Dissonâncias métricas na bateria de Virgil Donati: uma análise de *Pyramids On Mars* e *Alien Hip Hop*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Leandro Gumboski
IFPR/USP – leandro.gumboski@ifpr.edu.br

Resumo: *Pyramids On Mars* e *Alien Hip Hop* são composições escritas por Virgil Donati, reconhecido baterista associado ao contexto do rock cuja sonoridade é demarcada por uma característica independência entre as linhas rítmicas que executa em peças distintas do instrumento. Este trabalho busca analisar *grooves* presentes em ambas as composições, atentando, a partir da teoria de Harald Krebs, para o uso de estruturas metricamente dissonantes. Conclui-se que a bateria de Donati se utiliza de dissonâncias métricas de modo emancipado.

Palavras-chave: Dissonância métrica. Análise musical. Harald Krebs. Virgil Donati. Bateria.

Metrical Dissonance in the Virgil Donati Drumming: an Analysis of *Pyramids On Mars* and *Alien Hip Hop*

Abstract: Virgil Donati is a renowned drummer associated with the rock music whose sonority has a particular independence between the rhythmic streams that performs in different parts of the instrument. *Pyramids On Mars* and *Alien Hip Hop* are compositions written by himself. This paper aims to analyze grooves present in both compositions indicating the use of metrical dissonant structures, from the Harald Krebs' theory. It is concluded that the Donati drumming uses metrical dissonances in an emancipated way.

Keywords: Metrical Dissonance. Musical Analysis. Harald Krebs. Virgil Donati. The Drums.

1. Dissonâncias métricas na música popular contemporânea

Uma estrutura metricamente dissonante, tal qual é definida pela teorização de Harald Krebs (1987, 1999)[1], caracteriza-se pela presença de algum grau de desalinhamento entre estratos (*layers*) métricos. Por conseguinte, toda dissonância métrica apresenta, ao menos, três estratos métricos: o *estrato de pulso* (KREBS, 1999) e outros dois estratos superiores que apresentam, entre si, momentos de desalinhamento. O *estrato de pulso*, como o estrato que compõe o nível métrico mais rápido, inferior, é, normalmente, um estrato métrico em comum – alinhado – a todos os demais que estão acima dele próprio (KREBS, 1999). Isto posto, é necessário ressaltar ainda, no âmbito do presente trabalho, a distinção entre dissonância *por agrupamento* e *por deslocamento*: a primeira, em que os estratos são representados por números não múltiplos, resultando em estratos métricos com periodicidades distintas; a segunda, em que identificamos a igualdade no valor de periodicidade dos estratos, mas que, devido ao deslocamento temporal entre eles, entram em conflito – dissonância métrica (Cf. KREBS, 1999; GUMBOSKI, 2018).

O cânone romântico do século XIX é, marcadamente, o repertório a partir do qual e para o qual a teoria da dissonância métrica de Krebs (1999) foi desenvolvida. Todavia, trabalhos recentes vêm demonstrando a presença de estruturas metricamente dissonantes no contexto da música popular. A título de exemplificação, cabe ressaltar os trabalhos de Butler (2001) sobre a *dance music* eletrônica, de Love (2013) sobre o jazz, de McCandlles (2010) que atenta ao rock progressivo da banda *Dream Theater*, e o de Pieslak (2007) que explicita a alta complexidade métrica encontrada nas músicas da banda de *math* metal *Meshuggah*. Tais gêneros já abordados analiticamente pela teoria de Krebs (1999) têm em comum a presença de linhas percussivas predominantes. Neste sentido, Brown (2014) afirma que a percepção métrica do ouvinte de gêneros populares costuma ser guiada amplamente pelos padrões rítmicos de instrumentos de percussão, como a bateria – sequenciada eletronicamente ou concebida e executada por um baterista.

Este trabalho objetiva analisar a presença de estruturas metricamente dissonantes na sonoridade do baterista e compositor Virgil Donati a partir das peças *Pyramids On Mars* e *Alien Hip Hop*, ambas gravadas e lançadas originalmente pelo grupo On The Virg (1999). Para tanto, as análises seguem as categorias e o processo metodológico proposto pela teoria da dissonância métrica de Krebs (1999), incluindo a notação analítica.

