicar relajadamente es necesario.

Desde el principio del libro se dan a conocer unas letras que darán a entender cada una de ellas un tipo de golpe distinto (además de R y L que dicen con qué mano, si derecha o izquierda respectivamente, se debe tocar la nota indicada). Estas letras son A para golpes de brazo (arm strokes), W para golpes de muñeca (wrist strokes), B para golpes de rebote (bounce or rebound strokes) y F para golpes de dedo (finger strokes).

El libro se divide en 24 estudios de 10 pentagramas cada uno, en los que se trabaja el golpeo de brazo, muñeca y dedos de manera separada o combinada. Al estar ordenados de manera progresiva en dificultad, en cada estudio se añaden nuevos elementos a desarrollar. Lo que se trabaja en cada estudio es lo siguiente:

- Estudio no. 1. Se practica el golpe de muñeca. En compás de 2/4, semicorcheas con acentos en diferentes momentos rítmicos y con alternancia continua entre ambas manos (RLRL... o LRLR...).
- Estudio no. 2. Se practica el golpe de muñeca. Parecido al estudio anterior, pero se pueden comenzar a ver más de dos acentos seguidos.
- Estudio no. 3. Se practica el golpe de brazo y de muñeca. Igual que los anteriores, pero se añade la figura de corchea y, en el último pentagrama, dos silencios de dicha figura. Aunque no se especifica en la página, parece darse a entender que estas figuras más lentas se presentan aquí para poder comenzar a practicar el golpe de brazo sin demasiada dificultad, ya que continuamente coinciden que están acentuadas.
- Estudio no. 4. Se practica el golpe de muñeca. Parecido al no. 1 pero, además de manos alternadas, puede haber dos notas seguidas con la misma mano.
- Estudio no. 5. Se practica el golpe de muñeca. Parecido al estudio anterior, pero se pueden comenzar a ver más de dos notas seguidas con la misma mano. Además, también aparecen dos y hasta tres acentos seguidos, lo cual tampoco había sido visto en el anterior estudio.
- Estudio no. 6. Se practica el golpe de muñeca. Partiendo de los elementos del estudio no. 5, vuelven a aparecer figuras de corchea (aunque no con tanta frecuencia como en el no. 3).
- Estudio no. 7. Se practica el golpe de muñeca. En compás de 2/2, principalmente corcheas y tresillos de corchea mezcladas entre sí con acentos en diferentes momentos rítmicos y pudiéndose combinar entre manos alternadas o el golpeo de dos notas con la misma.
- Estudio no. 8. Se practica el golpe de muñeca. Parecido al estudio anterior, pero se añaden más de dos notas seguidas con la misma mano.
- Estudio no. 9. Se practica el golpe de brazo y de muñeca. A diferencia de en el no. 3, en este estudio sí se indica que notas deben golpearse usando el brazo y cuales usando la muñeca. Se deben ejecutar los ejercicios con la indicación más reciente (por ejemplo, en este estudio la indicación de brazo solo está para el primer compás del primer pentagrama, los demás son con la muñeca). La dinámica del

ejercicio es similar a la de los estudios 7 y 8, pero con más presencia de la figura de negra (que había aparecido antes pero de manera muy minoritaria).

- Estudio no. 10. Se practica el golpe de brazo y de muñeca. Parecido al estudio anterior, pero con mucha más presencia del tresillo de corchea.
- Estudio no. 11. Se practica el golpe de muñeca y el de dedos. Comienzan a usarse las letras descritas al principio del libro. En compás de 2/4 y valiéndose de figuras de corchea y semicorchea, así como silencios, se presentan el golpe de rebote y el golpe de dedos. Estos golpes se suceden tras un primer golpe de muñeca, que siempre va acentuado. Todos los golpes de dedos son con la misma mano hasta el siguiente golpe de muñeca.
- Estudio no. 12. Se practica el golpe de muñeca y el de dedos. Parecido al estudio anterior, pero ahora las semicorcheas con golpes de dedos pueden verse interrumpidas por semicorcheas con golpes de muñeca. También se practican acentos con los dedos.
- Estudio no. 13. Se practica el golpe de muñeca y el de dedos. Similar al anterior, pero la alternancia entre dedos y muñeca ahora puede ser más rápida. Aparecen también silencios de semicorchea.
- Estudio no. 14. Se practica el golpe de brazo, el de muñeca y el de dedos. En compás de 2/4, y mediante el uso principalmente de corcheas, semicorcheas y fusas, intenta aclarar la diferencia de velocidad entre los tres tipos de golpes (las figuras corresponden al golpe de brazo, de muñeca y de dedos respectivamente). Por primera vez se alternan las manos en los golpes de dedos, dando pie a la aparición de la figura más corta hasta el momento: la fusa.
- Estudios del no. 15 al no. 20. Se practica el golpe de muñeca y el de dedos. Partiendo de los elementos del estudio no. 14, se añade la figura del tresillo de semicorchea, que se debe tocar usando la muñeca. Cada estudio sigue explotando todos los recursos presentados hasta el momento en un creciente nivel de dificultad para mejorar el control de la baqueta.
- Estudio no. 21. Se practica el golpe de muñeca y el de dedos. Hasta ahora, el golpe de dedos alcanzaba en cada mano una velocidad de semicorchea (fusa, al alternar

ambas). En este estudio, ahora alcanzará el de tresillo de semicorchea. Todo esto escrito en compás de 2/4.

- Estudios del no. 22 al no. 24. Se practica el golpe de brazo, el de muñeca y el de dedos. En compás de 2/4, se presenta el recurso del mordente o flam y como incorporar la técnica del golpeo de dedos a este. Para ello, en los estudios 22 y 23 se usan los elementos presentes a partir del estudio no. 11, predominando la figura de semicorchea; en el estudio 24 se usan los elementos del estudio 21, predominando así el tresillo de semicorchea.

3. 4. 3. Sanford A. Moeller

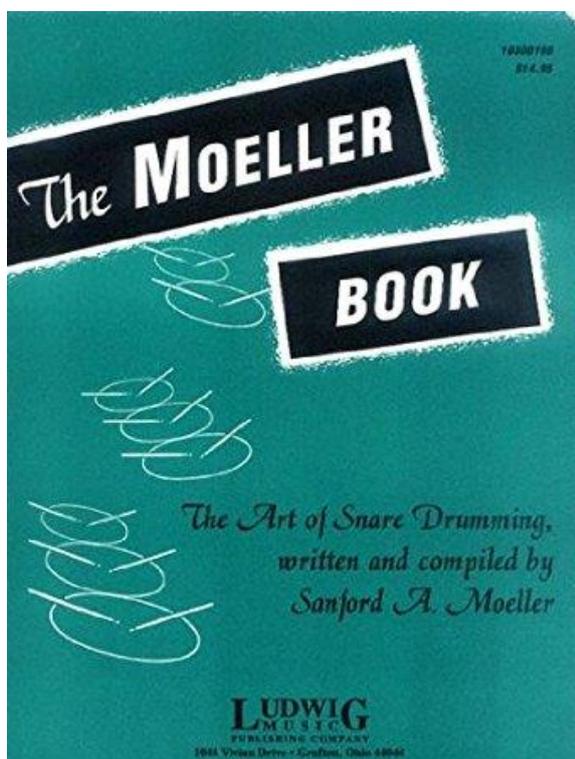
Sanford A. Moeller fue un percusionista y educador muy influenciado por la música militar y los antiguos intérpretes de percusión, autoridades musicales confirmadas por el gobierno de los Estados Unidos. Compiló una series de ejercicios y maneras de tocar tan diferenciadas que sus estudiantes empezaron a hacer referencia al método o técnica Moeller, que busca la máxima relajación en el intérprete. Su libro, *The Moeller Book: The Art of Snare Drumming*³⁶, es un método para caja que

busca ser lo más completo posible.

- *The Moeller Book*

The Moeller Book: The Art of Snare Drumming fue publicado en 1956. Es un libro más moderno que los anteriormente citados (a excepción de *Accents and Rebounds*), pero además su método entra en contradicción con los de Stone y Wilcoxon (que incluso podrían ser complementarios entre sí) de tal manera que se podría hablar de una escuela distinta.

El libro comienza afirmando que el estudiante que realice un estudio completo y adecuado del mismo será capaz de



Portada de *The Moeller Book*

³⁶ MOELLER, Sanford A. *The Moeller book: the art of snare drumming*. USA: Ludwig Music Publishing Co., 1982.

conseguir un progreso visible incluso sin un profesor o maestro que le sirva de guía (contrario a otros métodos que recomiendan el seguimiento de un percusionista experimentado local). En cuanto a la técnica de sujeción de las baquetas, también es marcadamente distinta en la mano derecha (la mano izquierda no presenta diferencias remarcables, aunque sí algunos detalles probablemente adecuados para el mejor desarrollo del método), donde la pinza no está entre el dedo pulgar e índice, sino que la baqueta es sostenida enteramente por el meñique.

Podríamos dividir el libro en tres grandes secciones según lo que se trata en sus páginas³⁷, precedidas por una introducción. La primera sección sería de un carácter más técnico, es decir, se explica la manera de coger las baquetas, como golpear, leer música, los rudimentos... mediante texto e ilustraciones, así como aportando algunos ejercicios; el autor se refiere a esta sección como “Rudimentos”. La segunda es más práctica, y estudia diferentes maneras de golpear y duración de las notas (notas con puntillo, tresillos...) mediante una larga recopilación de ejercicios; el autor se refiere a esta sección como “Lectura”. La tercera sección es más musical, y en ella aparecen gran cantidad de obras que el autor recomienda tocar; el autor se refiere a esta sección como “Aplicación de Rudimentos y Lectura”.

