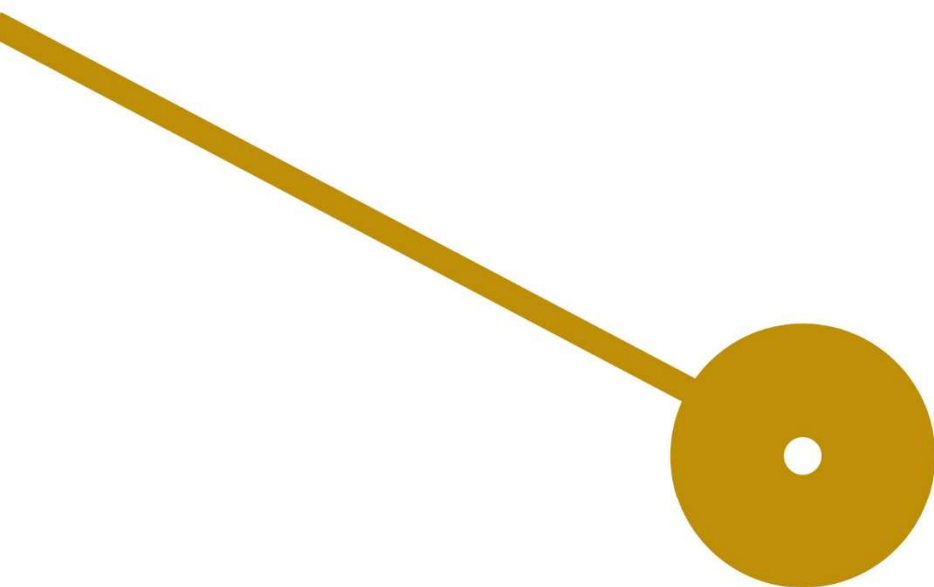




Improvisação não-idiomática e jazz de vanguarda: perspectivas e possibilidades para bateria

Sérgio Francisco Vieira

06/2023





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Improvisação não-idiomática e jazz de vanguarda: perspectivas e possibilidades para bateria

Sérgio Francisco Vieira

Projeto Artístico apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Bateria/Jazz

Professor Orientador
Paulo Perfeito

06/2023

Para Sérgio e Lúcia, pelo amor incondicional.

Agradecimentos

Primeiramente aos meus pais Sérgio Vieira e Lúcia Uscello por despertarem minha paixão pela música e pela bateria, e por suportarem comigo os momentos mais difíceis desta jornada.

Ao meu grande amigo Leandro Amorim que foi de fundamental importância para a realização desta investigação.

E também, e não menos importante, aos mestres que me mostraram o caminho a ser trilhado: Michael Lauren, Jeffery Davis, David King, Carlos Stasi, Eduardo Ganesella, John Boudler e Paulo Perfeito.

Resumo

Essa monografia tem como intuito a exemplificação da colocação da bateria enquanto corpo improvisador não-idiomático apoiado na transgressão dos critérios base determinados como tradicionais desde o surgimento do instrumento.

Iniciando com um panorama abrangente sobre o histórico do instrumento e sua evolução física, mecânica e também conceitual, o trabalho afunila-se pelos elementos chave acerca da bateria experimental/improvisatória e os ilustra através dos critérios que categorizam sua inserção dentro do *jazz* de vanguarda, assim como suas possibilidades e recursos exploratórios e tímbricos para o fazer musical de acordo com a quebra de idiomatismo ao qual orbita esse estilo de performance.

Palavras-chave

bateria; jazz; improvisação; vanguarda; idiomatismo

Abstract

This monograph aims to exemplify the positioning of the drumset as a non-idiomatic improvising instrument supported by the transgression of basic criteria determined as traditional since the instrument's uprise.

Starting with a comprehensive overview of the instrument's history and its physical, mechanical and conceptual evolution, the work narrows down to key elements about experimental/improvisational drumset and illustrates them through the criteria that categorize their insertion within avant-garde jazz, as well as its exploratory and timbristic possibilities and resources for making music according to the rupture with idiomatism that this style of performance orbits.

Keywords

drumset; jazz; improvisation, avant-garde; idiomatism

Índice

1. Introdução.....	1
2. A Bateria: surgimento, função e linguagem.....	2
2.1 Breve histórico sobre o surgimento e o desenvolvimento do instrumento.....	2
2.2 Função e linguagem.....	5
2.3 A evolução conceitual da bateria.....	8
2.3.1 A bateria solo como entretenimento.....	9
2.3.2 A bateria solo dentro da função.....	10
3. Improvisação: Idiomatismo e não-idiomatismo.....	12
3.1 Sobre o idioma musical.....	12
3.2 Sobre a improvisação idiomática e não-idiomática.....	14
4. O <i>jazz</i> de vanguarda: influências e confluências.....	17
5. A vanguarda baterística no <i>jazz</i>	21
5.1 Paul Motian.....	24
6. A bateria sob os aspectos idiomáticos e não-idiomáticos.....	27
7. A bateria não-idiomática na performance em conjunto.....	30
8. A bateria não-idiomática na performance solista.....	33
9. Conclusão.....	35
Bibliografia.....	36
Anexos.....	38

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

1. Introdução

Como aluno do Mestrado em Música – Interpretação Artística em Bateria Jazz venho, através deste texto artístico/investigativo, apresentar o trabalho de pesquisa e performance sobre a bateria como instrumento improvisador. Com o contexto direcionado pela improvisação não-idiomática, texto e performance tem como intuito o levantamento de reflexões sobre a bateria em contextos musicais tradicionais e de vanguarda, dialogando e propondo reflexões acerca das mais pontuais divergências entre esses dois aspectos interpretativos, e com isso, trazer também referências que suportem os conceitos musicais onde a bateria atua livre de funções tradicionais, mais especificamente, no meio jazzístico de vanguarda.

Também apresento perspectivas práticas em formato de recital e em registro fonográfico oferecendo referencial performático acerca da improvisação experimental livre de idiomatismo e de conceitos pertinentes ao universo musical tradicional, e sua consequente visão acerca do instrumento. Salientando formas de exploração musical para além da improvisação idiomática, em cunho abrangente, dirijo essa investigação acerca de como a bateria enquanto objeto musical pode proporcionar uma forma de expressão artística baseada em conceitos vanguardistas, expandindo sua leitura e função dentro do próprio universo do fazer musical.

2. A bateria: Surgimento, Função e Linguagem

2.1 Breve Histórico sobre o Surgimento e Desenvolvimento do Instrumento

Bateria é uma nomenclatura genérica utilizada para denominar o instrumento composto tradicionalmente por tambores e pratos. Essa configuração permite ao músico (denominado baterista) ter uma montagem organizada e poder tocar em simultâneo e de maneira anatomicamente viável as peças que compõem o *setup* (Vieira, 2015, p. 02).

Seu surgimento remete aos finais do século XIX, nos Estados Unidos, onde, por necessidade de uma otimização, gerou-se uma montagem de instrumentos de percussão de maneira a permitir que fossem tocados por apenas uma pessoa (Hartigan, 1995, p. 234)¹. Esses instrumentos (sendo principalmente caixas, bombos e pratos) eram tocados por músicos (denominados percussionistas) de maneira individual. Fatores econômicos e sociais foram os fortes influenciadores que ocasionaram a busca por uma redução no número de integrantes nas então bandas de metais em Nova Orleans (no estado da Luisiana) e essa mesma questão encontrou-se solucionada com uma nova configuração: apenas um percussionista ficaria responsável por tocar todos os instrumentos de percussão (Nichols, 2012, p. 10).