2. A bateria de Virgil Donati

Dean (2011) propõe um estudo sob perspectiva histórico-organológica do desenvolvimento de instrumentos de percussão, alocando os *sets* de percussões idiófonas e membranófonas – baterias, nomeadamente – como uma vertente singular. Nesta propositura, destacam-se as primeiras configurações de baterias associadas ao jazz e ao *swing* do início do século passado, e as disposições de baterias de bandas de rock a partir dos anos de 1950 (DEAN, 2011), das quais derivam baterias com elevado número de tambores e pratos, comumente utilizadas em vertentes do *heavy metal* (NICHOLLS, 2008).

Virgil Donati (1958, Melbourne, Austrália-) é reconhecidamente um baterista que mescla técnicas associadas à percussão jazzística com o *set* de bateria e a *performance* intensa típicos de bateristas de rock e *heavy metal*, como o uso constante de técnicas de pedal-duplo e toques em *rimshot*[2] (DONATI, 2005). Uma das particularidades na sonoridade de Virgil Donati, contudo, é a independência entre as linhas dedicadas a cada peça da bateria, idealizada claramente como um instrumento múltiplo (Cf. NICHOLS, 2012; TRALDI; FERREIRA, 2015). Tal independência entre as linhas rítmicas de cada peça gera,

constantemente, dissonâncias métricas que ajudam a demarcar traços estilísticos da sonoridade de Donati, conforme se exemplifica nas análises a seguir.

3. Análise Musical

Pyramids On Mars e *Alien Hip Hop*, originalmente gravadas em 1999 (ON THE VIRG, 1999), apresentam estruturas formais com traços em comum. Em ambas as composições, a seção principal – A – é desenvolvida a partir de uma estrutura metricamente dissonante, enquanto a seção contrastante – B – é marcadamente consonante metricamente. Um esboço dessa estrutura formal é apresentado na Fig. 1. As análises apresentadas aqui, portanto, se dedicam unicamente ao estudo de estruturas dissonantes a partir dos *grooves*[3] da bateria que compõem as seções "A", sem pormenorizar outros processos presentes nas peças.

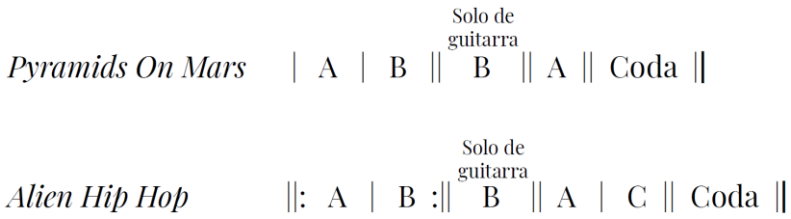

Figura 1: Estrutura formal geral de *Pyramids On Mars* e *Alien Hip Hop*.

3.1. *Pyramids On Mars*

Pyramids On Mars se inicia com uma simples marcação no bumbo, mantida no *groove* que embasa a seção A. Essa marcação, mesmo sendo reiterada na sequência pela linha de contrabaixo, entra em conflito com as outras duas linhas rítmicas que identificamos no *groove* da bateria – executadas no chimbal e na caixa (ver Fig. 2). Esse conflito métrico, reconhecido pela terminologia de Krebs (1999) como uma *dissonância por agrupamento direta* (KREBS, 1999), faz com que o ouvinte reavalie sua percepção e sua projeção métrica dada pela lei da boa continuidade[4]. No entanto, essa revisão métrica, que comumente é um processo relativamente simples e de rápida resposta do ouvinte, acontece num contexto de forte dissonância métrica. Aqui, a decisão pela manutenção da linha de bumbo como *nível primário* (KREBS, 1999), i.e., aquele que servirá como referência para o ouvinte (e normalmente para o *performer* também), ainda que corroborada pela própria lei da boa continuidade e pela linha de contrabaixo, tende a se esvaecer como *nível secundário*. É a linha executada na caixa, por estar pouco mais alinhada metricamente com o *riff* da guitarra desta seção, ou é a linha executada no chimbal, por manter uma regularidade segura em intervalos binários, que tende a assumir a função de *nível primário* na percepção do ouvinte (ver Fig. 2).