La primera sección, “Rudimentos”, se desarrolla desde la página 4 hasta la primera mitad de la 34, y se divide en las siguientes partes (siguiendo el índice del libro):

- *Holding the Sticks*. Enseña como sostener las baquetas con las diferencias expresadas anteriormente. Usa tanto texto como ilustraciones para hacerlo, apoyándose además en publicaciones de otros autores como *Tutor for the side drum*³⁸ de Otto Langey o *Metodo popolare per tamburo*³⁹ de Giuseppe Mariani.
- *Single Stroke*. Se indica, mediante explicación textual e ilustrativa, como se deben realizar golpes simples (un golpe por cada mano, una detrás de la otra), señalando una técnica que recuerda al movimiento continuo.
- *Notation Explained*. Muestra el tipo de notación que se usará a posteriori para señalar que notas tocar con la mano izquierda (plica hacia arriba, mano izquierda;

³⁷ El autor hace referencia a estas secciones en la página 57, aunque no dividen materialmente el libro.

³⁸ LANGEY, Otto. *Tutor for the side drum*. London, England: Hawkes & Son, 1909.

³⁹ MARIANI, Giuseppe. *Metodo popolare per tamburo*. Milan, Italia: G. Ricordi & Co (Rome: Edizioni Ricordi), año desconocido.

plica hacia abajo, derecha). También da unos ejercicios preparatorios para el roll y recomienda el uso del metrónomo.

- *The Da-Da Ma-Ma or the Roll*. Explicación textual de en qué consiste el roll (básicamente es lo que otros autores llaman double stroke roll o, como aparece designado en los 26 rudimentos estándar de la época, el long roll; dos golpes con una mano seguidos de dos golpes con la siguiente) y como se debe practicar.
- *Popular Beliefs about Drumming*. Breve disertación acerca de conceptos y prejuicios que la sociedad tiene sobre la percusión que el autor repudia y considera erróneos.
- *Holding the Drum*. Explicación de la correcta colocación del tambor o caja según el intérprete esté de pie o sentado.
- *The Up Stroke*. Se indica, mediante explicación textual e ilustrativa, como se debe realizar el up stroke, que consiste en golpear el parche al tiempo que la mano sube. Las manos se deben practicar por separado.
- *The Single Stroke Roll*. Explicación textual de en qué consiste el single stroke roll (redoble de golpes simples), como ejecutarlo y cuál suele ser su función.
- *The Roll of Three Single Stroke (ruff)* y *The Roll of Four Single Strokes (four stroke ruff)*. Explicación de cómo se deben tocar las figuras mencionadas, y muestra de cómo se escriben normalmente en un pentagrama.
- *Roll of Five/ Seven/ Nine/ Eleven/ Thirteen/ Fifteen/ Eight/ Ten Strokes*. Muestra el modo más adecuado de tocar un redoble de cinco, siete, nueve, once, trece, quince, ocho y diez notas (aparecen en el libro por ese orden) con la digitación más adecuada, además de la manera en que pueden aparecer escritos en un pentagrama.
- *The Flam*. Enseñanza de en qué consiste el flam o mordente, como practicarlo, su digitación y la manera en que se escribe.
- *The Bounce*. Pequeño texto en el que se explica cómo funciona el rebote en la caja comparándolo con el de una pelota.
- *The Right Hand Flam* y *The Left Hand Flam*. Secciones separadas en las que, mediante el uso de texto e ilustraciones, se muestra la correcta ejecución tanto en

una mano como en otra del mordente, así como la aportación de un ejercicio para practicar la nota de adorno de estos.

- Las siguientes páginas, desde la 22 hasta la 31 (de ésta tan sólo la primera mitad) explican la ejecución, escritura y práctica (proporcionando ejercicios) de los diferentes rudimentos que no se han explicado previamente, tales como el paradiddle, el flam paradiddle (o flamadiddle), el flam accent o el single ratamacue.
- *Rudiments of Music*. Breve explicación de escritura musical en la que se explican conceptos básicos tales como la duración de las diferentes figuras, el puntillo, las dinámicas o incluso el pentagrama. Se indica que esta sección está localizada aquí como podría estarlo en cualquier otro sitio, y señala que el principal deseo es enseñar al percusionista a golpear, pudiendo hacer esperar a esta teoría.
- *Table of Time Necessary for the Corps*. Muestra de los ritmos más comunes a los que se enfrentan los drumcorps y las figuras más usuales de estos (por ejemplo, en el 4/4, negra, redonda, blanca, corchea y semicorchea) que a su vez están escritas de tal manera que se pueden practicar como un ejercicio.

A partir de aquí comienza la segunda sección, “Lectura”, que se extiende desde la segunda mitad de la página 34 hasta la primera mitad de la 57. Sus secciones son:

- *Exercises for the Snare Drum*. Expone un sistema de digitación para diferenciar golpes normales, up strokes y down strokes (explicados en la misma sección que los up strokes) parecido al de *Accents and Rebounds* de Stone (aunque sin el golpe full) pero diferenciando también entre mano derecha (símbolos en blanco) e izquierda (en negro). Se recomienda contar “1 an 2 an” para asegurar el pulso y la subdivisión del compás. Son un total de 38 ejercicios en 2/4.
- *The Dot*. Explica el valor del puntillo y proporciona 12 ejercicios distintos en 4/4 para estudiarlo en la práctica.
- *Triplets*. Explica los tresillos y proporciona seis ejercicios en compás de subdivisión binaria.
- *The Rolls*. Extensa explicación de los redobles, como deben ser ejecutados y cuantos golpes corresponden a según qué figura indique el redoble. A continuación se ofrecen varios ejercicios para poner en práctica el valor de los redobles, y de qué manera

deben digitarse o interpretarse según sus variables (por ejemplo, si están ligados entre sí o no lo están).

- *Puntato Marks*. Señala la existencia de la marca puntato para la música de percusión e indica como deben ejecutarse: lo más staccato posible, además de con un pronunciado acento. Posteriormente se explican los distintos signos de repetición parcial o total de uno o dos compases, y formas de escritura para abreviar notas. Por último se ofrecen 31 ejercicios introduciendo diferentes compases y comparándolos.
- A partir de la página 49 y hasta la 56 comienzan una serie de ejercicios que no parecen querer reforzar ninguna característica en concreto, probablemente siendo un recopilatorio de lo visto durante el libro. Estos ejercicios están agrupados en cinco, luego siete más, seis nuevos, otros cuatro y uno final. Podrían entenderse como breves solos para caja.
- *The Marching "TAPS" and "ROLL OFF"*. El autor explica cómo son estas llamadas y para qué se usan.

En la segunda mitad de la página 57 y hasta la 95 inclusive comienza la tercera y última sección, "Aplicación de Rudimentos y Lectura". Así está dividida:

- *Application of the Rudiments and Reading*. Breve introducción de la sección y explicación de la razón de ser de esta nueva sección, así como llamada a la preocupación por el intérprete por no conformarse con las obras dadas dentro del libro.
- *Quicksteps for Drum Corps, Stick Beats y Snare Drum Beatings*. Tres secciones diferentes con música para la sección de percusión de la banda de marcha. La primera es para el paso ligero, la segunda cumple la misma función pero haciendo uso además del recurso técnico de chocar una baqueta contra la otra, y la tercera busca liberar a la sección de percusión de la carga de realizar toques demasiado difíciles y ofrece unos más fáciles de tocar y recordar.
- *Fife and Drum*. No es una sección como tal, pero todas las obras para pífano y tambor aparecen seguidas. Las obras que se ofrecen son *Sole leather quickstep*, *Hog-eye man*, *Newport*, *H-11 on the wabash*, *Wrecker's daughter quickstep*, *Auld lang syne*, *The fifer's delight*, *Dixie*, *Hail to the chief* y *The red, white and blue*.
- *The Camp Duty of the Uniter States Army*. Tras una introducción explicando el porqué un percusionista rudimental, militar o no, debe practicar obras de esta índole, se

ofrecen una serie de música militar para pífano y tambor. Estas son *Three camp sor points of war*, *The slow scotch*, *The austrian*, *Dawning of the day*, *The hessian*, *Dusky night*, *The prussian*, *The dutch*, *The quick scotch*, *Part of "three camps"*, *The fatigue call*, *The drummers call* (solo de tambor), *The asembly* (para grupo de tambores), *The adjutant's call*, *The breakfast call*, *The dinner call*, *The slow retreat*, *Quick Retreat*, *To the colors*, *The recall* (solo de tambor), *The tattoo*, *Quickstep*, *Slow march* y *Downfall of Paris*.

- *Drum solos*. Una selección de obras para solo de caja. Son *Bunker hill*, *Governor's Island* y *Doc ruff*. Aunque incluida en esta sección, la última obra del libro es para dúo de cajas, y su título *Double-harness*.

3. 4. 4. Mitch Markovich

Mitch Markovich compuso en 1966 una serie de obras para solo, dúo y cuarteto de percusión rudimental, ordenadas y agrupadas por tres tipos de dificultad: easy ("fácil"), medium ("medio") y difficult ("difícil"). Estudió percusión en la Universidad de Indiana y, además de ser un experto en percusión rudimental (como demuestran sus títulos de campeón tanto a nivel nacional como del estado de Illinois, además de haber contribuido a la realización de 12 concursos nacionales y 23 estatales, tanto entre solistas como entre agrupaciones), también es conocedor de otros estilos como batería, rock, big band de jazz y música cristiana. Actualmente es patrocinador de la marca de instrumentos de percusión Pearl y a la marca de parches Evans.

