Abordagem melódica da bateria: considerações sobre sua pedagogia no contexto do jazz

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Dhieego Cardoso Andrade
UNICAMP – dhieegoandrade@gmail.com

Leandro Barsalini
UNICAMP – leandrobarsalini@gmail.com

Resumo: O presente texto se refere a um levantamento bibliográfico a respeito do termo "bateria melódica" com o objetivo de verificar o debate teórico em torno de suas definições e aplicações. A partir disto, apresentaremos alguns aspectos de sua pedagogia a partir dos trabalhos de MAHONEY (2004) e HOENIG (2011) no contexto do jazz.

Palavras-Chave: Bateria melódica. Estudo da performance. Padrões rítmicos em bateria.

The drumset melodic approach: considerations about its theoretical conceptualization and practical application

Abstract: This paper refers to a review literature about "melodic drumming" with focus on its theoretical debate and its definitions and applications. We present some aspects of its pedagogy based on work of MAHONEY (2004) e HOENIG (2011) in jazz context.

Keywords: Melodic drumming. Performances study. Rhythm drum set patterns.

"Referências a diferentes aspectos da bateria melódica podem ser encontradas em diversos artigos de jornal e, de uma maneira significativa, em vários recursos pedagógicos, tais como artigos em revistas ou métodos de ensino no formato de livros/DVDs[i]" (MCCASLIN, 2015, p.20). No entanto, ao observarmos a bibliografia que trata sobre este conceito, verificamos que a discussão teórica em torno do termo bateria melódica foi feita por uma quantidade limitada de trabalhos acadêmicos e, em sua maior parte, associados ao universo do jazz. Nestes trabalhos, o principal desafio dos pesquisadores parece ser discutir a relação entre o termo melodia e sua aplicação no instrumento bateria, uma vez que, inicialmente, este instrumento não foi concebido para expressar e interpretar melodias, mas sim para construir um referencial de tempo musical – através do ritmo – que seja capaz de auxiliar os instrumentos ditos melódicos a manterem-se no tempo em uma situação de performance em grupo.

Para Berliner (1994) apud McCaslin (2015) esta função de manutenção do ritmo estaria associada à dança e ao momento de surgimento da bateria nos primeiros anos do jazz norte-americano:

> A importância da bateria dentro dos grupos de jazz reflete o valor geral atrelado ao ritmo na tradição musical afro-americana. Devido ao papel inicialmente comercial do jazz como um acompanhamento para a dança, a função central do baterista é manter uma batida (um ritmo) forte e regular dentro da estrutura de tempos e contagens convencionais. Esta maneira de tocar, relacionada ao contexto dos *trap sets*, tem permanecido como parte integral da evolução estilística do jazz enquanto que esta música moveu-se dos salões de dança para os bares e salas de concerto, onde a escuta séria era a atração principal para o público, e a necessidade de fazer dançar não mais se impunha sobre a performance. Ao mesmo tempo, as práticas de bateristas contemporâneos refletem o legado de seus precursores[ii]. (BERLINER, 1994 apud MCCASLIN, 2015, p.9).

No entanto, a evolução estilística do jazz parece ter criado condições propícias para que os bateristas, ao mesmo tempo em que estão "aprisionados" em sua função de mantenedores do tempo, também apresentem uma forma de tocar descompromissada com a dança. Em sua tese de doutorado intitulada Melodic Jazz Drumming (2015), Jonathan McCaslin afirma que:

> Ao mesmo tempo em que a música do jazz se desenvolvia, a bateria quanto instrumento também evoluía através da criatividade e imaginação de seus bateristas. No decorrer da história do jazz, o papel e as possibilidades da bateria como um instrumento musical desenvolveu-se, significativamente, a um nível em que ela não mais poderia ser considerada um instrumento exclusivamente "mantenedor do ritmo". Além disso, ela seria capaz de contribuir musicalmente com a banda no mesmo patamar de sofisticação e interação que os outros instrumentos. (MCCASLIN, 2015, p.10).

A partir desta afirmação, McCaslin introduz a pergunta que orientou sua tese, com vistas a compreender a forma de tocar dos bateristas de jazz – esta que estaria associada não apenas a manutenção do tempo, mas também a outras funções. Para isto, ele realizou uma série de entrevistas com os performers deste instrumento, além de transcrições e análises musicais que revelaram uma relação entre os padrões rítmicos destes bateristas e as melodias das músicas em que tocam. Dessa forma, o termo bateria melódica estaria associado a esta relação. Como o levantamento dos conceitos propostos por McCaslin foram expostos por nossa pesquisa em outro artigo[iii], trataremos aqui sobre uma parte do levantamento bibliográfico relacionada à pedagogia da bateria melódica.