A escrita de Donati nos dá interessantes pistas a esta incógnita fenomenológica, uma vez que o trecho todo está notado em 7/16 (DONATI, 2005), fórmula de compasso alinhada com a parte da caixa e com o *riff* executado pela guitarra e reiterado pelo teclado. Mesmo que se considere, então, que o *nível primário* é exercido pela linha rítmica da caixa, é importante observar que sua assimetria (3-2-2|2-2-3) exige uma escuta muito atenta. Reitere-se, ainda, a linha regular executada no bumbo que perpassa toda a seção A e se alinha, a cada seis compassos, com o estrato métrico associado à parte da caixa, delineando uma segmentação em duas partes para o *groove* cuja extensão total é de doze compassos. Identifica-se, portanto, um *nível primário* e outros *secundários*, mas o que impera nesse tema é o equilíbrio entre as partes, todas elas, desalinhadas entre si, de modo que a flutuação na percepção do ouvinte entre um estrato e outro como referência é perfeitamente possível ao longo do trecho. Abaixo, a Fig. 2 apresenta uma análise, nos moldes da teoria de Krebs (1999), do *groove* principal de *Pyramids On Mars*. Identifica-se, a partir desta ilustração, que se trata de uma dissonância *por agrupamento direta e composta* (três estratos desalinhados sobrepostos).

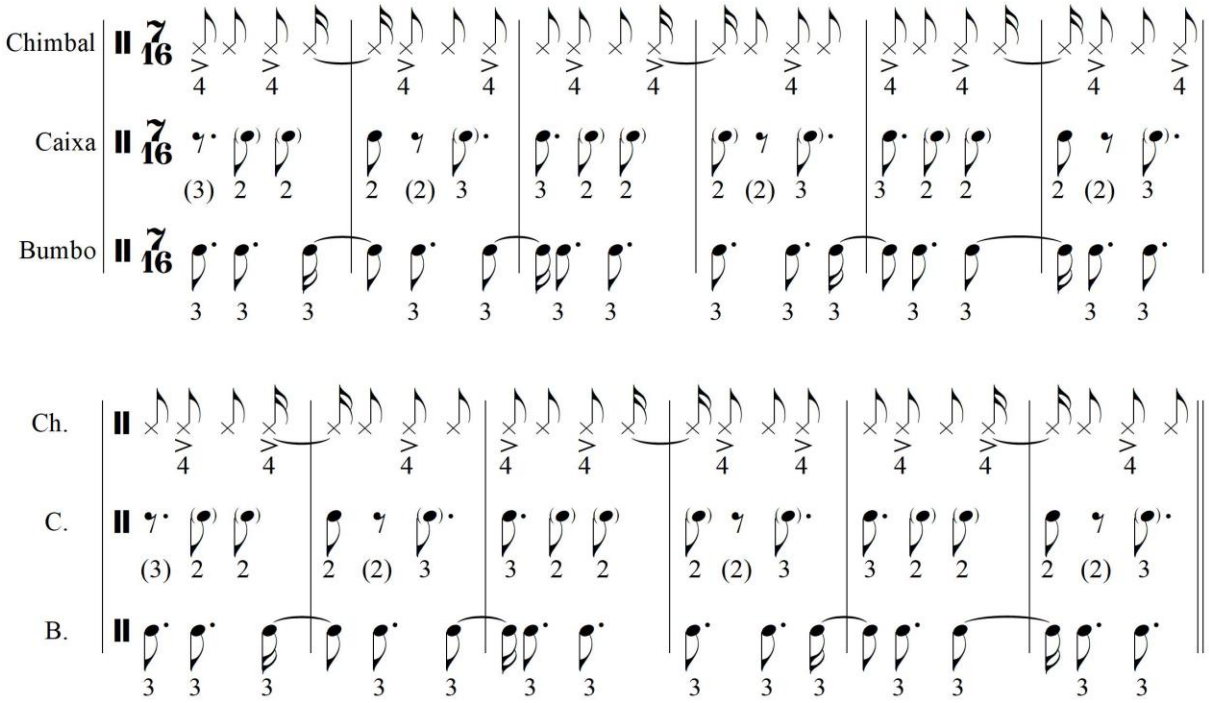

Figura 2: Análise do *groove* principal de *Pyramids On Mars*.