Em um primeiro momento, conseguiu-se desenvolver uma forma de tocar caixa e bombo simultaneamente através do *double drumming*: a caixa ficava apoiada lateralmente em uma cadeira e o bombo apoiado em outra. Dessa forma, o músico tocava ambos os instrumentos com as baquetas. A ideia do *double drumming* é titulada a Jack Vitale Laine (1873 - 1966), mais conhecido por 'Papa Jack' Lane, importante *bandleader* dos finais do século XIX que encontrou essa primeira solução para redução de músicos nas bandas ao sugerir que apenas um mesmo percussionista tocasse dois instrumentos (Reimer, 2013, p. 11). Contudo, o fato de estar apoiado em cadeiras acabou por tornar-se um limitante, principalmente quando os músicos precisavam executar passagens rápidas e frases com maior número de notas entre os dois instrumentos. Uma das alternativas foi colocar o bombo apoiado no chão e assim conseguir tocá-lo através de chutes na pele enquanto ambas as mãos tocavam a caixa. O resultado em relação à sonoridade e consistência rítmica do bombo também não foram dos mais satisfatórios, e de forma geral, uma busca por melhores posicionamentos tanto do bombo, quanto da caixa abriram precedentes para a invenção

¹ Doravante, toda e qualquer tradução do inglês para o português realizada nesse trabalho são de responsabilidade do autor.

de novos equipamentos que pudessem ser utilizados pelos percussionistas a fim de conseguir uma melhor performance (Nichols, 2012, p. 11).

Os avanços tecnológicos empregados no desenvolvimento de equipamentos para os percussionistas começaram a surgir e, em 1898, Ulysses Grant Leedy desenvolveu e patenteou o primeiro apoio em formato de tripé para sustentação da caixa (Martins L. H., 2019, p. 16). Outro passo de suma importância, dessa vez possibilitando uma melhor execução para o bombo, foi o desenvolvimento de um pedal específico para este instrumento. William Frederick Ludwig (1879 - 1973) era um importante percussionista (que futuramente iria ser membro fundador do American Association of Rudimental Drummers) e também inventor, e em 1909 patenteou o modelo que viria a ser o mais acessível e funcional para que os percussionistas pudessem tocar o bombo com o pé, tornando-se um dos mais importantes equipamentos no desenvolvimento da montagem da bateria para a forma como a conhecemos atualmente (Nichols, 2012, p. 12). O sistema que sofreu diversas evoluções até o modelo utilizado hoje, consiste em um batedor posicionado na parte central do bombo, sustentado por um mecanismo que possui um pedal e uma mola, e permite o movimento do batedor através de um sistema de rolamentos. Em posição de repouso, o batedor permanece fora de contato com a pele do bombo, mas quando acionado pelo pedal, a mola entra em posição de tensão e faz girar o sistema de rolamentos, conseqüentemente, proporcionando o toque do batedor na pele. O batedor volta ao estado do repouso inicial quando o pedal é desacionado. O uso desse movimento completo permite a execução das notas do bombo. Seguidamente, surge também uma solução de apoio para os pratos, que oferecia um suporte específico para esse tipo de instrumento preso ao bombo. Esse acessório permitia que o músico pudesse tocar os pratos de maneira livre.

Esses três elementos (tripé para caixa, pedal para bombo e suporte para pratos) geram o embrião da bateria: o instrumento originário conhecido como *trapset*. Ou seja, uma montagem elementar para a execução musical a ser realizada por apenas um percussionista. Apesar da similaridade com a estrutura da bateria como conhecemos hoje, o *trapset* continha em sua configuração uma variedade de instrumentos, tais quais *cowbells*, blocos de madeira, apitos, sinos e vários outros pequenos instrumentos de percussão (Hartigan, 1995, p. 234).

Ainda nesse período, o desenvolvimento do pedal para acionamento de pratos (choques, chimal ou *hi hat*) foi de fundamental importância para a evolução física do instrumento, e mais do que isso, é considerado o equipamento determinante para definir o que é a bateria. Essa evolução chega ao seu ápice por possibilitar ao músico a utilização das duas mãos e dos dois pés para a execução do instrumento. Conseqüentemente, abriu um leque de possibilidades para o desenvolvimento da linguagem do instrumento em diversos estilos (Lopes, 2015, p. 17).

O processo evolutivo do *hi hat* passou por outras duas etapas até chegar ao resultado que temos hoje: o primeiro é conhecido como *low boy* que se caracterizava por sua

baixa altura, estando próximo ao chão e só sendo possível de tocar com o pé (Nichols, 2012, p. 14); o segundo é conhecido como *sock cymbal*, que foi caracterizado pela colocação de uma haste de estrutura mais longa, proporcionando uma maior altura dos pratos (mais ou menos na mesma linha da caixa), mas ainda de maneira não muito confortável para ser tocado com baquetas (Fidyk, 2011, p. 02); e finalmente, o *high hat* (mais conhecido como *hi hat*) que é a forma definitiva na montagem atual, proporcionando ao baterista a possibilidade de tocar com o pé ou com as mãos de maneira confortável, deixando os pratos ao mesmo nível ou mais altos do que a caixa (Nichols, 2012, p. 14).

A evolução dos modelos anteriores que resultou na estrutura tal como conhecemos hoje foi patenteada em 1927 pela empresa Walberg and Auge (Lopes, 2015, p. 16) e consiste em uma estrutura que sustenta os pratos e permite seu acionamento através de um pedal em sua base. Esse mecanismo é composto por uma mola que, quando não tensionada, sustenta os pratos sem se tocarem. Uma vez acionado o pedal, a mola entra em estado de tensão, puxando o prato superior contra o prato inferior permitindo o toque entre eles. A partir desse acionamento, é possível gerar um tipo de som *stacatto*, que pode ser obtido ao sustentar o acionamento do pedal de maneira contínua e tocar os pratos com o uso das baquetas. O som *stacatto* pode ser obtido também sem o uso das baquetas, apenas pressionando o pedal, fazendo com que um prato choque contra o outro. O não acionamento do pedal permite o não toque total entre os pratos, oferecendo um som com mais sustentação, mais volume e uma característica de timbre mais agressiva do que a sonoridade *stacatto* quando tocado com as baquetas (Fidyk, 2011, p. 02).

A bateria enquanto instrumento musical passou a tomar forma a partir de mudanças no *trapset* quando os músicos passaram a adicionar mais tambores, como por exemplo, os bangus (tambores chineses) e também pratos, nomeadamente o *hi hat*. E em contrapartida, passaram a remover os pequenos instrumentos de percussão que compunham anteriormente o *set up*.

Portanto, podemos concluir que o ponto chave que coloca a bateria definitivamente como instrumento musical (sendo um instrumento independente da percussão) é o estabelecimento do *hi hat* como parte imutável da montagem, o que permite ao performer “o uso de independência coordenada com ambos os pés e ambas as mãos sobre uma organização de tambores e pratos, incluindo, mas não limitado a bombo com pedal, caixa e *hi hat* convenientemente montados para serem tocados por uma só pessoa” (Reimer, 2013, p. 06).

Com a grande expressão das *big bands* nos anos 1920 e 1930, e com o *be bop* a ganhar força na cena jazzística nos anos 1940, a estrutura da bateria, de fato, se consolidou para a montagem como a conhecemos hoje. Essa montagem comum acabou por ser definida (porém, permitindo a possibilidade de alterações) como: bombo, caixa, tomtoms (sendo um sobre o bombo e outro apoiado no chão), pratos de *hi hat*, prato de

condução e prato *crash* (Hartigan, 1995, p. 234).