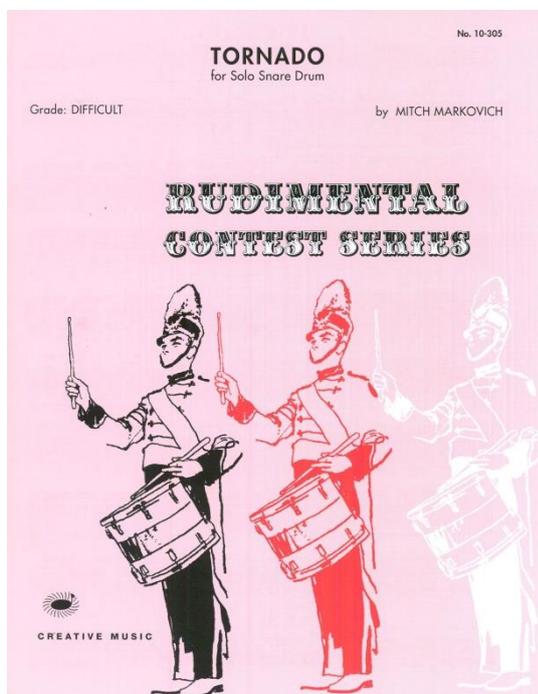
- Rudimental Contest Series

Las obras de la serie *Rudimental Contest Series* son:

1. *High Flyer*. Graduación fácil. Solo rudimental para caja de marcha. Extensión de dos páginas. Velocidad: 104 Bpm.
2. *Countdown*. Graduación fácil. Solo rudimental para caja de marcha. Extensión de dos páginas. Velocidad: 104 Bpm.
3. *Three Minus One*. Graduación fácil. Dúo rudimental para dos cajas de marcha. Extensión de cuatro páginas. Velocidad: 104 Bpm.
4. *Fancy Four*. Graduación fácil. Cuarteto rudimental para caja de marcha, multitenor y dos bombos. Extensión de cuatro páginas, además de una partichela para cada instrumento. Velocidad: 104 Bpm.

5. *The Winner*. Graduación media. Solo rudimental para caja de marca. Extensión de tres páginas. Velocidad: 128 Bpm.

6. *Just Two*. Graduación media. Dúo rudimental para dos cajas de marcha. Extensión de cuatro páginas. Velocidad: 128 Bpm.



Portada de la obra *Tornado*

7. *Teamwork*. Graduación media. Cuarteto rudimental para dos cajas de marcha, multitenor y bombo. Extensión de siete páginas, además de una partichela para cada instrumento. Velocidad: 128 Bpm.

8. *Four Horsemen*. Graduación media. Cuarteto rudimental para dos cajas de marcha, multitenor y bombo. Extensión de cuatro páginas, además de una partichela para cada instrumento. Velocidad: 152 Bpm.

9. *Tornado*. Graduación difícil. Solo rudimental para caja de marcha. Extensión de tres páginas. Velocidad: 130 Bpm.

10. *Stamina*. Graduación difícil. Solo rudimental para caja de marcha. Extensión de cuatro páginas. Velocidad: 132 Bpm.

Markovich ha ganado cierta popularidad internacional gracias a esta serie de obras a la que se hace mención. Tanto es así que ha llegado a influir en la programación de algunos conservatorios españoles, como es el caso de la obra *Tornado* en las obras para caja de 1º y 2º del CSM “Rafael Orozco” de Córdoba donde se entrega el presente proyecto.

Además del NARD, Markovich es miembro de The Percussive Arts Society (PAS), en cuyo salón de la fama está incluido George Lawrence Stone desde 1997, treinta años después de su fallecimiento.

4. VALORACIÓN CRÍTICA

Pese a que en Estados Unidos las bandas de marcha gozan de una popularidad tan alta, no han conseguido exportar este hecho a Europa (aquellos lugares donde lo son, ya lo eran tradicionalmente, como es el caso de la Comunidad Valenciana o Suiza, y no tiene que ver con la influencia del país norteamericano), y mucho menos al mundo académico.

Probablemente sea motivo de esto el peso que hay en el continente europeo de la música orquestal, así como la música pensada para ser interpretada dentro de un edificio (que además frecuentemente está diseñado para potenciar la sonoridad de la orquesta) que para el aire libre. Partiendo de este hecho es posible comparar la mentalidad de un lugar y otro.

Mientras que EEUU es un país relativamente joven, sin demasiada historia y tradiciones, Europa es exactamente lo contrario. Es por eso que es más fácil allí el explorar un tipo de música nuevo y propio de lo que sería aquí. Además, el implantar esto en las instituciones es marcadamente complicado, ya que en Europa ya existe una amplia tradición de cómo se debe de interpretar la música, como se debe enseñar a un nuevo alumno y donde se debe tocar una nueva obra.

Sin embargo, esto no concuerda exactamente con la percusión.

La percusión, como especialidad instrumental académica, sí que es relativamente nueva también en Europa. Aunque existe cierta tradición, sigue siendo muy reciente; tanto es así que los grandes percusionistas europeos pioneros en su especialidad siguen vivos o fallecieron recientemente, tal es el caso de Jacques Delécluse o Sigfried Fink. Además, aunque con su correspondiente mentalidad europea, sus métodos de enseñanza tienen cierta similitud y de alguna manera beben de los autores estadounidenses.

Por eso, aunque sería improbable hacerlo sin tener en cuenta las características culturales de cada zona, sí que sería posible en Europa implantar un modelo de enseñanza dentro de las instituciones para la percusión basado en los métodos de la percusión rudimental. Y de hecho, si hacemos un análisis un poco más profundo, nos daríamos cuenta de que esto ya puede estar pasando.

5. CONCLUSIONES

La realización de este trabajo ha sido realmente satisfactoria. A pesar de que el alumno tenía conocimiento de la mayoría de libros, obras y técnicas de las que aquí se presentan, es bien cierto que se le ha podido brindar la oportunidad de trabajar y profundizar en las que ya sabía, así como descubrir otras nuevas. Un ejemplo claro de esto es el libro *Wrist and Finger Stroke Control* de Charley Wilcoxon. El alumno conocía al autor y también era consciente de la técnica de golpeo de dedos de la que se habla en su publicación, pero no conocía la conexión que había entre ambos y ha podido aprovechar para mejorar su técnica particular trabajando este libro. Por desgracia, el no encontrar fuentes de información en castellano (la mayoría no eran fiables o eran muy escasas) ha sido una decepción que revela el no demasiado interés que hay por este estilo de música en el mundo hispanohablante (la mayoría de las obras y libros, para poder trabajarlas, han sido pedidas a Estados Unidos, ya que en algunos casos no se encontraban en ninguna casa de música europea).

También ha sido gratificante la búsqueda de información relativa al contexto de este estilo de música, pero hay ciertos aspectos que rodean a la percusión y la enseñanza estadounidense que preocupan altamente.

El alumno considera que es peligrosa la estrecha relación que hay entre marcas de productos comerciales y las instituciones de enseñanza pública estadounidenses. El peligro de esto reside en que, un profesor que pueda ser patrocinador de una marca, podría estar dejando de lado su conciencia crítica, artística y académica en favor de un interés económico que pudiera tener la marca a la que representa.

Aunque de alguna manera se pueda admirar e incluso envidiar a Estados Unidos por la música rudimental y se quiera copiar o tomar en consideración, se debe mantener la independencia de las instituciones académicas, artísticas y de enseñanza, y evitar a toda costa que puedan actuar por un mero interés comercial.

6. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

6. 1. Libros y métodos

ABRAHAM, Gerald. *Historia universal de la música*. 1º ed. Madrid: Taurus, 1987.

HARTENBERGER, Russell. *The Cambridge Companion to Percussion*. 1º ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

MOELLER, Sanford A. *The Moeller book: the art of snare drumming*. USA: Ludwig Music Publishing Co., 1982.

QUEEN, Jeff. *The next level: rudimental snare drum techniques*. 1º ed. Plano, Texas: Mark Wessels Publications, 2004.

RANDEL, Michael. *Diccionario Harvard de música*. 1º ed. Madrid: Alianza, 1997.

SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: MacMillan, 1980 (1992 imp).

STONE, George Lawrence. *Stick Control: for the Snare Drummer*. USA: Stone Percussion Books LLC, 2009.

STONE, George Lawrence. *Accents and Rebounds: for the Snare Drummer*. USA: Stone Percussion Books LLC, 2012.

STONE, George Lawrence. *Military drum beats: for school and drum corps*. USA: George B. Stone & Son, Inc, 1958.

STONE, George Lawrence; DODGE, Frank E. *Dodge drum chart: for reading drum music*. USA: George B. Stone & Son, Inc, 1928.

STONE, George Lawrence. *Mallet Control: for the Xylophone (Marimba, Vibraphone, Vibraharp)*. USA: George B. Stone & Son, Inc, 1949.

WILCOXON, Charley. *Drum Method*. Cleveland, Ohio: Ludwig Music Publishing Co., 1981.

WILCOXON, Charley. *The all-american drummer 150 rudimental solos*. Cleveland, Ohio: Ludwig Music Publishing Co., 2009.

WILCOXON, Charley. *Wrist and finger stroke control*. Cleveland, Ohio: Ludwig Music Publishing Co., 1979.

WOOTON, John. *The drummer's rudimental reference book*. USA: Row-Loff

Productions, 1992.

6. 2. Artículos en revistas y publicaciones periódicas

AITKEN, Alistair. «The history of army piping and regimental pipe bands – part 1» *Piping press*. Año desconocido, sitio web: bit.ly/1OibKnr

LOGOZZO, Derrick. «*Systems of natural drumming: Stone, Gladstone, Moeller.*» *Scholarly Paper Presentation at PASIC* (original), *Percussive Notes* (reedición). New Orleans, Luisiana: 1992 (original), 1993 (reedición).

«*Gene Krupa: The man who made it all happen*» *Modern Drummer*. Sitio web: 2009.
Enlace: bit.ly/2eT0FS3

6. 3. Música impresa

BROOKS, Chris. *Vertigo schmertigo: a rudimental quartet* [música impresa]. USA: Row-Loff Productions, 2010.

MARKOVICH, Mitch. *High flyer: for solo snare drum* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

MARKOVICH, Mitch. *Countdown: for solo snare drum* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

MARKOVICH, Mitch. *Three minus one: snare drum duet* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

MARKOVICH, Mitch. *Fancy four: rudimental quartet* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

MARKOVICH, Mitch. *The winner: for solo snare drum* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

MARKOVICH, Mitch. *Just two: snare drum duet* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

MARKOVICH, Mitch. *Teamwork: rudimental quartet* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

MARKOVICH, Mitch. *Four horsemen: rudimental quartet* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

MARKOVICH, Mitch. *Tornado: for solo snare drum* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

MARKOVICH, Mitch. *Stamina: for solo snare drum* [música impresa]. Glenview, Illinois: Creative Music, 1966.