3.2. *Alien Hip Hop*

O *groove* de *Alien Hip Hop* analisado neste trabalho pode ser seccionado em duas partes, para melhor compreensão. Escrita em 4/4 (DONATI, 2005), a peça inicia com linhas

de chimbal e caixa ao estilo *straight beat* (chimbal marcando os quatro tempos do compasso; caixa acentuando o terceiro tempo de cada compasso). Alinhando este trabalho com as considerações de Biamonte (2014) e Wilson (2016), considera-se que a relação entre caixa e chimbal, aqui, é de consonância, uma vez que o estilo *backbeat*[5] é notavelmente corrente no contexto do rock ao qual Donati pertence. Por tamanha clareza e regularidade, certamente é o estrato métrico identificado por esta linha rítmica que cumpre a função de *nível primário*. Não obstante, o padrão rítmico executado concomitantemente no bumbo com pedal-duplo subdivide os tempos em tercinas com um ostinato cuja periodicidade é de 16 tercinas de colcheias. O bumbo, portanto, entra em dissonância métrica *por agrupamento* com a linha do chimbal. Cumpre observar que os demais instrumentos (guitarra e contrabaixo) salientam ritmicamente a linha de bumbo, restando à despretensiosa linha executada no chimbal a função de *nível primário*. A Fig. 3[6] apresenta uma análise desta primeira parte do *groove* de *Alien Hip Hop*.

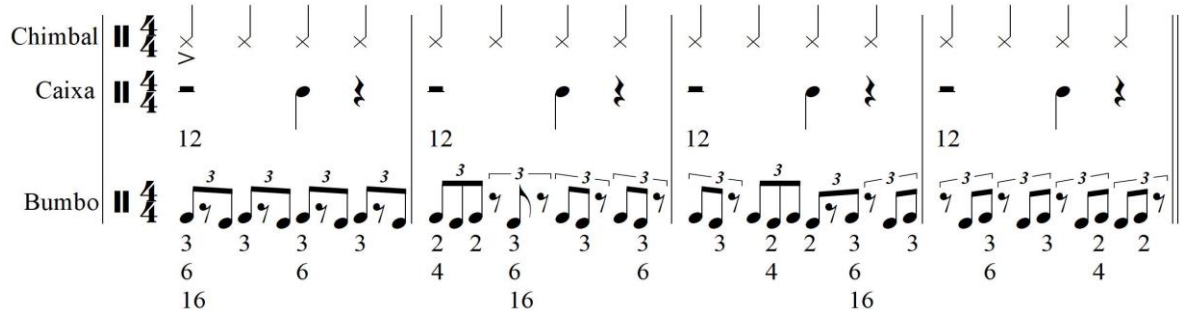

Figura 3: Análise da primeira parte do *groove* principal de *Alien Hip Hop*.

Na segunda parte do referido *groove*, a dissonância métrica, que até então era *simples* (dois estratos em conflito), torna-se *composta* (três estratos em conflito). Aqui, a linha rítmica da caixa passa a ser executada com deslocamentos a intervalos de 9 e 7 tercinas de colcheia. Tem-se, então, uma interessante dissonância *por deslocamento* entre o bumbo e a caixa: ambos com periodicidades de 16, mas desalinhados por deslocamento. Tal dissonância *por deslocamento* ainda se mantém em relação de dissonância *por agrupamento* com a linha do chimbal. O estrato métrico atribuído a esta última peça do instrumento tende a ser mantida pelo ouvinte como *nível primário*. Nesta segunda parte, ilustrada pela análise da Fig. 4, nota-se uma relação tripartite: o estrato do bumbo que é reiterado pelo *riff* da guitarra e pelo contrabaixo; o estrato da caixa que é reiterado pela linha do teclado; a linha do chimbal, referência métrica para o ouvinte e para o *performer* da peça.