2.2 Função e linguagem

Desde o surgimento do *double drumming*, passando para o *trapset* e sua consequente evolução até a definição como bateria, o instrumento sempre esteve submetido a sustentar a pulsação de tempo e assim, manter uma constante rítmica em contextos de música para dança e também atuar como reprodutor de efeitos sonoros em contextos de peças de teatro e cinema mudo (Lopes, 2018, p. 120). Essa colocação do instrumento enquanto pilar rítmico tem sua origem na percussão africana de cunho religiosa, por exemplo. Hartigan (1995, p. 234) fala da influência da percussão nos cultos e rituais religiosos na região ocidental da África, especificamente desde Costa do Marfim até Gana, Togo e Benin até a Nigéria. Nos rituais de algumas tribos existe a presença de um mestre percussivo cuja única função é manter, obrigatoriamente, um mesmo ritmo e um mesmo andamento sem qualquer tipo de variação. Não obstante, a ideia de função da bateria também pode ser exemplificada remetendo para a atuação dos tambores no contexto da percussão militar: caixa e bombo são os instrumentos responsáveis por ditar e manter o andamento rítmico, permitindo assim que a tropa marche de maneira uniforme e constante (Vieira, 2015, p. 09). Essa função de suporte rítmico mantém-se ativa ao longo dos anos, extrapolando diversos contextos e, assim como o mestre percussivo africano e a percussão marcial tem como definida a sua obrigatoriedade em manter o andamento, coloca a bateria (e os bateristas) também na obrigatoriedade em seguir o mesmo conceito.

Desde os primórdios do instrumento até os dias atuais, principalmente dentro dos gêneros de música popular, é essa a função principal da bateria: manter a base de pulsação de tempo para os demais músicos (Vieira, 2015, p. 10). Dado isso, usa-se fortemente a visão da bateria como objeto musical sempre vinculado ao acompanhamento, ou seja, sendo majoritariamente um instrumento acompanhador. Nesse aspecto, os bateristas não eram sequer considerados músicos, sendo apenas responsáveis pelo apoio rítmico-mecânico para os demais instrumentistas. Eram vistos de forma não musical, e por vezes citados de maneira pejorativa dentro dos grupos em que atuavam, por exemplo, “cinco músicos e um baterista” (Riley, 1994, p. 05).

Nesse ponto em que a função da bateria (e sua consequente evolução) se desenrola, é importante falar que as possibilidades dessa nova configuração passam a extrapolar o contexto da música popular. Serve como alguns dos primeiros exemplos da utilização dessa possibilidade de se ter um mesmo músico a executar vários instrumentos de percussão uma obra composta pelo compositor Igor Stravinski na obra “L’Histoire du Soldat” de 1918 e também outra obra composta por Darius Milhaud na obra “La Création

du Monde” de 1923 (Martins L. H., 2019, p. 23). Esse tipo de utilização com essa nova postura serve como contraponto à função da bateria que ganhou forma através do *jazz*, mostrando a versatilidade de um instrumento que transita entre gêneros.

Dos finais da década de 1920 até por volta de 1940, as *big bands* ofereciam uma das mais representativas formas de entretenimento à população americana, através da música para dança. Nesse contexto, o baterista deveria manter o ritmo com poucas e raras variações para que o público pudesse bailar ao som das músicas executadas. E essa torna-se a obrigatoriedade dos bateristas: manterem-se dentro dessa função de acompanhamento, principalmente na primeira metade do século XX. Maioritariamente, o suporte rítmico era executado através de semínimas seguidas tocadas no bombo (Ferreira, 2017, p. 23) ornamentadas com rítmicas de pouca variação na caixa e eventualmente no *hi hat*.

Na era das *big bands* (influenciado também por um maior desenvolvimento de equipamento) os bateristas passam a executar a condução dos ritmos principalmente utilizando-se do *hi hat*. Esse tipo de abordagem passa a oferecer uma forma não mais tão carregada de condução (como, por exemplo, diferentemente do que acontece com a utilização da caixa) por ter uma sonoridade menos agressiva e possibilitar maior controle de dinâmicas por parte do baterista. Assim sendo, a maneira como se conduzia os ritmos passa a tomar forma tendo por base a aplicação de frases curtas com poucas variações no *hi hat* somado às semínimas no bombo. Isso se mantém como a nova forma de acompanhamento baterística e vale salientar que eram extremamente raros os casos de bateristas como Gene Krupa (1909 - 1973) e Baby Doods (1898 - 1959) que conseguiam imprimir uma atuação para além dessa função (Riley, 1994, p. 05).

Isso deixa bastante claro a função de acompanhador e também exemplifica a maneira como essa mesma função cerceia a possibilidade de uma maior expressão criativa no instrumento. Com essa postura, o músico ficava impossibilitado de ir além da posição de suporte. As raras variações ou pequenos momentos solistas faziam parte dos arranjos previamente escritos para essas formações, e o baterista deveria restringir-se meticulosamente à pulsação musical aos executá-las, para que o público não perdesse a relação com o andamento durante os passos de dança (Vieira, 2015, p. 10).

Nesse ponto, já podemos perceber claramente a influência que a função da bateria começa a exercer sobre o desenvolvimento da linguagem para o instrumento através das consequentes formas de expressão que, apesar de definir e/ou transitar entre diversos estilos, sempre cerceiam a bateria dentro da diretriz de manter o andamento e a pulsação rítmica.

A partir do *be bop* nos anos 1940, o baterista passa a ter um pouco mais de espaço e liberdade dentro dessa nova ideia musical que começava a se desenvolver. A nova postura que o *jazz* começava a assumir ao ampliar seu horizonte indo da música como entretenimento (dançante) para a música contemplativa, oferecia uma oportunidade para que os bateristas fossem mais ativos musicalmente dentro do novo contexto, ainda

que de forma tímida e limitada. Essa nova postura que começava a ganhar força, trouxe consigo novas ideias e possibilidades de expressão, e um dos divisores de água nesse sentido foi a mudança do instrumento responsável pela condução do ritmo na bateria, que migrou do *hi hat* para o *ride cymbal* (ou prato de condução). Kenny Clarke (1914 - 1985) foi o baterista que passou a conduzir o ritmo no prato posicionado no lado direito do *kit*, ao invés de manter a execução da condução no *hi hat* como era anteriormente utilizado. Segundo Dizzy Gillespie, Clarke mudou o conceito da condução na bateria deixando tudo mais fluido, leve e também ocasionando a mudança de postura do baterista, que deixou de ser apenas um marcador de tempo e evoluiu para um verdadeiro acompanhador (Reimer, 2013, p. 17). Essa nova postura permitia ao baterista uma maior interação com os demais músicos, oferecendo mais liberdade para o uso da mão esquerda na caixa. Isso proporcionou uma ampliação no desenvolvimento da linguagem fraseológica da bateria através do *comping*, ou seja, comentários rítmicos e acentuações (com caixa e bombo) durante o acompanhamento aos solos de outros instrumentistas.

Neste ponto podemos ressaltar que a palavra ‘acompanhador’ muda de conotação, pois a partir desse momento, o baterista passa a atuar de maneira mais presente musicalmente do que apenas servir de apoio rítmico. Mas apesar dessa evolução conceitual determinante para o desenvolvimento da linguagem da bateria no *jazz*, o baterista ainda se mantém engessado dentro da tarefa de manter o tempo (Martins L. H., 2019, p. 24), mesmo dentro do novo molde como acompanhador trazido pelo contexto do *be bop*. Essa função mantém-se por definição, e é corroborada nas palavras de Elvin Jones, conforme a citação: “É isso que um baterista supostamente deve fazer: manter o tempo. Se você consegue fazer algo mais além disso, tudo bem. Mas o tempo é essencial. Isso não é negociável.” (Riley, 1994, p. 08).