1. A abordagem melódica do baterista enquanto solista

Retomando a afirmação de McCaslin a respeito de que o "baterista atua no mesmo patamar de contribuição que os demais instrumentistas de jazz", é possível verificar que, no decorrer da história deste estilo, os solos de bateria tornaram-se cada vez mais frequentes.

Nestas circunstâncias, o baterista deixa de estar em um plano de acompanhamento (2º plano) para entrar no plano dos solistas (1º plano). Assim, os estudos destes solos e dos procedimentos envolvidos em suas construções são parte das evidências que caracterizariam esta nova forma de tocar a bateria – esta que estaria além da manutenção do ritmo – revelando uma possível relação entre o termo melodia e a bateria.

Em seu trabalho intitulado Sayin' Something: Jazz Improvisation and Interaction (1996) Ingrid Monson se refere à prática da bateria melódica dizendo:

> "Quando os bateristas falam sobre tocar melodicamente, de uma maneira mais básica estão se referindo ao ritmo das melodias – tanto aquelas que imitam a melodia principal de uma música quanto às linhas criadas pelos solistas que servirão de ideias temáticas e que serão desenvolvidas ao serem tocadas em diferentes alturas e timbres no entorno dos tambores. Além disso, uma grande variedade musical pode ser alcançada através da execução de uma dada ideia rítmica entre duas ou mais partes da bateria, estas afinadas de maneira contrastante.[iv]" (MONSON, 1996, p.61).

Monson trata sobre a forma mais conhecida de se tocar melodicamente na bateria, a técnica de imitação do ritmo da melodia. É possível verificar a existência de métodos de ensino cuja abordagem seja endereçada ao desenvolvimento desta prática citada por Monson. O livro Motivic Drumset Soloing de Terry O´ Mahoney (2004) faz referência à imitação da melodia pelos bateristas ao propor a prática de orquestração para este instrumento:

> Frequentemente, a melhor abordagem para fazer um solo é baseá-lo no "entorno" ou "na" melodia. Um excelente caminho para fazer isto é sentar na bateria e tocar a melodia de uma canção nos tambores, ajustando o ritmo e as mudanças de alturas. Isto pode ser chamado de "orquestrando a melodia". Por exemplo, uma melodia pode começar em uma altura grave e depois sobe para o agudo, talvez você possa começar tocando o bumbo e, movendo-se para cima, tocar nos toms. Se há uma nota longa, toque num prato e o deixe soar pela mesma duração desta nota. Se a melodia se move entre notas próximas na região aguda, pegue uma baqueta, pressione-a na pele do tom e faça um "bend" refletindo as alturas desta melodia (isto não é tão fácil quanto parece)[v]."(MAHONEY, 2004, p.45).

Ao sugerir que a construção de um solo na bateria seja baseado na melodia, Mahoney direciona seus estudantes para uma prática diferente da manutenção do ritmo - típica deste instrumento[vi]. Para isto, o baterista teria de aprender novas formas de tocar ao experimentar o uso de recursos como "bend", por exemplo, comuns aos instrumentos tradicionalmente conhecidos como melódicos. Assim, "aprender a orquestrar a melodia fará você pensar sobre frasear como os instrumentistas de sopro (porque eles têm que respirar entre as frases) e fará você tocar ideias que não são normalmente associadas com os padrões de baquetas ou outras ideias típicas à bateria." (MAHONEY, 2004, p.45)[vii].

Se para Mahoney o baterista, nesta situação de solo, precisa aprender a pensar como um melodista, ele terá que desenvolver ideias melódicas de maneira similar aos

procedimentos utilizados pelos demais instrumentistas melódicos. Para isto, ele lista onze procedimentos para que o estudante exercite o desenvolvimento destas ideias, a saber: repetição; sequência; fragmentação; extensão; aumentação; diminuição; movimentação retrógrada; inversão; ornamentação; simplificação; e deslocamento rítmico. A presença destes recursos de desenvolvimento melódico evidencia a relação melodia-bateria em uma situação em que o baterista desenvolve um solo de maneira similar aos instrumentos melódicos.