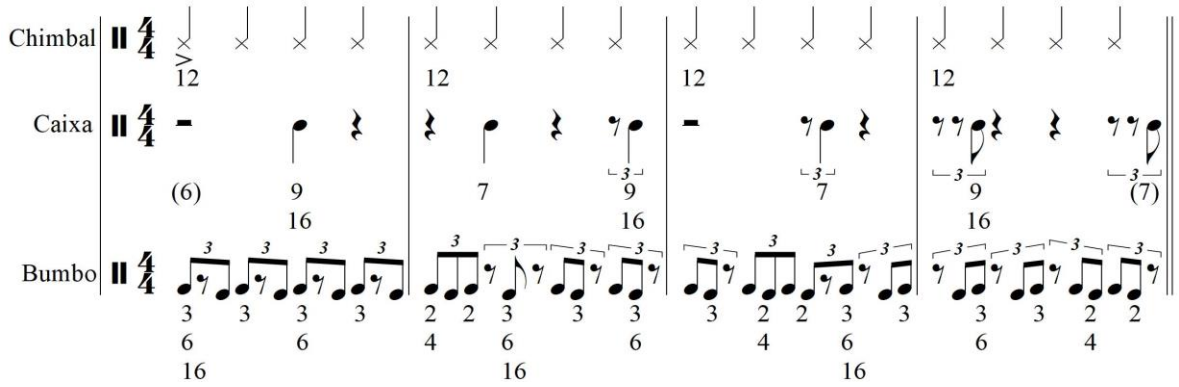

Figura 4: Análise da segunda parte do *groove* principal de *Alien Hip Hop*.

4. Considerações finais

As análises anteriores exemplificaram laconicamente o uso de estruturas métricas fortemente dissonantes na bateria de Virgil Donati. O estudo de repertórios populares sob a teoria da dissonância métrica é uma vertente ainda incipiente, mas que tem levantado dados influentes para o desenvolvimento de novas análises. Conquanto outros trabalhos de Donati, bem como de músicos e bateristas que pertençam a contextos próximos, sejam passíveis de análises similares, algumas considerações gerais e comparativas já podem ser realizadas.

Ao contrário de uma tradição percussiva no contexto popular, Donati demonstra, nas duas peças aqui analisadas, utilizar tambores graves, como o bumbo, em estrutura conflitante com as demais partes, tanto da própria bateria quanto do restante do grupo instrumental. O estrato mantido no bumbo, portanto, comumente compreende um *nível secundário* na estrutura métrica inferida da bateria de Donati. Deste modo, este instrumento, que segundo Brown (2014), costuma ser referência de percepção e projeção métrica para o ouvinte, é exatamente o instrumento do qual partem as dissonâncias métricas nas peças de On The Virg (1999). A tensão métrica é, portanto, inerente ao próprio trabalho do grupo e da sonoridade de Donati.

Nota-se, neste sentido, que a dissonância métrica nestas obras assume um status, por analogia, "emancipado". Não há resolução prevista, menos ainda preparação, para as dissonâncias analisadas. Os *grooves* dissonantes são utilizados de modo estrutural: o tema principal – A – é, em última instância, a própria dissonância métrica. Há que observar, porém, que a conclusão de ambas as peças acontece em consonância métrica. Na *coda* de *Alien Hip Hop*, ademais (Fig. 5), Donati se serve de um processo de modulação métrica para suavizar a dissonância métrica então vigente e encerrar a peça em pura consonância.

A Fig. 5 demonstra esse processo de modulação e resolução da dissonância: a primeira segmentação, repetida cinco vezes, está em dissonância métrica com a parte dos

demais instrumentos; a segunda, também repetida cinco vezes, apresenta uma leve dissonância métrica *por agrupamento* (uma simples *hemiola*) que antecipa, na linha executada em prato *china*, a estruturação da próxima segmentação; esta, por sua vez, já em consonância métrica, tanto nas linhas da bateria quanto em relação aos demais instrumentos, encerra a composição – salvo o fato de, mantendo-se a notação vigente, como o fez Donati (2005), os últimos compassos da peça estarem sob *dissonância subliminar* (KREBS, 1999).