Esse ponto de vista defende a bateria como a base rítmica que se mantém como o pilar musical elementar, onde tudo o mais que venha a ser desenvolvido pelo baterista (em termos de acompanhamentos, fraseados, apontamentos e contrapontos) devem estar maioritariamente alicerçados sobre o pulso musical, obedecendo sua função de acompanhador.

Isso mostra, mais uma vez, e de forma clara e inegável a enorme influência da função sobre o desenvolvimento da linguagem para o instrumento desde seu surgimento. Entende-se por linguagem uma série de características pertinentes à execução musical no instrumento, dentro de cada estilo. O ponto limite é cerceado pelo idiomatismo (cujo significado será discutido mais à frente neste trabalho), mas a linguagem da bateria (mais em específico dentro do *jazz*), começa a tomar forma obedecendo aos limites impostos desde o princípio da história do instrumento. Essa função está proporcionalmente ligada a linguagem por delimitar o campo que a bateria se insere, atuando como suporte rítmico e como objeto acompanhador, porém já oferecendo uma perspectiva sonora em vias de amadurecimento por parte do baterista que se tornou o responsável pelo desenvolvimento da linguagem musical. Nesse processo evolutivo

dentro do *be bop*, podemos apontar o trabalho de suma importância dos bateristas: Max Roach (1924 - 2007), Art Blakey (1919 - 1990), 'Papa Joe' Jones (Jonathan David Samuel Jones, 1911 - 1985) e também Roy Haynes nascido em 1925 e músico ainda em atividade (Ferreira, 2017, p. 23). Esses nomes foram alguns dos responsáveis pela inimaginável contribuição no desenvolvimento e evolução da linguagem da bateria ao longo de seu percurso.

É importante apontar que a bateria também exerceu influência no desenvolvimento da linguagem musical do *jazz* através do vocabulário gerado pela criatividade desses e de outros bateristas que atuavam e cada vez mais se especializavam na performance do instrumento dentro do estilo. A expansão da linguagem para o instrumento partiu da necessidade de uma maior expressão musical em prol da evolução através da inovação que o estilo desenvolvia (Martins L. H., 2019, p. 27). Porém, vale ressaltar que ainda dentro de um contexto com um pouco mais de liberdade e que oferecia condições para uma maior exploração das ideias que se tornaram padrão para a linguagem do instrumento, o mesmo nunca rompeu (até então) com a sua função de sustentação.

Portanto, a obrigatoriedade em manter o pulso, a melhor execução (permitida por melhores condições de equipamento e por melhor qualidade técnica dos bateristas), a busca por novas formas de expressão resultando na maneira como o instrumento dialogava com os demais instrumentos em conjunto e o vocabulário resultante dessas ações consolidaram a linguagem que cerceia o conceito que coloca a bateria dentro uma função.

2.3 A evolução conceitual da bateria

A bateria sofreu grande evolução física desde os primórdios de seu surgimento e essa evolução dá-se, maioritariamente, por conta da busca por condições que permitissem aos músicos desenvolverem e expressarem de maneira melhor as suas ideias no instrumento. Esse processo de evolução não se limitou apenas ao instrumental, mas evoluiu também no âmbito conceitual. A evolução musical dos bateristas e as consequentes buscas pelas possibilidades sonoras e artísticas sobre o instrumento trouxeram uma crescente visão sobre o mesmo e sobre suas possibilidades musicais. Isso gerou novas formas de execução e passou a oferecer contextos e conceitos de linguagem musical para o instrumento. Porém, essa linguagem musical sempre foi condicionada pela função da bateria dentro dos contextos em que estava inserida.

Para falar da evolução da bateria, é imprescindível citar aspectos que permitiram que o instrumento elevasse seu grau técnico e musical. Esses aspectos foram os grandes responsáveis pelo caminho que o instrumento trilhou ao longo dos anos, ampliando ainda mais seu vocabulário, consequentemente contribuindo para o desenvolvimento da linguagem musical.

2.3.1 A bateria solo como entretenimento

Em um primeiro momento, ainda durante a fase do *trapset*, o sucesso dos músicos perante o público dependia de como os mesmos fizessem a audiência reconhecer e se identificar com as estruturas musicais por eles executadas. Isso acarretou uma forma de aprendizado, por parte dos bateristas, no sentido de compreender e agradar ao público, ainda assim permanecendo dentro da sua função elementar (Lopes, 2018, p. 120).

Com o passar do tempo, essa postura acaba por ser adotada vivamente e permite uma maior oportunidade solista para o músico: o baterista passa a ter um espaço dedicado à bateria durante o espetáculo do grupo onde atuava, e passou a utilizar diferentes aspectos como forma de expressão durante o solo. Dentre um desses aspectos, está a teatralidade, que está principalmente vinculada ao fato de os bateristas passarem a explorar aspectos visuais, tais quais malabarismos com as baquetas ou a execução de trechos musicais fora do instrumento, como por exemplo, no chão. Essa característica fez-se gerar no público um tipo de pensamento que acabou sendo reconhecida como a primeira forma de virtuosismo na bateria (Lopes, 2018, p. 121). Ou seja, o baterista virtuoso era aquele que conseguia expressar a música através de uma maneira teatral, chamando e retendo para si a atenção do público.

O aspecto técnico-visual seguiu através das demonstrações teatrais ganhando cada vez mais adeptos, seja em menor ou maior nível de utilização. Nesse ponto é importante ressaltar que essa característica ganha uma certa adesão e passa a figurar por dentre os bateristas, como exemplo, 'Philly Joe' Jones (Joseph Rudolph Jones, 1923 - 1985) e Sonny Payne (1926 - 1979) como utilizadores dessa possibilidade performática durante seus solos. No caso de Payne, em um solo registrado no ano de 1962 com a orquestra de Count Basie, fica claro que à partir do momento em que o músico passa a executar esse tipo de performance técnico-visual, o público também passa a reagir de maneira muito mais efusiva, deixando claro um maior interesse nesse momento do solo em específico, do que em momentos em que o músico prioriza passagens que possuem maior relação com o vocabulário comum da bateria, sem o fator teatral (Lopes, 2018, p. 123).

Nesses moldes, enquanto *entertainer*, sustenta-se a performance solo do baterista com recursos técnicos avançados que seria apresentada ao público somada com fatores teatrais, proporcionando um espetáculo com elementos musicais virtuosos e também demonstrações de habilidades técnicos-visuais. Cabe colocar que, o fator virtuosístico acaba também por evoluir nesse sentido, e passa também a envolver o domínio técnico de alto nível. Ou seja, o músico passa a exhibir, também, aspectos como velocidade, controle (de movimentos e dinâmicas) e também habilidades de coordenação motora

avançada. Essa visão perdura-se pelos anos 1970 e segue além, tendo 'Buddy' Rich (Bernard Rich, 1917 - 1987) como um dos principais expoentes desse formato. Rich era um baterista com enorme domínio técnico (reconhecido dentre os principais nomes da história do instrumento) que usava de recursos como virtuosismo, alta energia e fatores visuais em seus solos, gerando grande impacto no público, e assim trazendo uma percepção para além da musical (Ferreira, 2017, p. 25), que pode ser enquadrada dentro do *showmanship*.