Contudo, não é apenas em uma situação de solo - esta na qual os bateristas imitam ou desenvolvem melodias – que o termo bateria melódica é frequentemente citado. A respeito desta outra situação, o veterano Peter Erskine, um importante baterista de jazz ainda em atividade, afirma:

> Se um baterista tocou Mary Had a Little Lamb nos seus tom-toms e na caixa alterando a superfície de tensão da pele com seu cotovelo (o que é um tipo de truque antigo) e a reação for "esta é a maior bateria melódica que eu já ouvi", eu diria que discordo. Porque tocar Mary Had a Little Lamb não significa nenhuma profundidade melódica ou algo do tipo. Isto é apenas o fato que as afinações podem estar aparentes no instrumento de percussão. Você não pode dizer que isto não é uma melodia, mas ao mesmo tempo eu não acho que isto é que queremos dizer aos nos referirmos a bateria melódica. No final ele (baterista) pode estar tocando uma melodia na bateria e ainda assim estar tocando algo realmente corriqueiro[viii]. (ERSKINE, 2011 apud MCCASLIN, 2015, p.12)

Erskine não nega que a abordagem da imitação não seja possível de ser compreendida como melódica, porém ele faz referência a uma consideração mais ampla que envolva outros conceitos musicais além de tornar a melodia aparente nos tambores. Assim, a técnica da imitação das melodias feita pelos bateristas não seria a única evidência sobre o conceito bateria melódica.

2. A abordagem melódica do baterista enquanto um músico de conjunto

Ao tratar sobre o baterista atuando em um conjunto de jazz, Monson (1996) expõe duas ideias fundamentais para esta discussão. A primeira ideia diz respeito à interação interna entre os quatro membros do baterista, que acionam partes distintas do seu instrumento (mão direita – prato de condução; mão esquerda – caixa e tambores; pé direito – bumbo; e pé esquerdo – chimbal), criando um diálogo tão polifônico quanto o que se estabelece entre o baterista e os outros instrumentos do conjunto.

A segunda ideia exposta por Monson trata de uma função que os norte-americanos denominam *keeping time* (manter o tempo) ou *playing time* (tocando o tempo) e que, segundo a autora, é uma especialidade dos bateristas, além de uma de suas funções primordiais. Para isto, eles dedicam pelo menos um membro do seu corpo para a realização desta função, o que

gera certa estabilidade rítmica e cria uma espécie de base sobre a qual ocorre a improvisação executada pelos outros membros, os quais, desvinculados desta responsabilidade, passam a ser orientados para o diálogo direto com os outros instrumentistas do conjunto.

O trabalho de Ari Hoenig intitulado System Book 1: Drumming Technique and Melodic Jazz Independence (2011) faz referência ao desenvolvimento destas habilidades sugerindo uma série de exercícios através dos quais os bateristas relacionam os padrões de manutenção do tempo (um dos membros) com as muitas possibilidades de combinação das demais peças da bateria (outros três membros). Ao iniciar o quarto capítulo, que trata sobre a coordenação entre os quatro membros do baterista, Hoenig parece concordar com Monson ao afirmar que "os sistemas de seu livro envolvem tocar um ostinato em um ou mais membros, enquanto toca uma linha melódica com os membros restantes[ix]" (HOENIG, 2011, p.12). Com a finalidade de visualizar esta montagem, demonstraremos o ostinato e a linha melódica em figuras separadas (nomenclatura das peças e posições no pentagrama sugeridas por Hoenig)[x]:

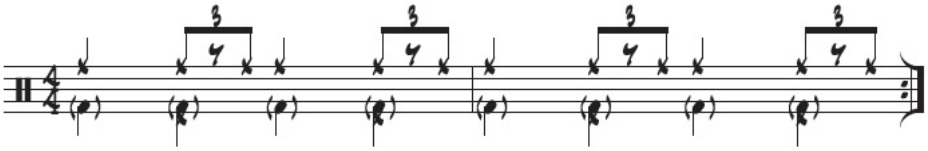


Figura 1 – ostinato padrão de jazz sugerido pelo autor do livro. Fonte: Hoenig, 2011, p. 13

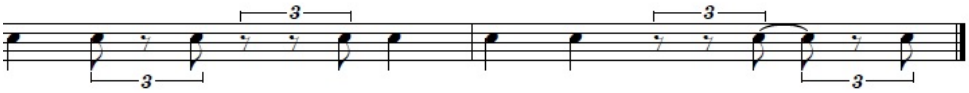


Figura 2 – linha melódica a ser tocada na caixa pelo baterista. Fonte: Hoenig, 2011, p.5

No procedimento sugerido por Heonig, a junção do ostinato e da linha melódica torna-se possível, pois ambas constituem-se de uma mesma subdivisão rítmica, que no caso do jazz, é a tercina. Deste modo, a montagem do ritmo a ser executado pelo baterista poderia ser representada da seguinte forma (a cor cinza indica o ostinato e a cor preta indica a linha melódica):