WILCOXON, Charley. *The drummer on parade: for snare drum, cymbals and bass drum* [música impresa]. Cleveland, Ohio: Ludwig Music Publishing Co., 1981.

WOOTON, John. *Africa hot* [música impresa]. USA: Row-Loff Productions, 2000.

6. 4. Música en soporte audiovisual

BLUE DEVILS. *Blue Devils 2017 - Battery in the Lot - Hillsboro, OR {Quality Audio} [4K]* [Vídeo en soporte web]. Grabación sonora original: Hillsboro, Oregon: sin sello discográfico, 2017. Enlace: youtu.be/h43F6x8VeeY

WOOTON, John. *John Wooton performs "Africa hot"* [video en soporte web]. Grabación sonora original: Sitio web: Vic Firth, 2011. Enlace: youtu.be/qmDqJhsLim8

6. 5. Monografías en soporte web

RHODES, Steven L. *A history of the wind band*. Sitio web: Universidad de Lipscomb, ©2007. Enlace: bit.ly/2gE0Zle

Guía docente: técnica e interpretación del instrumento: Percusión. Sitio web: CSM "Rafael Orozco", 2017. Enlace: bit.ly/2vXFDaD

History of N.A.R.D. Sitio web: NARD, año desconocido. Enlace: bit.ly/2vXwK0Q

International drum rudiments. Sitio web: PAS, 2017. Enlace: bit.ly/2xIkQtF

Mitch Markovich: overview. Sitio web, ©2017. Enlace: bit.ly/2xI22ek

PAS Hall of fame: Dennis DeLucia. Sitio web: PAS, 2017. Enlace: bit.ly/2xIO2Rg

PAS Hall of fame: Gary Burton. Sitio web: PAS, 2017. Enlace: bit.ly/2ewBnsr

PAS Hall of fame: Keiko Abe. Sitio web: PAS, 2017. Enlace: bit.ly/2gvGpWD

PAS history. Sitio web: PAS, 2017. Enlace: bit.ly/2gDcH5S

6. 6. Otros documentos en soporte web

MASON, Brian. *Marching percussion 101* [Vídeos en soporte web]. Sitio web: Vic Firth, ©2017. Enlace: bit.ly/2iU4zyM

VARIOS AUTORES. *Hybrid rudiments* [Vídeos en soporte web]. Sitio web: Vic Firth, ©2017. Enlace: bit.ly/2wzrVNm

WOOTON, John. *40 essential rudiments* [Vídeos en soporte web]. Sitio web: Vic Firth, ©2017. Enlace: bit.ly/1PuHPvT

PAS Hall of fame. Sitio web: PAS, 2017. Enlace: bit.ly/2gvtO5K

Percussive arts society: group memberships 2017. Sitio web: PAS, 2017. Enlace: bit.ly/2gENms7

6. 7. Productos musicales referenciados

Evans RF-12G practice pad. Sitio web: Thomann GmbH, ©2017. Enlace: bit.ly/2gCmPfi

Millenium AK-25 practice pad set. Sitio web: Thomann GmbH, ©2017. Enlace: bit.ly/2gCiecO

Pearl championship marching snare drum. Sitio web: Steve Weiss Music, Inc, ©2017. Enlace: bit.ly/2iVmcOn

Pearl championship series marching bass drum. Sitio web: Steve Weiss Music, Inc, ©2017. Enlace: bit.ly/2gvCU2u

Vic Firth corpsmaster MT1A multi-tenor mallets - X.Hard. Sitio web: Steve Weiss Music, Inc, ©2017. Enlace: bit.ly/2x3Ptgn

Vic Firth heavy hitter large quadropad tenor practice pad. Sitio web: Steve Weiss Music, Inc, ©2017. Enlace: bit.ly/1FSi6p9

Yamaha field-corps marching tenor set with BiPosto hinge carrier. Sitio web: Steve Weiss Music, Inc, ©2017. Enlace: bit.ly/2gvZ0Ce

ANEXO I

T. LLYLE KEITH

SCHOOL BANDS

How They May Be Developed

By J. E. MADDY



PUBLISHED BY

NATIONAL BUREAU FOR THE ADVANCEMENT OF MUSIC
45 WEST 45TH STREET, NEW YORK

411028

SCHOOL BANDS

How They May Be Developed

By J. E. MADDY

Prepared for the Committee on Instrumental Affairs
of the Music Supervisors' National Conference



PUBLISHED BY
NATIONAL BUREAU FOR THE ADVANCEMENT OF MUSIC
45 WEST 45TH STREET, NEW YORK

SCHOOL BANDS

HOW THEY MAY BE DEVELOPED



VERY school should have a band. It is both a school and a community asset. This fact is being recognized to a greater extent every year. "Music for everyone and everyone for music" should be the growing aim of every community, and the students' band represents one of the most practical and effective ways in which the schools can help to realize this ideal.

Musical training through the band is in accord with the trend of the times, which is placing greater emphasis than ever before on enjoyment of music and *self-expression through ensemble playing*.

The school band—the wind band—combines with the fine training it offers the young players an important function in stimulating school spirit and unifying school life, and beyond that, a great potential recreational and cultural service to the public at large. It makes music a "live subject" to the entire school population. This is reflected among the parents in a better understanding of the value of music in the educational scheme and a truer appreciation of its role in the development of the individual and the improvement of group life. With its cheering and inspiring music, its picturesque uniforms and its general usefulness to the school and town, the band merits, and receives, the enthusiastic support of the student body and the public.

In addition to these advantages a band is quickly and easily developed and is a most attractive medium for musical expression. But its very usefulness and the ease of first development have somewhat blinded us to what it may, under wise guidance, ultimately accomplish. For the band is capable of a development similar to the symphony orchestra and in certain ways the music of the band is superior to that possible from an orchestra of any kind. Sustained organ-like effects of great power and loveliness are possible as from no other musical means, to state but one of the unique effects of which this type of organization is capable.

[3]

SCHOOL BANDS

STANDARD BAND

Band instrumentation has never been standardized, so there has never been an ideal organization toward which to strive. Any group of instruments is called a band and, until there is some settled standard to work for and grow up to, there will never be the development of the band there should be for this wonderfully attractive medium of musical expression. Military bands, jazz bands, combinations of bands and orchestras—there is no end to them. All these combinations are most attractive and useful, but they emphasize the fact that there is no standard. The Committee on Instrumental Affairs of the M. S. N. C. has tried to meet the need for a practical criterion by making known its judgment as to the best instrumentation for a minimum band of twenty-one players (see page 10), and is working out instrumentation for others.

BAND SYSTEM

A system of bands is very necessary to accommodate everyone, if band music is to fulfill its true mission in the community. The wind side of the instrumental work must be greatly expanded if all the boys who should be tooting horns instead of idling or getting into mischief are to be kept busy, to state but one of the vital uses of the band.

A system of school bands, headed by a fine symphonic band, should be developed in every community. The wind instrument classes should be stressed in the lower grades and the band organized in the seventh grade.

It is better for each school building to have its own band rather than to have a central organization, as smaller organizations make for efficiency and the time it takes to go from one building to another is a deterrent factor. If held out of school time many pupils who should be in the band will be unable to attend rehearsals. A joint concert of several school bands often forms an attractive feature of a season's work.

[4]

HOW THEY MAY BE DEVELOPED

BAND BALANCE

Without balance the band is ineffective, and no one gets full value for the time spent on it. There are two ways to secure the necessary balance. The long distance plan is to raise the right number and kind of players. This takes a lot of time, but every band leader should begin this plan and keep it going all the time. Every community band should have a "kid band" to draw from, when there are no bands in the schools.

The short distance way means taking all the players available and getting as good a balance as possible at once. There are very few well balanced bands, because the leader is apt to work only on this latter plan and neglect the former.

We will begin with the second and short way. We must, of course, give every pupil a chance, but we must also see that every one takes advantage of the chance, so that all get the best out of the work.

Some standard must be in the mind of the leader as he gathers all the players into the band for the first time. We will suppose this is a senior high school. Referring to page 10, we find the list of instruments of the ideal symphonic band.

A band with this instrumentation can play any sort of music and should be the ideal in the mind of the leader. The membership in this band should ultimately be limited to the best players only, but at first there should be some concessions. The quickest way is to treat each part as a separate unit clear down the line. For example, suppose a number of saxophones present themselves. Needing one soprano saxophone, the best one should be selected and put in the band. The rest of the players of the soprano saxophone may take their choice, either change to some other instrument or go into the second band where all may play without regard to balance. Let it be known all through the high and grade schools that but one soprano saxophone can be used in the best band, toward which all are striving, and the beginners on saxophone will take warning and will

[5]

SCHOOL BANDS

begin to study something that will give them a chance to get into the best organization. This will give a fine start to both plans suggested above.

As another example, let us take the cornets. Many of these will apply, as next to the saxophone the cornet is the most popular instrument. The four best of these should be placed in the first band and the rest of them given their choice between going into the second band or changing to another instrument and going into the first. Let it also be known throughout all the system of bands that but four cornets can enter the first band and pupils contemplating cornet study will consider their chances and select the instrument to be played with more care than usual.

Supposing one of the disappointed cornet players decides to get a French horn. He should be put into the first band at once and the fact announced through the whole system that when a pupil takes up a new instrument he can rise clear to the top if there is no competition on his instrument. On the other hand, the more instruments of the same kind the keener the competition and the better player one must be to hold his place.

It may be thought that placing a green player in the best band will hurt the ensemble. It will for a time, but it is perfectly amazing how rapidly a youngster can learn anything when the proper incentive is given him. The new player will strive manfully to bring himself to the level of the rest of the band. At first he should not be allowed to play very much when the band appears in public, but he should always appear with them and play the few notes that he can play correctly.

All players on all instruments should understand that promotion depends upon ability, conduct and vacancies. Demotions depend on the same. With this double plan of organization, up and down, and "crossed," the competition will be keen and transfers from one instrument to another will seem logical and will be easily made. But let the leader always use tact.