2.3.2 A bateria solo dentro da função

Uma vez definida a função da bateria como instrumento acompanhador, desde a era do *swing* adentrando ao conceito do *be bop*, é preciso salientar que esse perfil também se aplica aos pequenos espaços que começam a surgir para o baterista, porém de forma muito tímida. Qualquer forma de impor uma visão baterística que ousasse fugir da função, sempre esbarrava em boicotes e retaliação por parte de outros músicos, principalmente na era do *swing* (Ferreira, 2017, p. 25). Ou seja, os pequenos solos acabam por seguir a forma do tema interpretado, seja solando sobre a estrutura, ou em partes, chamados *trades* (trocas; frases de curta duração: geralmente dois ou quatro compassos que funcionam como 'pergunta e resposta' entre os músicos), forçando o baterista a pensar musicalmente sobre a estrutura, e assim, abrir possibilidades de exploração e experimentação apenas dentro da mesma (Ferreira, 2017, p. 26). Em alguns casos há também solos de bateria como introdução de temas, mas de maneira que o baterista ofereça claramente uma referência para a atuação dos outros músicos imediatamente após o mesmo.

Em todos esses casos, o baterista se encontra atrelado à função, à linguagem e ao idiomatismo musical (que será melhor desenvolvida no capítulo seguinte deste trabalho). Esse parâmetro solista pode ser melhor exemplificado através de um paralelo com a evolução da utilização dos membros (mãos e pés), ocasionado pela mudança da condução na bateria. Podemos utilizar do próprio Kenny Clarke, que assume o uso da improvisação entre caixa e bombo para corresponder aos estímulos musicais e oferecer uma maior interação com os demais instrumentos, principalmente durante os solos dos mesmos. Entretanto, Clarke afirma que, como forma de manter a pulsação clara para todo o grupo, passou a utilizar essas frases entre caixa e bombo, sem alterar o *swing* do *ride cymbal* (Martins L. H., 2019, p. 22). Essa visão nos oferece uma leitura sobre uma certa liberdade para a caixa e bombo (ainda que condicionada ao *ride*), que nos mostra novas possibilidades de interação.

Dentro do *be bop* começam a ser exploradas mais possibilidades solistas, com mais espaços e permissões, onde o músico consegue uma maior expressão musical e maior diálogo com o todo. Porém mesmo dentro dessa nova perspectiva, a bateria de caráter

jazzístico segue a mesma ideia baseada na função do baterista como acompanhante. Esse tipo de cerceamento faz com que os bateristas busquem novas formas de desenvolver a linguagem e contribuir mais assiduamente dentro do contexto musical.

Mesmo tendo conhecimento desse tipo de performance solista por parte do baterista, e sua grande importância no desenvolvimento fraseológico do instrumento, esse trabalho foca-se em oferecer um panorama mais objetivo sobre o baterista solista em contextos da música de vanguarda, utilizando pontos pertinentes a esse conceito, e também no caminho decorrido desde o *jazz* tradicional até o *jazz avant-garde*, tendo como foco o trabalho como improvisador não-idiomático a ser discutido nos capítulos seguintes.

3. Improvisação: Idiomatismo e Não-Idiomatismo

3.1 Sobre o idioma musical

A palavra 'idiomática' já traz em si o seu significado referente a pertencer, expressar e justificar dentro de um idioma. No contexto musical, essa definição em particular se aplica aos diversos gêneros e estilos como forma de orientação aos contextos específicos de cada um para a expressão dos mesmos (Tullio, 2005, p. 299), devendo o músico estar a par das características da linguagem que cada performance (no micro ou no macro) requer.

“A música, enquanto potência de acontecimento, é uma máquina. Já os sistemas musicais que se configuram histórica e geograficamente são mecanismos, estruturas em que as peças adquirem funções específicas. No sistema tonal, por exemplo, as notas têm função melódica e/ ou harmônica claramente definida, e os estudos acadêmicos de contraponto e harmonia não têm outro propósito senão o de fazer com que se entenda a estrutura e a função das peças dentro do mecanismo” (Costa, 2002, p. 97).

Pode-se entender esse “mecanismo” como sendo o direcionamento estético apoiado sobre os aspectos que reconheçam e confirmem um determinado estilo musical, sendo, dentre os principais: a harmonia, a melodia, a fraseologia característica e a articulação rítmica pertencente ao estilo (Favery, 2017, p. 01).

Não obstante, os instrumentos musicais também contribuem imensamente para a consolidação do idiomatismo para os gêneros musicais, sentido esse que se aplica, por exemplo, a uma banda de *rock*, assim como, obviamente, ao *jazz*. Isso dá-se pelas características (individuais e/ ou resultantes do conjunto de diferentes instrumentos) tais quais, como: timbre, registro (e tessitura), articulação (particular de cada instrumento), afinação e expressões (Tullio, 2005, p. 299). Dentre esses aspectos, podemos falar, por exemplo, do timbre no caso da bateria. Uma vez consolidado o *kit* em contextos jazzísticos, passa a existir um timbre específico para o instrumento nesse ambiente. De maneira mais objetiva, o timbre pode ser definido como parte do idiomatismo da bateria no *jazz* através do tipo e do tamanho dos tambores, tipo de peles, características de afinação, perfis de pratos (comumente maiores e mais finos, com sonoridades mais “escuras” e “fechadas”), e também, pelo perfil das baquetas, neste caso mais leves. Como ilustração, podemos traçar um comparativo entre o perfil timbrístico de um *kit* de bateria de *jazz* com o perfil timbrístico de um *kit* de bateria de *rock*. Apesar de ser, em suma, o mesmo instrumento como generalização, são conceitos timbrísticos completamente distintos, com resultantes sonoras completamente distintas. Tendo isso como base, podemos nos debruçar na afirmação de que o timbre, é sim, parte

primordial dentro do conceito de idiomatismo para um determinado gênero e contexto musical.

Pertinentemente ao *jazz*, é possível colocar a ideia do idiomatismo, por exemplo, fundamentalmente em relação à improvisação. Nesse caso, o conceito de improvisação idiomática acontece de forma a respeitar o idioma do gênero, e isso “se dá quando as performances ocorrem no âmbito de um sistema claramente gramaticalizado e onde todas as intervenções remetem a uma estrutura abstrata colocada como referência” (Costa, 2002, p. 97). Nesse ponto, deve se observar as premissas estéticas elementares e direcioná-las em prol do estilo a ser executado, através da performance.

Como forma de conhecer e compreender, por exemplo, a linguagem do *be bop* na atualidade, é possível fazer referência às escolas que fornecem o estudo desse estilo (integralmente ou como parte de um programa) cujos alunos aprendem os aspectos essenciais para a execução de uma performance bem orientada, tendo referências bem definidas e profunda base das delimitações sobre o idioma. Esse processo fornece o suporte mecânico ao indivíduo que se propõe a realizar performances orientadas idiomáticamente de maneira coesa e coerente (Costa, 2002, p. 97).

Não obstante, é necessário também adicionar o fator artístico ao falarmos sobre o idiomatismo musical. Esse ponto se faz acontecer ao ir além do desenvolvimento mecânico e estabelecer um foco também em compreender e reagir de forma coesa aos estímulos variáveis. Ou seja, estar apto a responder em tempo real (e dentro da delimitação do idioma) aos diferentes casos e eventos variáveis durante uma performance, o que, segundo Costa (2002, p. 97) deve acontecer “no contato concreto com a prática e exercícios instrumentais a partir de uma relação mestre-aprendiz”. Isso pode ser entendido de maneira ampla, não estando somente limitado em si. Como exemplo disso, a expressão “mestre-aprendiz” pode colocar o “mestre” como sendo uma gravação de referência dentro do estilo e o “aprendiz” como o performer interessado em entender, compreender e absorver mais do determinado conteúdo idiomático. Um segundo exemplo pode colocar a expressão “mestre-aprendiz” como sendo o ensino de tradição oral, ou seja, utilizando aspectos diretos (porém não institucionalizados) para a emissão-receptividade da informação.