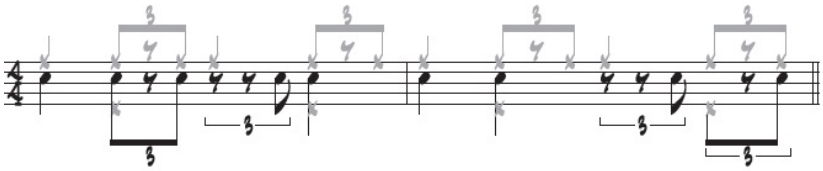


Figura 3 – junção do ostinato e da linha melódica, esta tocada somente na caixa. Fonte: Hoenig, 2011, p.13

É possível notar que a linha melódica está sendo executada pela caixa, enquanto que o ostinato está sendo executado pelo prato de condução e o hi-hat tocado com o pé.

Contudo, para o desenvolvimento de uma maior fluência na junção entre este ostinato e a linha melódica escolhida, Hoenig sugere que o baterista toque a linha melódica com outro membro – no caso o bumbo que é acionado pelo pé direito.

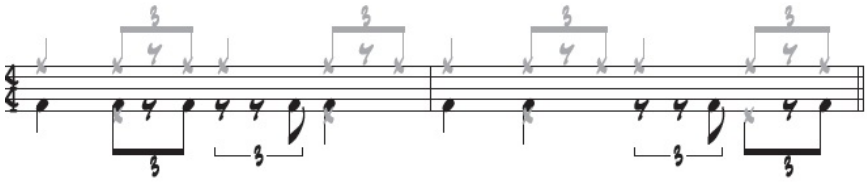


Figura 4 – ostinato e linha melódica, esta tocada somente no bumbo. Fonte: Hoenig, 2011, p.13

A seguir, ele sugere outra possibilidade de combinação, fazendo com que a linha melódica seja tocada por dois membros do baterista. Para isto, ele aponta para mais uma possibilidade de padrão interno à execução da melodia: as notas curtas serão tocadas pela caixa e as notas longas serão tocadas pelo bumbo.

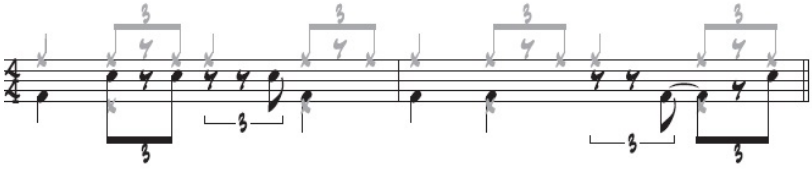


Figura 5 – ostinato e linha melódica, esta tocada por duas peças: notas longas no bumbo e notas curtas na caixa. Fonte: Hoenig, 2011, p.14

Para ampliar ainda mais as combinações entre o ostinato e a melodia, ele sugere que o baterista inverta as possibilidades de execução da linha melódica. Nesta nova montagem, as notas curtas serão tocadas pelo bumbo e as notas longas serão tocadas pela caixa.

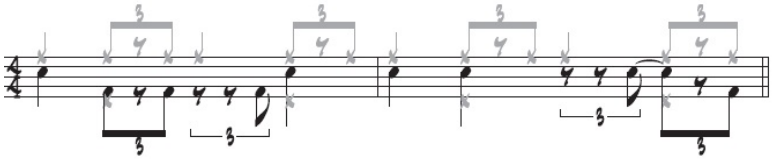


Figura 6 ostinato e linha melódica, esta tocada por duas peças: notas longas na caixa e notas curtas no bumbo. Fonte: Hoenig, 2011, p.14

Desta forma, Hoenig aponta de que maneira a aplicação destes procedimentos funcionam como um caminho possível para que os bateristas associem linhas melódicas – que podem ser provenientes das melodias das músicas ou das melodias criadas pelos solistas

numa situação de improvisação – à ostinatos geradores de estabilidade rítmica associados à manutenção do tempo.

Em vista disso, parece haver um consenso de que estes dois procedimentos da abordagem melódica – o baterista enquanto solista e o baterista enquanto músico de conjunto – estão presentes nas publicações que tratam sobre o tema e que foram consultadas até aqui. Contudo, "a definição e aplicação da abordagem melódica para a bateria de jazz é frequentemente tão única quanto às escolhas do indivíduo que a define ou aplica" (MCCASLIN, 2015, p.2). Neste sentido, acreditamos que um estudo acerca dos procedimentos melódicos de bateristas brasileiros possa contribuir para este debate acadêmico, oferecendo mais opções para compreensão do termo melodia no contexto da prática de bateria em nossa música.