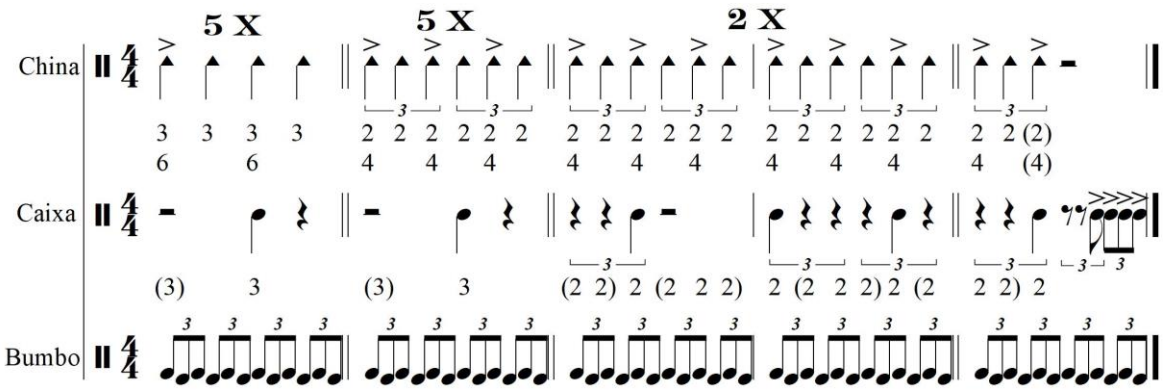

Figura 5: Análise da *coda* de *Alien Hip Hop*.

Biamonte (2014) afirma que há uma tendência crescente no uso de dissonâncias métricas na história do rock. Entretanto, os processos métricos que encontramos no trabalho de Donati mantêm certo afastamento do repertório clássico analisado pela autora, de bandas como *Beatles* e *Led Zeppelin*. A sonoridade estilística de Donati está mais próxima de uma segunda geração pós-rock progressivo dos anos de 1960 e 1970, delineada por nomes como *Dream Theater* (Cf. McCANDLLES, 2010) e *Meshuggah* (Cf. PIESLAK, 2007), que despontam somente a partir de fins da década de 1980 e início da seguinte.

Finalmente, cabe o questionamento sobre o uso estruturalmente emancipado das dissonâncias métricas no repertório supracitado. Esta não aparenta ser, de fato, uma particularidade circunscrita em casos próprios do contexto do rock, como visto inicialmente, mas tampouco se limita às inumeráveis vertentes do contexto popular. As reflexões sobre possíveis convergências entre os contextos erudito e popular, conjuntura de proporções muito particulares no século XX, podem ganhar profícuas contribuições de estudos futuros no âmbito da teoria da dissonância métrica.

Referências:

BIAMONTE, Nicole. Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music. *Journal of Society for Music Theory*, v. 20, n. 2, 2014.

BROWN, Ryan Matthew. *From EDM to Math Rock: Metrical Dissonance in the Music of Battles*. Tese (Doctor of Philosophy), Department of Music, Princeton University, 2014.

BUTLER, Mark. Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Assymetry in Electronic Dance Music. *Journal of the Society for Music Theory*, Vol. 7, n. 6, 2001. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.6/mto.01.7.6.butler.html>. Acesso: 01 fev. 2019.

DEAN, Matt. *The Drum: A History*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.

DONATI, Virgil. *Ultimate Play-Along*: Drum Trax. Van Nuys: Alfred Publishing Co., 2005. 1 livro com 17 partituras e 2 CDs.

GUMBOSKI, Leandro. Aspectos da Teoria da Dissonância Métrica. In: *XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2018, Manaus/AM. 30 Anos: um olhar para o futuro, 2018. Disponível em: <www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5192>. Acesso em: 07 Mar. 2019.

KREBS, Harald. Some extensions of the concepts of metrical consonance and dissonance. *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 1, p. 99-120, 1987.

_____. *Fantasy Pieces*: metrical dissonance in the music of Robert Schumann. New York: Oxford University Press, 1999.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.

LOVE, Stefan Caris. Subliminal Dissonance or "Consonance"? Two Views of Jazz Meter. *Music Theory Spectrum*, v. 35, n. 1, 2013, p. 48–61.

McCANDLLES, Gregory Richard. *Rhythm and Meter in the Music of Dream Theater*. Tese (Doutorado). College of Music, The Florida State University, Tallahassee, 2010.