O não-idiomatismo ocorre através da aplicação de elementos complexos da música contemporânea por sobre as linguagens musicais tradicionais, que resulta em um estilo performático que rompe e descaracteriza com aspectos previamente definidos (Reimer, 2013, p. 59). Importante ressaltar que esse ponto trata da palavra ‘contemporânea’ enquanto gênero musical, e não em relação ao período de tempo em que a mesma (música) é criada (contemporaneidade). Essa diferença é, por muitas vezes, deturpada em detrimento do entendimento da música contemporânea como sendo toda e qualquer manifestação musical produzida no período de tempo atual. Mais vale, nesse caso, compreender como ‘música contemporânea’ o gênero estabelecido, e ‘música atual’ como a música sendo feita na contemporaneidade. Entretanto, este trabalho não possui

a pretensão de definir e/ou classificar o que/como é a música contemporânea. De caráter apenas informativo no sentido de ilustração para o mesmo, foram definidos esses termos com base em bibliografias fundamentadas.

Sendo assim, o não-idiomatismo pode ser entendido de maneira a oferecer um leque de possibilidades musicais, não obstante somente à não-utilização de elementos específicos do fazer musical. Ou seja, pode incluir em si mesmo a oportunidade de uma maior amplitude dos conceitos referidos como idiomáticos, de maneira a oferecer uma liberdade expressiva, abrindo precedentes para aspectos que transitam entre estilos e gêneros. Utilizar elementos trazidos de outros gêneros musicais sem necessidade de uma maior contextualização, ou ainda, o total rompimento com a linguagem idiomática dentro de uma performance em específico, seja através da fusão desses elementos ou da não utilização dos mesmos.

Importante salientar que o não-idiomatismo ou a busca pelo rompimento com uma linguagem previamente existente, oferece um novo espectro musical que, ao cruzar elementos e transitar livremente entre eles, ajudou a oferecer um novo conceito estético que ganhou força como forma de expressão e se firmou no contexto musical moderno da música de vanguarda.

3.2 Sobre a improvisação idiomática e não-idiomática

Entende-se a improvisação musical como sendo uma série de ideias do vocabulário musical (que abrange variadas formas e gêneros), aplicadas através de um processo de interação criativa espontânea do músico sobre um modelo ou forma musical mais ou menos fixado (Olarte, 2019, p. 21).

No caso deste trabalho, o discurso é focado na parte improvisatória referente ao ambiente jazzístico, delineando por sobre as formas tradicionais e, principalmente, sobre suas rupturas dentro da atmosfera cerceada por esse assunto. Sendo assim, podemos tratar da improvisação no caso do *jazz*, como um processo de criação musical momentânea em função da performance em busca de uma descoberta criativa sobre formas definidas chamadas de tema. Esse processo parte de um pressuposto onde o improvisador (também denominado solista) caminha entre a liberdade de expressão musical individual e a postura de estabelecer uma ligação para com os outros músicos acompanhantes (Pressing, 2003, p. 202).

Como forma de entender e delimitar esse tipo de discurso idiomático improvisatório no momento da performance, comumente se utilizam de algumas características, principalmente em performances de cunho tradicional. Cada instrumento exerce uma determinada função em apoio ao instrumentista solista na hora da improvisação: o contrabaixo (ou baixo elétrico) sustenta as fundamentais dos acordes e auxilia no

andamento, o instrumento harmônico acompanhador (piano ou guitarra, por exemplo) fornece os campos harmônicos, suas tensões e cores, e a bateria fornece a característica estilística, sustentação, andamento e pulsação rítmica, além de auxiliar na orientação da estrutura musical (Pressing, 2003, p. 202). Essa estrutura deve respeitar a forma do tema a ser executado, ficando a cargo da habilidade do improvisador se orientar e, ao mesmo tempo, criar linhas motivicas e seus desenvolvimentos de maneira interessante e musicalmente coerente dentro de seu discurso.

Como consequência desse tipo de discurso, chega-se no termo denominado *mainstream*, que nada mais é do que uma forma artística/comercial comumente aceita por ambas as partes (sendo *performer* e público). Essa aceitação de ambos os lados consiste em um reconhecimento por parte do músico solista em dialogar com os outros músicos acompanhantes de maneira a criar uma atmosfera musical que caminhe em parceria com relação ao ouvinte de forma a oferecer uma experiência que faça com que o público se sinta atraído, interessado e cativado pela resultante musical, culminando em uma experiência artística confortante para o público (Pressing, 2003, p. 203).

Essa fórmula/resultado é amplamente utilizada pela organização da improvisação no contexto tradicional do *jazz*. O conceito de distanciamento da maneira usual ganha força especialmente no contexto pós *be bop* (ou *post bop*). Isso, pois, o rompimento com esses moldes tradicionais de execução exerce uma radicalização direta na escuta musical por parte do público. E essa é a mais forte característica da improvisação livre dentro do *jazz* (ou *free jazz*).

O caminho de evolução do *jazz* ao longo da história sempre foi vinculado a sua tradição. Porém, no ponto que a liberdade artística/expressiva se liberta dos moldes tradicionais, a evolução através do *free jazz* ocorreu de forma mais agressiva e abrupta. Portanto, a maneira do músico se expressar, principalmente através da improvisação, passou de uma expansão baseada na tradição (no caso do *be bop*, *hard bop*, etc) para o total rompimento com essa mesma tradição (Pressing, 2003, p. 203). Mas também devemos considerar fortemente o fato de haver elementos chave na ponte de transição para esse tipo de performance menos ligada com a tradição, por mais abrupta que ela possa ser. Dito isso, não é possível deixar de mencionar o inegável caminho desbravado por Ornette Coleman (1930 - 2015) através dos álbuns “The Shape Of Jazz To Come” de 1959 e “Free Jazz” de 1960, que são discos considerados marcos inegáveis da revelação de uma maneira muito mais livre na expressão e desprendida de conexões mais restritas com o tipo de *jazz* tocado até então.

Mas em que consiste essa liberdade improvisatória? De que forma essa maneira livre de improvisar se desenvolve e cria sua própria perspectiva e personalidade? Em um primeiro momento, passando a quebrar as regras e diretrizes que cerceavam as improvisações tradicionais dentro de um molde de gênero definido. Essa diferenciação pode ser ilustrada através da maneira como cada uma se desenvolve, criando

diferentes tipos de ambiente: a improvisação idiomática é constituída por regras a serem seguidas em relação às notas musicais e a maneira como as mesmas são organizadas em prol da resultante, enquanto na improvisação não-idiomática, as notas são (mais um dos) recursos sonoros de exploração, e são utilizadas de maneira a contribuir com expressividade, não tendo como foco a resultante melódica em si. Também podemos citar que na improvisação não-idiomática as relações/funções/discursos são subvertidas e os diálogos entre os músicos ocorrem de maneiras instantâneas, gerando resultantes múltiplas e imprevisíveis (Monzo, 2020, p. 905).