Referências:

HOENIG, Ari. System Book 1: *Drumming Technique and Melodic Jazz Independence.* Los Angeles, California, EUA. Alfred Music Publishing Co., Inc., 2011

MAHONEY, Terry O´. *Motivic Drumset Soloing: a guide to creative phrasing and improvisation.* Milwaukee, WI, EUA: Hal Leonard Corporation, 2004.

MARQUES, Guilherme D. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)* Dissertação de Mestrado. Campinas, SP, 2013.

MCCASLIN, Jonathan David. *Melodic Jazz Drumming*. Toronto, 2015. 205 páginas. Tese de doutorado. Universidade de Toronto – Canadá.

Monson, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.

---

i Additionally, references to different aspects of melodic drumming can be in found in several journal articles, and significantly among many pedagogical resources - whether they be magazine articles, instructional method books or DVDs. Todas as traduções foram realizadas pelos autores deste trabalho.

ii The importance of the drums within jazz groups reflects the general value attached to rhythm in African American musical tradition. Because of the early commercial position of jazz as accompaniment for dancing, the drummer's central function has been to maintain a strong, regular beat within the framework of conventional tempos and meters. The trap sets performance practices have remained integral to the stylistic evolution of jazz as the music moved from dance halls to nightclubs and concert halls where serious listening was the main attraction for audiences, and danceability no longer imposed its constraints upon performance. At the same time, the practices of contemporary drummers reflect the legacy of their early forerunners.

iii Link do evento em que consta a comunicação oral referente ao trabalho "A bateria melódica: considerações sobre sua conceituação teórica e aplicação prática" apresentada em 11/05/2017 no 1º Congresso Brasileiro de Percussão – Unicamp (SP). https://www.iar.unicamp.br/i-congresso-brasileiro-de-percussao

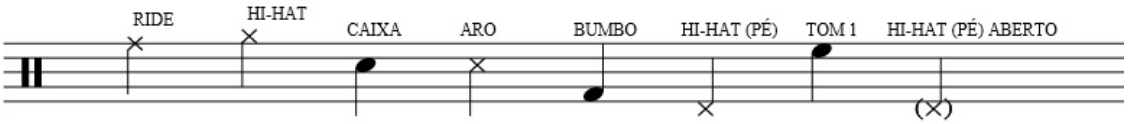
[iv] When drummers speak of playing melodically, at the most basic level they are referring to melodic rhythms – either those that imitate the melody or the soloist's line of those that form thematic ideas developed by being played at different pitches and timbral levels around the drum set. In addition, great musical variety can be achieved by playing a given rhythmic idea between two or more parts of the drum set tuned in contrast to each other.

[v] Often the best approach to soloing is to base it "around" or "on" the melody. Na excellent way to do this is to sit down and play the melody of a song on the drums, matching the rhythms and pitch changes. This might be called "orchestrating the melody". For example, a melody might start on a low pitch and go up, perhaps beginning on the bass drum and moving up to the toms. If there is a long note, strike a cymbal and let it ring for the duration of that note. If a melody moves slightly higher in pitch, take a stick, press it into a tom head and "bend" the pitch to reflect the melody (this is not easy as it sounds). Tradução feita pelo autor deste trabalho.

[vi] Referimo-nos à prática dos padrões para a bateria que consistem em um compasso que se repete sem ou com poucas alterações do começo ao fim da música e que, geralmente, são combinações de hi-hat, caixa e bumbo.

[vii] "Learning to orchestrate the melody will make you think about phrasing like horn players (because they have to breath between phrases) and will make you play ideas that are not normally associated with sticking patterns or other drum ideas."

[viii] If a drummer played *Mary Had a Little Lamb* on their tom-toms or snare drum by changing the surface tension of the head with their elbow (which is kind of an old trick) and the reaction was "that's the most melodic drumming I've ever heard," I'd say – I would disagree. Because playing *Mary Had a Little Lamb* doesn't really constitute any melodic profundity or anything like that. It's not just the fact that pitches can be made apparent on a percussion instrument. You can't say that it's not a melody, but at the same time I don't think that's what we mean by melodic drumming. In the end they may be playing a melody on the drums and yet still be playing some really dumb stuff!

[ix] The following systems involve playing an ostinato in one or more limbs, while playing a melodic line with the remaining limb(s).

[x]