MIDDLETON, Richard. *Voicing the Popular*: On the Subjects of Popular Music. London & New York: Routledge, 2006.

NICHOLLS, Jeff. *The Drum Book: A History of the Rock Drum Kit*. Milwaukee: Hal Leonard, 2008.

NICHOLS, Kevin A. *Important works for drum set as a multiple percussion instrument*. Tese (Doctor of Musical Arts). Graduate College, University of Iowa, 2012.

ON THE VIRG. *Serious Young Insects*. Australia: Vorticity, 1999. 1 CD - VM 152022-1.

PIESLAK, Jonathan. Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah. *Music Theory Spectrum*, Vol. 29, No. 2, 2007, p. 219-245.

SHEPERD, John; et al. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*: Volume II: Performance and Production. New York: Bloomsburry, 2003.

TRALDI, Cesar Adriano; FERREIRA, Thiago de Souza. O Instrumento Bateria. *DAPesquisa*, v.10, n.14, p. 163-172, 2015.

WILSON, Andrew. *Dual-Aspect Meter*: A Theory of Metrical Consonance, Dissonance, Weight, and Variety. Tese (Doutorado). Graduate Faculty in Music, City University of New York, New York, 2016.

Notas

[1] O conceito de "dissonância métrica" é encontrado já nos escritos críticos de Hector Berlioz (1803-1869) sob a denominação de "dissonância rítmica". Ao longo do século XX surgem, então, propostas sistemáticas de teorizações em torno do conceito em questão, revisitado por autores como Curt Sachs, Wallace Berry e Maury Yeston, entre outros. No presente trabalho, contudo, Krebs (1987, 1999) é o referencial teórico diretamente utilizado.

[2] *Rimshot*, algo como "golpe de aro" em tradução livre, é uma técnica de baquetamento que consiste na execução simultânea, com a mesma baqueta, no aro e na pele do tambor, de modo a interferir na propagação dos harmônicos próprios do instrumento (SHEPERD *et al*, 2003).

[3] O termo *groove*, algo como "sulco" em tradução livre, compreende o escopo de inúmeros trabalhos voltados ao estudo da música popular. Reconhece-se, por exemplo, as reflexões feitas por Middleton (2006), que associa o conceito de *groove* a atos humanos intrinsecamente corpóreos – como, por exemplo, o movimento de antigos povos nômades que, ao se deslocarem entre regiões distintas, acabavam por sulcar o solo por onde passavam; ou até mesmo o próprio ato sexual, gíria que ademais era comum entre os praticantes do jazz do início do século XX. O termo, porém, passou a compreender o vocabulário técnico de músicos populares e, entre bateristas, é comumente utilizado para se referir ao resultado da somatória de diferentes linhas rítmicas executadas em peças distintas do instrumento, acepção pela qual o conceito também aparece neste artigo.

[4] O conjunto de regras da *gestalt*, de onde provém a lei da boa continuidade, é amplamente utilizado por Krebs (1999) para justificar as escolhas métricas que embasam suas análises, referenciando especialmente a teoria gerativa de Lerdahl e Jackendoff (1983).

[5] *Backbeat* é um tipo de *groove* clássico na bateria do rock em que a caixa marca, acentuadamente, instantes metricamente fracos do ciclo métrico vigente – os tempos 2 e 4 ou o terceiro tempo de um compasso 4/4, como exemplos mais triviais.

[6] A transcrição segue padrões convencionados para notação de partituras de bateria que se utilizam de dois bumbos ou pedal-duplo. Nas Fig. 3, 4 e 5, as notas em alturas diferentes para o bumbo indicam unicamente os padrões de alternância entre os pés, sem que haja diferenciações de sonoridade, uma vez que ambos os pedais executam o mesmo tambor (no caso de um pedal-duplo), com os mesmos padrões de intensidade e articulação, ou bumbos diferentes com afinação idêntica. Visualmente, portanto, aparenta haver dois padrões rítmicos/melódicos distintos para o bumbo, quando na realidade é apenas um, cuja periodicidade é de dezesseis tercinas de colcheias e que se repete três vezes ao longo da totalidade deste *groove*.