Portanto, podemos nos apoiar sobre os estudos que têm abordado esse tipo de prática em duas vertentes: “improvisação idiomática” e “improvisação não-idiomática”. A base para isso, como exemplo, podemos nos referir à improvisação idiomática como o ato de criar música instantaneamente seguindo diretrizes respectivas ao gênero em que a mesma está inserida, enquanto a improvisação não-idiomática tem como foco a liberdade em uma performance sem necessidade de vínculos com gêneros ou estilos (estes que poderiam limitar os processos criativos em uma esfera mais abrangente), principalmente entre músicos com bases musicais distintas (Monzo, 2020, p. 905). Não obstante, a prática da improvisação não-idiomática simplesmente não se utiliza das regras pré-estabelecidas para a improvisação idiomática:

“Na verdadeira música sem forma – sem chorus ou estrutura – tudo pode acontecer a qualquer momento: mudanças de andamento, mudanças de tonalidade, mudanças de compasso e muito mais, tudo tomando lugar espontaneamente. Portanto, a improvisação é totalmente imprevisível e não possui guias para lhe oferecer uma direção predeterminada” (DeJohnette & Perry, 1988, p. 10).

Nesse sentido, é guiada por outros fatores do fazer musical, primando principalmente pela interação sonora (Leppaus, 2020, p. 560).

4. O jazz de vanguarda: influências e confluências

A partir da segunda metade do século XX, a perspectiva sobre a performance musical sofre uma forte mudança, principalmente em virtude das novas propostas vinculadas ao experimentalismo. De forma geral, a música parte em busca de novos modelos de criação e exploração, tendo como norte o processo de ruptura e descarte com as estruturas já tradicionalmente estabelecidas (Iazzetta, 2011, p. 02). Esse espírito de subversão dos valores a partir de atitudes provocativas e radicais não atinge somente a área musical, mas também se constitui como bandeira de muitos movimentos artísticos do pós-guerra. Mas no caso da performance musical em si, nota-se uma atitude de crítica principalmente às instituições tradicionalmente dedicadas à apresentação do tipo de repertório dado como consolidado (Iazzetta, 2011, p. 03).

Talvez essa ideia possa nos dar uma perspectiva acerca do que venha a ser a definição do termo “música contemporânea”, sendo ela, uma música que se desenvolveu baseada nos conceitos artísticos que ganharam imensa força no meridiano ocidental, principalmente após o ano de 1945. Contudo, essa definição por si é controversa e não define exatamente todas as obras que podem corresponder terminologicamente a ela, porém, de certa forma, corresponde a um tipo de designação que pode ser entendida como uma espécie de definição estilística (Bonardi, 2000, p. 02). Mais uma vez é de fundamental importância ressaltar que este texto não possui qualquer tipo de intensão em definir critérios e aspectos históricos, estéticos e/ou organizacionais relativos à consolidação do que é música contemporânea em seu sentido amplo. O texto apenas apresenta critérios baseados em trabalhos de referência como forma de ilustrar os seus fins quando trata de assuntos relativos à música de vanguarda, improvisada e experimental dentro do *jazz*. Doravante, em cunho geral, o termo “música contemporânea” diz mais propriamente ao trabalho dos compositores (vinculados as ideias e estruturas mais rígidas, oriundas da música erudita tradicional, mas em uma nova roupagem estética) e, portanto, o trabalho dos *performers* dentro desse estilo está fortemente vinculado a composição em si, onde há um rigor em se manter fiel ao trabalho do compositor.

Esse critério começa a mudar (acarretando em uma maior abrangência da performance), quando o performer passa a agir independentemente, rompendo com essa classificação e (de certa forma) com a submissão da função de intérprete, através da chamada arte performativa:

“O termo “performance art” adquire um significado particular para designar propostas em que a ação e criação ocorrem de maneira simbiótica e dentro de um espírito experimental. A diluição da obra enquanto objeto único, particular e, conseqüentemente, o esfacelamento da figura do autor como mestre dotado de habilidades especiais deslocam a ênfase da criação artística para o processo de

criação, para as ações que constituem a obra e, portanto, para a própria performance. Nesse contexto, diluem-se também as separações rígidas entre compor, tocar e escutar” (Iazzetta, 2011, p. 03).

Nesse ponto, podemos nos debruçar sobre a ideia de autonomia do trabalho do *performer*, que agora passa a ser um criador em tempo real no ambiente experimental/improvisatório, e podemos também, indubitavelmente, estabelecer um forte elo de ligação com o *jazz*, partindo da postura que o músico deste estilo representa. Isso, pois, acaba por ser um caminho exploratório comum, tendo como partida a deslocação do ambiente de improvisação (antes fechado dentro dos moldes idiomáticos e tradicionais do *jazz*) para o novo ambiente de liberdade criativa/interpretativa, rompendo com as ligações e moldes estabelecidos de outrora:

“A performance nesses casos desloca o foco das habilidades técnicas do intérprete, enfatizando a ação e o contexto em que ocorre. Ao invés de reproduzir (ainda que de modo elaborado e criativo) o que está claramente indicado na partitura, na música experimental o intérprete é geralmente convidado a exercitar sua própria intencionalidade e a tomar decisões que não são definidas previamente” (Iazzetta, 2011, p. 04).

Isso pode nos trazer, agora, a perspectiva do que seria o *jazz avant-garde*. O *jazz* de vanguarda (que em um primeiro momento foi o surgimento do *free jazz*), foi um movimento musical extremamente radical. Esse radicalismo experimental diz respeito principalmente a não obedecer os critérios tradicionais pré-existentes, sendo sua forte caracterização a subversão dos conceitos vigentes e sua consequente exploração, sendo essas estruturas tradicionais a forma, o estilo, os materiais, o contexto, o relacionamento, o som e o processo (Pressing, 2003, p. 02). O único aspecto não radicalizado desse processo (pelo menos em um primeiro momento) foi a instrumentação, uma vez que se mantiveram os mesmos instrumentos utilizados anteriormente nas formações tradicionais do *jazz*, porém a visão experimental com a qual esses instrumentos são tratados a partir desse ponto, remetem a uma abordagem absolutamente nova, tendo em vista o rompimento com todos os critérios abordados anteriormente.

Somado a isso, o *jazz* passou a gerar imensa curiosidade e a exercer forte influência nos meios da música erudita, o que ocasionou uma utilização dos conceitos jazzísticos por compositores, principalmente europeus. Essa utilização dos elementos da música popular na música erudita não é algo propriamente novo, mas, no contexto pós-guerra ganhou muito mais expressão. A partir desse momento, o *jazz* já passava a exibir uma postura muito mais séria em relação ao seu fazer musical, onde os músicos deixaram de ser *entertainers* e exerceram uma função artística mais madura, embasada e fundamentada (Gomes, 2011, p. 04). Esse ponto passou a chamar a atenção de compositores da música erudita, que viram essa nova abordagem artística na música popular e passaram a explorar esse conceito, em especial, a improvisação. Como de

encontro, também o *jazz* passou a utilizar elementos da música erudita, trazendo uma perspectiva mais embasada teoricamente nas composições, e também na exploração de elementos e transgressões de linguagem, em especial, utilizando de um experimentalismo que acontecia amplamente no contexto da música erudita contemporânea (Norman, 2002, p. 40).