To develop his band effectively the leader must

[6]

HOW THEY MAY BE DEVELOPED

have a definitely sized and definitely balanced ensemble in mind to begin with and then stick to it until it becomes a definite reality. This takes time and he is often tempted to make concessions here and there, but this is generally fatal. Carrying out this plan may cause temporary hardship to a few, but the final result will fully compensate for any of these temporary difficulties, and there is always the second band with its unlimited membership.

This same plan should be worked in all junior high schools and eight grade buildings.

The membership in the upper band should be limited strictly as to number first and then quality.

It is a good plan to have an extra player on each part who rehearses with the first band, and stands ready to fill in when someone cannot be present. These extra players may or may not be members of the second band. They may play with the band in the "Tutti" passages and be ready to play the solo passages when necessary. It is well to look forward to graduation time and be training enough of these understudies to fill in the band when the time comes.

It should be remembered that the quality of the performance of this first band and all others also must be constantly perfected, for, if the ensemble does not grow musically the motive for joining it at all is lost, and the whole system is a failure.

SUITABILITY OF INSTRUMENTS

Students often select an instrument which is unsuited to their physical makeup, and it is well for the leader to pass upon the selection and advise against choosing the wrong instrument.

Cornet players must have thin lips and even front teeth. Sharp or uneven teeth, or upper and lower not in alignment, would make playing painful in the extreme. Pupils with thick lips should be transferred to instruments with larger mouth pieces such as altos, trombones, baritones or tubas, according to the thick-

[7]

SCHOOL BANDS

ness of the lips. All brass players need even front teeth. Reed instrument players must have even lower teeth. Oboe and bassoon players should have even upper and lower teeth. Good whistlers are the best material for flute and piccolo players.

BUYING INSTRUMENTS

How shall the instruments be acquired, who shall pay for them and what shall be purchased first?

The solo instruments will be purchased by the players without much urging, but the less well known instruments must be furnished, such as the French horns, oboes, bassoons, tubas, etc.

The board of education should be asked to furnish these instruments as a part of the school equipment, the same as it does for other branches of study. This part of the music system may be considered vocational as well as cultural. Let us contrast the vocational equipment in the usual high school in the matter of machinery with that for music. Thousands for the one and usually nothing for the other. Now contrast the number who will use their vocational training in one and in the other. Music makes the superior showing. Many boards of education are furnishing funds to buy instruments.

Buying instruments is a fine outlet for the energies of parent-teacher associations. It is also a project which will make a strong appeal to chambers of commerce, Rotary, Kiwanis and Lions' clubs. In fact, local clubs of all kinds may be interested.

Philanthropically inclined people will here find a very concrete way to help. Many a talented pupil, if given an instrument and a few lessons, will later become self-supporting either wholly or in part.

Concerts of all kinds may be given and the proceeds used to buy instruments. This gives an added reason for studying the music, but it is a very slow way to raise money.

Vaudeville and minstrel shows, given by students, have value and are popular. Student organizations

[8]

HOW THEY MAY BE DEVELOPED

often help with this fund. Tag day also helps. Managers of picture theatres often allow organizations to take over a certain number of performances and share the profits accruing from the increased sale of tickets. Old paper sales are a goodly source of income.*

The value of these efforts is not only that they raise funds, which is of course the primary objective, but that they serve to keep students and public reminded of the importance of developing the band.

Care must be used in buying the instruments. They should all be "low-pitch." Nothing is so discouraging as trying to make music with instruments that cannot be tuned together.

Good instruments should also be purchased. They are far easier to play and the mortality by discouragement is far less.

INSTRUMENTATION

In planning the system of bands provision should be made for units of various sizes. This may not be possible at first but with some definite scheme in mind the results will finally be worth while.

BAND FOR AN EIGHT GRADE BUILDING (36 PIECES)

Twelve B flat clarinets. One E flat clarinet. One piccolo or flute. One alto saxophone. One tenor saxophone. One C melody saxophone (three may be used if separate music is provided for each one). One baritone saxophone. Six cornets. Three French horns, mellophones or E flat altos. Three trombones or two trombones and one tenor horn. One baritone. Two E flat tubas, small size upright. One bass drum. One snare drum (two may be used). One pair cymbals.

* One school raised \$230 in three days by having the pupils cart old papers from their homes and dispose of them to a junk dealer.

SCHOOL BANDS

JUNIOR HIGH SCHOOL BAND. (54 PIECES)

Sixteen B flat clarinets. Two E flat clarinets. One piccolo. One oboe. One bassoon. One alto saxophone. One tenor saxophone. One baritone saxophone. Three C melody saxophones, if separate music provided. (Do not allow them to play the oboe music.) Four cornets. Two trumpets. Four French horns, mellophones or E flat altos—or four French horns and four E flat altos or mellophones, one horn and one alto on each part (an excellent way to teach French horn). Three trombones. Two baritones. Four E flat tubas, small size upright. One bass drum. Two snare drums. One pair cymbals.

SYMPHONIC BAND. (68 PIECES)

Two piccolos (interchangeable with flutes). Two E flat clarinets. Twenty-four B flat clarinets. Two alto clarinets: One bass clarinet. Two alto saxophones, or one soprano and one alto. One tenor saxophone. One baritone saxophone. One bass saxophone. Two oboes. One English horn. Two bassoons. Four cornets. Two trumpets. Two flugel horns. Four French horns. Two baritones. Three trombones (two tenor and one bass). Six tubas (two E flat and four BB flat). Timpani. One snare drum. One bass drum. One pair cymbals.

MINIMUM BAND OF 21 PIECES

The National Instrumental Committee of the Music Supervisors' National Conference suggest the following instrumentation for a minimum band of twenty-one pieces:

Four clarinets. Two saxophones (baritone and tenor or alto). Four cornets. Three horns. One baritone. Three trombones. Two tubas. Two drums.

THIRTY-SEVEN PIECE BAND

Twelve B flat clarinets (three first, three second, three third and three fourth). One E flat clarinet. One flute and piccolo. One oboe. One bassoon. Two

HOW THEY MAY BE DEVELOPED

saxophones (E flat alto and B flat tenor, or two C melodies. Or one alto clarinet and one B flat tenor or C saxophone.)

One alto clarinet. One bass clarinet or bass saxophone. Four cornets. Two trumpets. One flugel horn. Three French horns. Three trombones. One baritone. Three tubas (one E flat and two BB flat preferred). Two drums (bass and snare).

THE COMMUNITY BAND

The community band would do well to take one of these suggested instrumentations and work toward it as their goal. When that is reached, it should work for the next one, until the community possesses a real symphonic band that can give the people concerts of all kinds. Many of the suggestions in this booklet apply to the community band, organized outside of the schools, and including Rotary Club, Boy Scout, American Legion bands, etc., as well as to the school ensembles.

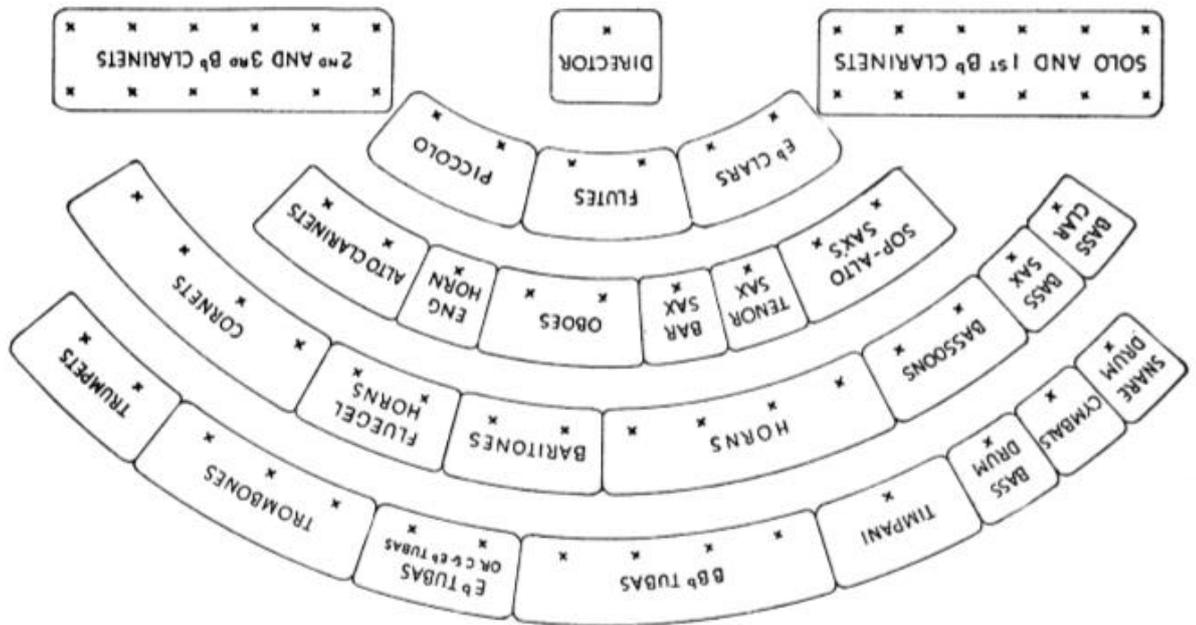
The law in many states now allows a community to tax itself to support a band. Why not, therefore, buy any needed instruments which are lacking out of public funds, just as a fire engine is bought. A fine band may be made to put out many mental fires, resulting from restlessness and discontent, just as the fire engine puts out physical fires. It is also an invaluable constructive force, as a pleasure-and relaxation-bringing agency, in addition to being protective. Further information concerning state band laws may be secured from the National Bureau for the Advancement of Music, including a full resume of these laws in the various states.

SEATING OF THE SYMPHONIC BAND

The seating plan of the symphonic band shown on the next page may be used as a pattern for the seating of smaller bands. Just leave out the missing instruments and bring the remaining instruments closer together, keeping to the same general plan.

[11]

SEATING PLAN FOR SYMPHONIC BAND



SCHOOL BANDS—HOW THEY MAY BE DEVELOPED

CREDITS

Credits should be given pupils who play in the band, if their work is worth it. If they merely play occasionally for the fun of it, they should receive no credit. Music should not be looked upon as a snap; the music credits that are given in the schools should be earned.

ATTENDANCE

The attendance should be taken by the librarian or other officer appointed. A seating plat with movable cards is the best way to do it. No time should ever be taken to call the roll, and certainly the leader should never do it. His time is fully occupied otherwise.

REHEARSAL TIME

It is often a problem to induce school authorities to admit that music study is education and give school time for it. When this is admitted and there is a teacher available who can teach the band, the rest is but a matter of time, work and careful planning.

All bands should meet in school time where possible, have a specified number of periods weekly, and be an integral part of the school work.* When pupils are allowed to substitute music for other and less useful subjects the work will amount to something. More people earn their living by music than by any other profession, except school-teaching and one or two others, and when you include those who partly earn their living by music the number probably equals the number of school teachers. Most of these professional musicians earn money on the instrumental side, and the number is increasing every day. But this is only the vocational aspect of the question. When the educational, general cultural, ethical, and entertainment sides of music are

* It should be noted, however, that in Rochester, where a remarkable system of bands and orchestras has been built up, and in a great many other cities, the rehearsals are held after school, though school credit is given.

SCHOOL BANDS

taken into account the thinking person will soon see that only a very useful subject indeed can hold its own with instrumental music in the schools.

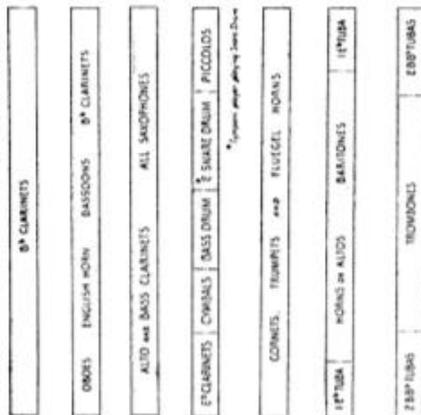
One or two weekly rehearsals will suffice for the bands in the grades. The bands of the junior and senior high schools should meet every day for one period.

If the ensemble is efficiently organized an amazing amount of work can be accomplished in a one hour daily rehearsal. The best time for rehearsals is the middle of the day. A school can generally arrange a program that will permit daily rehearsals, if the principal is so inclined. Practically every high school has duplicate classes in some subjects. If every class that meets at the same time as the band has a duplicate at some other period the difficulty is solved. It is far better, as well as easier, to arrange to have a period every day than a double period two or three times a week, as the daily class always functions better than the intermittent class. After-school rehearsals are not usually so satisfactory, although they are often held in grade schools. It is obviously unfair to penalize music students with after school classes when other vocational subjects are taught during school hours. The music profession is better paid than any of the other vocations taught in the schools. In the face of these facts a fair-minded board of education will not refuse school hours and equal credits for music work, if properly approached.* If this full recognition cannot be secured immediately, a beginning should, of course, be made utilizing after school hours, for after all the children profit by this training, and their interest can be aroused to the point where the work becomes pleasure.

* For "ammunition" to be used in persuading boards of education see "Music and Childhood," prepared by the National Child Welfare Association, "The Value of Musical Training to Children in Schools of America," by George H. Garton, and "The Giving of High School Credits for Private Music Study—A Survey," all obtainable from the National Bureau for the Advancement of Music, 45 West 43rd Street, New York.

HOW THEY MAY BE DEVELOPED

MARCHING DIAGRAM



DRUM MAJOR

MARCHING DIAGRAM

Marching diagram shows approximate arrangement, which varies with instrumentation. The plan followed always has the trombones in front (so they won't bump their slides into those in front of them) followed by the larger brass, then the cornets. The drums are usually placed in the center with brass in front and reeds behind them, so the drums can be heard by all the players. Oboe and bassoon players should be taught to play the snare drum, as it is difficult to march and play these instruments and more snare drums are an advantage to a marching band.

WHERE TO HAVE REHEARSALS

This is often a difficult question. The answer is, make the best use of what you have. No other teacher wants to teach a class where the band can be heard rehearsing. The acoustics of the rehearsal room are often poor. The stage of an auditorium is an ideal place for band rehearsals. The space takes up the echoes and makes the music clearer to the players and the leader.

[15]

SCHOOL BANDS

When the pupils play there in public they are used to the place, a most important consideration. Small rooms for band rehearsals are usually poor, for there are usually many distracting echoes and when these are present it is almost impossible to play in tune.

SEATING THE BAND

The chairs and music stands should be set in place before the band convenes. The janitor or some student appointed for the purpose should set them. To facilitate this, the floor should be marked permanently in some way so that there remains but to set a chair on every mark of a certain kind and a music stand on every mark of another kind. These marks may be painted on the floor in two colors, so small that they will be inconspicuous. But they wear off in time and when the band enlarges or shrinks, they are difficult to change. Tacks of two kinds with conspicuous heads are better, as they may be moved as occasion demands.

SECTIONAL REHEARSALS

The band should be divided into two sections—the reeds in one section and the brass and percussion in another. These should meet from time to time in a sectional rehearsal. The work at these rehearsals should be largely individual.

TRYOUT ROUTINE

A selection is assigned by the director a week in advance and the players are given an opportunity to take the music home for practice, the players at each desk arranging for the use of the music on alternate days. When the rehearsal starts the conductor selects a phrase or passage of the assigned piece and the players play the passage in unison and then individually, beginning with the best or head player. This is, strictly, a contest and the members present are the judges. As soon as one player plays the passage better than the one

[16]

HOW THEY MAY BE DEVELOPED

preceding all hands go up and the players change seats immediately. In case of doubt the conductor decides. The conductor reserves the right of veto in case of prejudice, which often occurs among students. The same routine is followed throughout the other sections, after which the entire selection is played by the entire group. The rest of the period, if any, is taken up in rehearsing the music as at a regular rehearsal.

The spirit of competition is the strongest incentive to which we can appeal and it will instil more ambition than any other device. The loss of a seat becomes a very serious matter and pupils will do an amazing amount of hard work to regain it.

OFFICERS

Every band should have some organization, with regularly elected officers, and these should be responsible for the functioning of their various departments. Each part should have its leader, to be determined by the "tryouts." In addition, there should be a president or manager, a vice-president, or assistant manager, and most important of all, a librarian and one or two assistants. There should also be an assistant leader or two and a drum major. This plan of organization serves two purposes. First, it relieves the leader or teacher, who has his hands full with the teaching. Secondly, pupils need training in responsibility and here is an excellent chance for it.

SUGGESTED LIST OF BAND RULES TO BE EMPHASIZED

1. Order is Heaven's first law. It applies especially to band practice.
2. (a) Every member must be in his place when the five-minute bell rings. (b) Take places quietly. Warm up in perfect silence.
3. (a) When the bell rings, the concert-master (solo clarinet) rises; takes B flat from the oboe. This

[17]

SCHOOL BANDS

is the signal for principals of each reed section to arise, take the B flat and tune their sections. Brass and percussion players arrange their music according to program on blackboard while reeds are tuning. All reeds tune at the same time and stop as soon as they are in tune and give the brasses a chance. (b) When reeds have tuned, concert-master signals, and the brasses tune. Reed players arrange their music while the brasses are being tuned. When concert-master sits, all tuning stops. The conductor rises and the rehearsal begins without a word.

4. (a) Watch position of instruments while playing. (b) Sit with both feet on the floor, poising forward for correct breathing. (c) All players must have uniform resting position for instruments. It is the duty of the efficiency manager to report all cases of poor position and disorderly conduct. (See note, page 19.)

5. (a) Do not notice mistakes of others in rehearsal or concert. (b) No visiting or practicing during rehearsal or concert. Reason: An ear that is not delicate enough to dislike other sounds during music will never make a first-class musician.

6. Anyone wishing to speak during rehearsal must rise and address the presiding officer or conductor.

7. (a) All eyes on the conductor. (b) Stop playing instantly when you hear three taps or when the baton stops. (c) Instruments in position ready to play when you hear two taps, or when the conductor raises his baton, or when he speaks.

8. Between pieces: (a) Get next piece ready. (b) Tune quietly if necessary. (c) Be ready to start on signal.

9. Failure to comply with the above rules will be punished by suspension from the band. Re-admission will be granted only by written order from the principal.

[18]

HOW THEY MAY BE DEVELOPED

10. (a) Auditorium shall be closed to everyone except members of the band during sectional rehearsals.
(b) Parents and teachers may visit sectional rehearsals by permission only. Listeners are admitted to all other rehearsals, provided they are perfectly quiet.
11. All members must take at least one lesson a week and practice approximately six hours weekly outside of class.
12. Phrasing must be marked by the third day after the first reading. Members of sections are held responsible for their sections in marking and conduct. (May be omitted.)
13. Tryouts are held every week, at which time promotions are made in accordance with ability shown. Players are admitted by examination only.
14. All smaller instrument cases must be under chairs of players.

Note. The band is organized with a president, secretary, librarian and assistant librarian, student leader, drum major, and efficiency manager. Assistant librarian places books and music before rehearsals. Efficiency officer is appointed by the conductor. Attendance is taken by secretary during rehearsal. Secretary collects excuses and grants passes.

DISCIPLINE

The best way to discipline a music ensemble of any sort is to give them so much to do that there is no time to do anything else. The lesson or rehearsal should be so organized, routine and programmed that no time is left for foolishness. The material used should be so profuse and interesting and the ideals of the band so high that no interference of any sort is tolerated. The public opinion of the class on this point should be so strong in the right direction that none dare go against it.

All noises not absolutely necessary should be banished from the rehearsal room.

[19]

SCHOOL BANDS

EFFICIENCY

Leaders are very apt to be careless in selecting what they are to rehearse, and so, by meaningless repetition and aimless practicing, dissipate their energies and discourage their pupils. Of course, pupils like to play over the music they know and like, but there is a limit to their desire for this. They instinctively know whether they are going ahead or are simply marking-time. So, even in the playing of an old piece, the leader should be sure to bring out some new perfection in the playing or beauty in the music so plainly that every pupil in the ensemble will see that that particular playing was time well spent.

Teachers who have a number of bands to teach often forget just what pieces to play, just what they have been playing, and when, and how many times, and what points have been perfected at each playing. Every leader should keep a book that tells him at a glance just when, how and why every piece has been played. Nothing that the teacher can do will so well repay the time put into it as this sort of bookkeeping. With its help lessons may be planned so that every second of the rehearsal may be used to advantage. The pupils will soon respond to this and their interest will increase tremendously as they will feel the joy of progressive accomplishment. Nothing kills a pupil's interest more quickly than vague and pointless rehearsals. Nothing increases his interest more than the increasing perfection of the ensemble in a definite, recognizable and satisfying way.

TEMPERAMENT

One of the things that the leader has to contend with is the good player who thinks he is a little too good to play for that particular leader or with that particular bunch. This will require tact. The first thing that the leader must do is to be sure that his players will never get the idea that he does not want them (they must be made more welcome to this class than to any

[20]

HOW THEY MAY BE DEVELOPED

other), but on the other hand, for their own sakes as well as that of the leader, they must never get the idea that they are indispensable. This is fatal to good discipline in any band. Many leaders put up with all kinds of trouble from some particular player because he plays well and the leader needs him.

This attitude is likely to crop up at any time in any ensemble and if, after a heart to heart talk between the leader and the uppish pupil, the pupil still thinks he can only *condescend* to play, he should be summarily dismissed no matter how much of a wreck he leaves behind. There are always others coming on, and they will come on faster if the band is rid of trouble makers.

This brings to mind a leader who was endeavoring to organize a chorus in a suburban town which had many fine soloists but few who were willing to sing in a chorus. He said to the members at the end of a rather slenderly attended rehearsal, "Now, if you know of any fine soloists who will come and sing in this chorus to help us out, just tell them that we do not want them." This is the attitude the band leader must take toward the soloists he will invariably find in his schools who will just condescend to help. They should be there to play as well as they can and to be a part of the permanent personnel of the band. Any leader who takes them in on any other basis is simply laying up trouble for himself. The band may not be as good for a while, but it will play in the end to be very firm on this point.

Then again, the leader may not be so very fine and it may happen that some of the best players merely tolerate his playing. A little tact on the part of the leader will smooth this over, but if it does not it should be summarily dealt with. Of course, in a case of this kind, the leader would better do a little studying himself, and so win the respect of the players. This situation, however, is not entirely confined to the school band. Professional bands are very prone to the same trouble. It is well for the leader to instill a keen sense of fair play into his players before they take up professional playing.

[21]

SCHOOL BANDS

LEADER'S ATTITUDE TOWARD GOOD PLAYERS

The leader continually has to face the loss of good players by graduation, leaving school and other reasons. This should not be at all discouraging. On the contrary, the leader should openly rejoice that he has been able to send fine players out into the world. He should look upon his orchestra or band as a training school to help as many players as much as possible. Every ensemble has its ups and downs, but the wise leader has as many players as possible in training to keep the organization full and up to standard. The more pressure from the bottom, the higher the band will go. The more competition to enter, the harder all will work.

Another, often irritating, factor is the fine player, still in school, who is playing professionally. Shall he play in the school band and when conflict arises, stick to the school band and pass up paying engagements, or shall he do the opposite? The leader is apt to think, "Well, I helped him when he was learning, now he should help the school and stay in my band." The student reasons: "I am ready to earn some money and no one should get sore because I do." There are arguments on both sides. The leader, however, should be glad that the pupil has arrived at the professional stage and give him all the help possible instead of allowing ill-feeling to grow up.

The leader should plan to have pupils like this play whenever possible, but with the good-natured understanding that professional playing comes first. The leader will gladly use what time the student has, and spend his energies on those who are coming on and need developing. The leader may often use these professional players to fine advantage by asking them to sit in their respective sections and help the poorer players in various ways.

There are often good players who will not condescend to enter the band. They are either training for soloists, or their teachers do not want them to do en-

[22]

HOW THEY MAY BE DEVELOPED

semble work, or for various reasons they think that band playing is beneath them. The leader should interview the player, his parents and teacher, and frequently this false attitude on the part of the student can be changed. However, nothing succeeds like success, and the leader should never spend his time or energy teasing these into his band. Let him spend it in raising the standard of the ensemble, and when this has risen to where it should be there will be no trouble in attracting and keeping these fine players.

But these students should not be allowed to appear on the school programs, nor should they be given band credit unless they play in the school ensemble.

CONTESTS

Band contests are most interesting and are of much value to the participants if properly conducted.

Many such contests have been held in the past, both for school bands and for amateur community organizations, and an even greater development is expected in the future. They are becoming a particularly popular feature at county and other fairs.

With the idea of bringing more uniformity into the school band events and making them more effective in raising the standard of school music and in securing better recognition for the importance of school music, the Committee on Instrumental Affairs of the Music Supervisors' National Conference has been organizing high school and grammar school band contests on a state basis annually since 1924. In some cases the Committee has held the contests directly under its own auspices but in most cases it has cooperated with local agencies, usually state colleges or universities, the Committee assisting with prizes. The first national contest will be held by the Committee in the spring of 1926.

For further information concerning school band contests write to C. M. Tremaine, Director, National Bureau for the Advancement of Music, 45 West 45th Street, New York, who is secretary of the Committee.

SCHOOL BANDS

BIBLIOGRAPHY

For those who wish further information on the subject of teaching bands and of band instruments the following material is suggested:

"Instrumental Technique," for Orchestras and Bands, by J. E. Maddy and T. P. Giddings (Willis Co.); "School Orchestras and Bands," Glenn Woods (Oliver Ditson); "Building the School Orchestra," R. N. Carr (C. G. Conn, Ltd.); "Universal Teacher" for Orchestras and Band Instruments, J. E. Maddy and T. P. Giddings (Willis Co.).



ANEXO II

The Thirteen Essential Rudiments
of
the National Association of Rudimental Drummers

No. 1
The Long Roll

No. 2
The Five Stroke Roll

No. 3
The Seven Stroke Roll

No. 4
The Flam

No. 5
The Flam Accent

No. 6
The Flam Paradiddle

No. 7
The Flamacue

No. 8
The Ruff

No. 9
The Single Drag

No. 10
The Double Drag

No. 11
The Double Paradiddle

No. 12
The Single Ratamacue

No. 13
The Triple Ratamacue

The image shows 13 musical staves, each representing a different drum rudiment. Each staff contains a rhythmic pattern of notes and rests, with drum notation (L for left, R for right) written below the notes. The rudiments are: 1. The Long Roll, 2. The Five Stroke Roll, 3. The Seven Stroke Roll, 4. The Flam, 5. The Flam Accent, 6. The Flam Paradiddle, 7. The Flamacue, 8. The Ruff, 9. The Single Drag, 10. The Double Drag, 11. The Double Paradiddle, 12. The Single Ratamacue, and 13. The Triple Ratamacue. Each staff ends with 'etc.' indicating that the pattern continues.

* All Rudiments are to be played Open and Close

nard.us.com

ANEXO III

ANEXO IV

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY INTERNATIONAL DRUM RUDIMENTS

All rudiments should be practiced: open (slow) to close (fast) to open (slow) and/or at an even moderate march tempo.

I. ROLL RUDIMENTS

A. Single Stroke Roll Rudiments

1. Single Stroke Roll *



2. Single Stroke Four



3. Single Stroke Seven



B. Multiple Bounce Roll Rudiments

4. Multiple Bounce Roll



5. Triple Stroke Roll



C. Double Stroke Open Roll Rudiments

6. Double Stroke Open Roll *



7. Five Stroke Roll *



8. Six Stroke Roll



9. Seven Stroke Roll *



* These rudiments are also included in the original Standard 26 American Drum Rudiments.

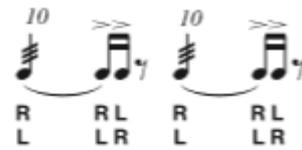


Copyright © 1984 by the Percussive Arts Society™
110 W. Washington Street, Suite A, Indianapolis, IN 46204
International Copyright Secured All Rights Reserved

10. Nine Stroke Roll *



11. Ten Stroke Roll *



12. Eleven Stroke Roll *



13. Thirteen Stroke Roll *



14. Fifteen Stroke Roll *



15. Seventeen Stroke Roll



II. DIDDLE RUDIMENTS

16. Single Paradiddle *



17. Double Paradiddle *



18. Triple Paradiddle



19. Single Paradiddle-diddle



III. FLAM RUDIMENTS

20. Flam *

 LR RL
21. Flam Accent *

 LR L R RL R L
22. Flam Tap *

 LR RRL LLR RRL L
23. Flamacue *

 LR L R LLR
 RL R L RRL
24. Flam Paradiddle *

 LR L R RRL R L L
25. Single Flammed Mill

 LR R L RRL L R L
26. Flam Paradiddle-diddle *

 LR L RRL L R L R L L R R
27. Pataflafia

 LR L RRL L R L RRL
28. Swiss Army Triplet

 LR R L L R R L
 RL L RRL L R
29. Inverted Flam Tap

 LR L R L R L R L R L R
30. Flam Drag

 LR L L RRL R R L

IV. DRAG RUDIMENTS

31. Drag *

 LLR RRL
32. Single Drag Tap *

 LLR L RRL R
33. Double Drag Tap *

 LLR LLR L RRL RRL R
34. Lesson 25 *

 LLR L R L L L R
 RRL R L RRL R L
35. Single Dragadiddle

 RRL R R L L R L L
36. Drag Paradiddle #1 *

 R LLR L R R L RRL R L L
37. Drag Paradiddle #2 *

 R LLR LLR L R R L RRL RRL R L L
38. Single Ratamacue *

 LLR L R L RRL R L R
39. Double Ratamacue *

 LLR LLR L R L RRL RRL R L R
40. Triple Ratamacue *

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



For more information on becoming a Percussive Arts Society subscriber contact PAS at:
 110 W. Washington Street, Suite A, Indianapolis, IN 46204 . E-mail: percarts@pas.org . Web site: www.pas.org

ANEXO V

SHIRLEY MURPHY (MIKE HVESTIS)

3

Handwritten musical notation for Shirley Murphy. It consists of two measures of music on a five-line staff. The first measure contains four eighth notes with stems pointing up, and the second measure contains four eighth notes with stems pointing down. Below the notes are the letters 'R L L R R A' under the first measure and 'L R R L L L' under the second measure. There are accents above the first and second notes of each measure. The piece ends with a double bar line.

RUDIMENTAL (CODY WERN)

Handwritten musical notation for Rudimental. It consists of four measures of music on a five-line staff. The first two measures have eighth notes with stems pointing up, and the last two have eighth notes with stems pointing down. Below the notes are the letters 'R L R R' under the first measure, 'L R L L' under the second, 'R L R R' under the third, and 'L R L L' under the fourth. There are accents above the first and second notes of each measure. The piece ends with a double bar line.

PLUTNDAH (PETE SAPADIN)

Handwritten musical notation for Plutndah. It consists of two measures of music on a five-line staff. The first measure contains four eighth notes with stems pointing up, and the second measure contains four eighth notes with stems pointing down. Below the notes are the letters 'R L R' under the first measure and 'L R L R' under the second measure. There are accents above the first and second notes of each measure. The piece ends with a double bar line.

NINJAS (PETE SAPADIN)

Handwritten musical notation for Ninjas. It consists of two measures of music on a five-line staff. The first measure contains four eighth notes with stems pointing up, and the second measure contains four eighth notes with stems pointing down. Below the notes are the letters 'A L R L R' under the first measure and 'L R L R L' under the second measure. There are accents above the first and second notes of each measure. The piece ends with a double bar line.

MALF (CASCY DRBHARD)

Handwritten musical notation for Malf. It consists of four measures of music on a five-line staff. Each measure contains a single eighth note with a stem pointing up. Below the notes are the letters 'R', 'L', 'R', and 'L' under each measure respectively. There are accents above each note. The piece ends with a double bar line.

INVERTS, MOVE THE ACCENT (JEFF QUEEN)

Handwritten musical notation for Inverts, Move the Accent. It consists of two measures of music on a five-line staff. The first measure contains four eighth notes with stems pointing up, and the second measure contains four eighth notes with stems pointing down. Below the notes are the letters 'R L L R' under the first measure and 'R L L R' under the second measure. There are accents above the first and second notes of each measure. The piece ends with a double bar line.

INVERTED INVERTS (JEFF QUEEN)

Handwritten musical notation for Inverted Inverts. It consists of two measures of music on a five-line staff. The first measure contains four eighth notes with stems pointing up, and the second measure contains four eighth notes with stems pointing down. Below the notes are the letters 'R L L R' under the first measure and 'R L L R' under the second measure. There are accents above the first and second notes of each measure. The piece ends with a double bar line.

INVERTED INVERTED FLAM 5 (ROGER CARTER) (4)

CHEESE (TOM AUGST)

INVERTED FLAM CHEESE (TOM HANNUM)

AL
RES

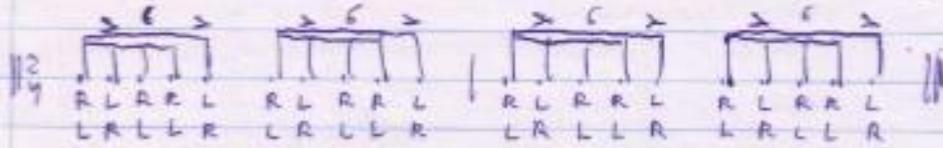
HORSEY (BILL BACHMAN)

INVERTED INVERTED CHEESE (ROGER CARTER)

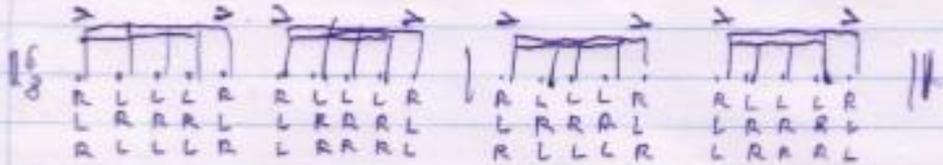
HERTA (NEIL SYLVIA)

GHOST, FLAMS (PETE SARADIN)

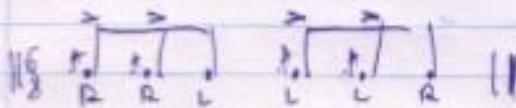
GRANDMAS (CASEY BROHARD) 5



FUFIVE (CASEY BROHARD)



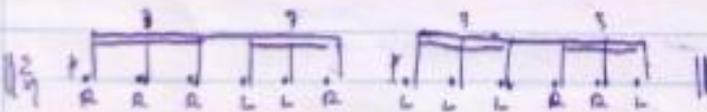
FUBAR (PETE SAPADIN)



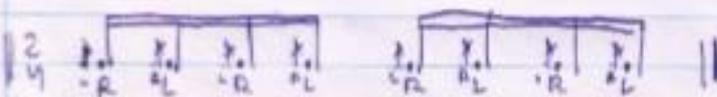
FLOW FIVE (DANNY RAYMOND)



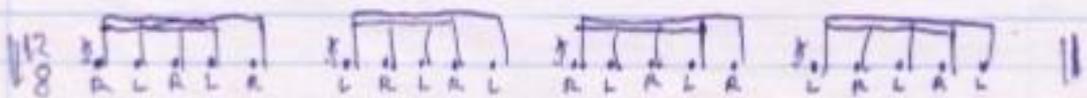
FLAMMED 3-2-1 (MIKE HUGSTIS)



FLAM FLAM (ZACH SCHLICHER)

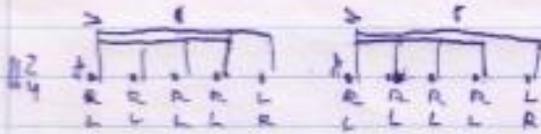


FLAM FIVE, SINGLED (DANNY RAYMOND)

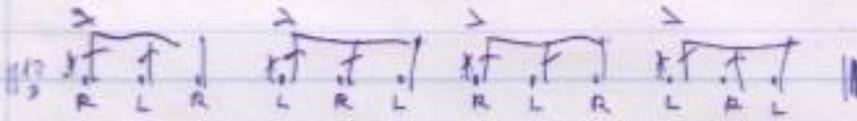


FLAM FIVE, ONE HANDED (JEFF QUEEN)

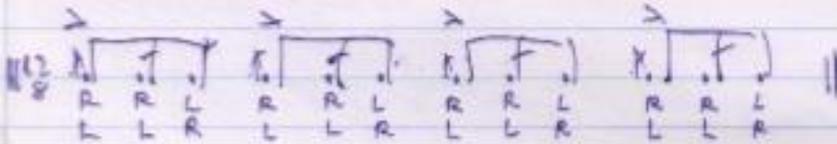
6



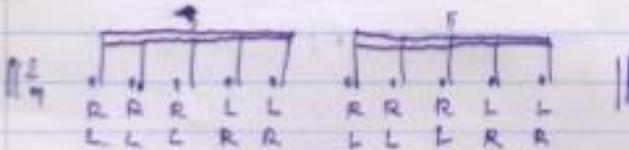
FLAM FIVE (TOM AVNGST)



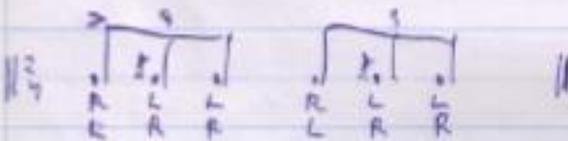
ONE HANDED FLAM DRAG (TOM AVNGST)



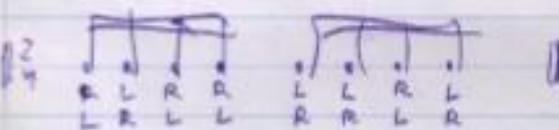
EGG BEATERS (CASEY BROHARDT & TOM AVNGST)



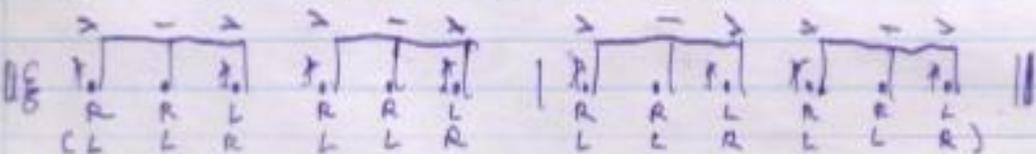
DACHADA SWISS (CZACH SCHLICHER)



DR RION (DANNY RYMOND)



DOUBLE FLAM SWISS (CZACH SCHLICHER)



DOUBLED FLAM DRAG (PETE SAPADIN)

7

2/4 R L R L R L R L R L ||

DEVILED EGG (PETE SAPADIN)

7/8 R R R L L R R L L L R R L L ||

CHUTRA CHEESE (JIM YAMAS)

2/4 R L R L R L R L R L ||

CHUTICHUH (PETE SAPADIN)

6/8 R L R L R L ||

CHVT CHEESE (MIGUEL SYLVIA)

12/8 R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L ||

CHURRUCKITAH (PETE SAPADIN)

2/4 R L R R L R L L ||

CHUDDA CHUDDA FLA

2/4 R L R L L L R L L L R ||

CHOO - CHOO (EACH SCHLICHER)

8

2/4

R L R R L R L L

B = BACKSTICK

Δ = SWEEP

CHEESE PATAFLA-FLA (MICHAEL MOORE)

2/4

R L R L R L R L

CHEESE CHUTRA CHEESE (JIM YAKAS)

2/4

R L R L L R L R L R

BLURZ (DANNY RYMOND)

2/4

R L R L L R L R L L

BLUE CHEESE PARADIDDLE (ROGER CARTER)

4/4

R L L R L R A L L L

BLUE CHEESE (ROGER CARTER)

6/8

R L L R L R R L

BOOK REPORT (CASEY DROHARD)

2/4

R L R R L R L L

BALLOONS (EMMANUEL DELCON)

6/8

R L R R L R L L R R