Apoiado por essa nova visão, a utilização de elementos do *jazz* na música erudita e a utilização de elementos da música erudita no *jazz* passa a convergir de maneira a criar o conceito que passou a ser definido como Third Stream. O termo Third Stream (ou Terceira Corrente) foi trazido pelo compositor, maestro e musicólogo Gunther Schuller em 1957. Sua definição advém da ideia de fusão entre duas principais correntes musicais: a primeira corrente é a música chamada erudita, e a segunda corrente é a música chamada popular, mais enfaticamente o *jazz*. Portanto, o conceito da terceira corrente é uma nova forma de exploração musical tendo como base a interpolação dessas duas vertentes, culminando em uma terceira, sendo a resultante das duas anteriores (Norman, 2002, p. 39):

“Third Stream seria um estilo musical de cerne erudito (peças compostas muitas delas por compositores de formação e estética erudita) com citações a músicas étnicas e em especial o jazz – incluindo frequentemente improvisação. Será interessante referir também que estas peças eram tocadas em ambientes “clássicos” por músicos de formação erudita.” (Lopes, 2016, p. 03)

No caso do *jazz* (que é o direcionamento dessa investigação) trouxe uma série de possibilidades, principalmente no quesito de experimentalismo, onde, passaram a ocorrer uma série de explorações musicais, sejam elas nas composições ou nas liberdades aplicadas à improvisação.

Mas, enxergando para além do Third Stream, é de grande importância mencionar o ensaio do músico, autor e investigador Eduardo Lopes acerca do Fourth Stream. Com essa ideia, Lopes se debruça e aprofunda ainda mais na relação entre *jazz* e música erudita, e conseqüentemente, na resultante obtida por esses dois gêneros fundidos em um só:

“Diferentemente do Third Stream, no qual os músicos eruditos tocavam um pouco de jazz em peças de cerne erudito, estes “novos” músicos conseguem numa só peça, assimilar várias técnicas de instrumento e recursos idiomáticos específicos a cada gênero. Na menção anterior a músicos, dever-se-á também incluir a composição/compositores; assim, os preceitos básicos de Fourth Stream deverão ser assumidos como transversais à composição e aos intérpretes” (Lopes, 2016, p. 03).

Portanto, hoje, podemos enxergar o *jazz avant-garde* como sendo uma série de influências e confluências que convergiram em uma música de caráter exploratório e

experimental, sendo uma mistura dos mais diversos estilos e gêneros musicais, que interpolam e transitam entre si, ao mesmo tempo que permite a utilização de uma infinidade de conceitos e aplicações performáticas sem a necessidade justificável de maiores cerceamentos idiomáticos.

5. A vanguarda baterística no jazz

Sem dúvidas, uma das premissas da vanguarda baterística dentro do *jazz* parte do pressuposto da transgressão de barreiras e de rompimentos com as vigentes formas e funções da bateria em contextos tradicionais. Conforme citado anteriormente nesse trabalho, o baterista sempre esteve restrito à sua função elementar de manter o andamento musical, e ademais, obedecer aos critérios de linguagem em cada estilo, além de pontuar a forma, a dinâmica, acompanhar o solista e outros critérios já abordados anteriormente.

Partindo do princípio da quebra de padrões, podemos citar nomes de bateristas que foram alguns dos mais fortes dentre os principais relativos à evolução da linguagem da bateria, principalmente dentro do campo experimental e improvisativo. Podem ser eles, por exemplo, Rashied Ali, Andrew Cyrille, Milford Graves e Paul Motian. Poderíamos ainda citar muitos mais nomes de bateristas cuja influência fez-se notória para o contexto ao qual este trabalho aborda, porém, essa citação dá-se por possuírem um estreitamento, identificação e influência em relação ao perfil de estilo do autor do trabalho. Todos eles possuem relação direta com a tradição jazzística, sendo artistas de alto nível técnico/musical e interpretativo e que atuaram com músicos de referência na história deste estilo. Essa base ofereceu a substancialidade e a profundidade necessária para que cada um deles buscasse novas formas de expressão artístico/musical e rompessem com as barreiras e limites da linguagem então apoiada nos conceitos tradicionais dentro do *jazz*.

Dentre as diversas rupturas, essa liberdade de expressão musical apresenta um novo conceito aplicado à pulsação e a maneira como os músicos reagem ao tempo:

“Em um primeiro momento eu pensava que a banda não estava tocando junto pois não havia nenhum pulso central definido. Mas, quanto mais eu ouvia, mais eu percebia que eles estavam muito juntos. A banda permitia que a música se movesse e fosse muito flexível e elástica”
(Wilson, 2014).

Não apenas relativa à questão da pulsação de tempo, também há outros imensos fatores preponderantes que alicerçam o novo caminho pelo qual a bateria avança em caminho à liberdade musical, desvinculando de critérios outrora definidos como fundamentais para a função à qual se destinava. A liberdade melódica é um fator de suma importância dentro desta nova perspectiva, pois tira o baterista da função estrita de acompanhador. É de extrema importância falarmos sobre o que é essa visão melódica aplicada a bateria, uma vez que, utilizando desse conceito, o instrumentista não tem a função de executar a melodia literalmente nota-a-nota, mas sim, entender a estrutura melódica/harmônica do tema a ser executado, e apoiá-la através da

elaboração de fraseados condizentes com o contexto musical em questão através de motivos rítmicos e seus desenvolvimentos e repetições (Ferreira, 2017, p. 27). Ou seja, esse tipo de abordagem pode ser utilizado de maneira a tocar a melodia ritmicamente (mas não melodicamente literal) na bateria e/ou apenas apontar fragmentos da melodia original dentro do tema (Wilson, 2014). No contexto de vanguarda, a utilização desse conceito melódico faz com o que o baterista possa criar fraseados de maneira mais livre, possibilitando um maior nível de expressão/interação com o ambiente em que atua. Esse aspecto faz com que o músico imprima uma performance mais participativa, livre, criativa e exploratória, através da criação de estruturas fraseológicas complexas, mas ao mesmo tempo, primando pela interação com a resultante sonora no momento da improvisação, seja solo ou coletiva. Em suma, o baterista pode (sem caracterizar exatamente uma linha de acompanhamento) criar uma nova melodia independente (ou não) dentro do mesmo tema, ampliando e originando novas possibilidades melódicas não óbvias e não convencionais (Wilson, 2014).

Apoiados no conceito da bateria melódica, podemos falar que está implícita uma não obrigação em relação à constante repetição rítmica. Ou seja, utilizando-se de um fraseado mais aberto, o baterista pode ver-se livre da obrigação em manter o chamado *groove*. *Groove* é uma matriz rítmica que tem como resultado a união de configurações rítmicas particulares que, uma vez combinadas, produzem o estabelecimento de um padrão rítmico específico. Esse padrão é consolidado através da repetição no discurso musical (Passini, 2013, p. 25). Obviamente que, em aspecto geral, a ideia de *groove* não é definitivamente pertinente apenas a bateria em si, mas sim, pertence à resultante também coletiva, e é amplamente utilizada por diversos instrumentos em acordo com o contexto, gênero e/ou estilo a ser executado.

“Cada performance constrói o seu próprio groove. Todos os elementos musicais influem nesta construção, assim como as características individuais de cada músico. Groove implica ciclo que se repete”
(Passini, 2013, p. 25).

Portanto, com o foco deste trabalho direcionado para a bateria, é importante observar que uma junção desses elementos nos leva para uma nova perspectiva no discurso do instrumento dentro da vanguarda. A bateria passa a exercer maior autonomia discursiva ao se livrar das premissas de manter a pulsação de tempo e de repetir os padrões rítmicos. Essa união de fatores nos apresenta uma visão do instrumento de cunho aberto ritmicamente e com possibilidades de um maior e mais expressivo fraseado melódico.

Entretanto, não é sempre que um rompimento com um padrão de *groove* significa um rompimento com a pulsação de tempo. Mas no caso da bateria em contextos de vanguarda, é importante observar que ao utilizar-se de um maior espectro melódico no instrumento (o que acarreta, obviamente, uma não repetição de padrões rítmicos), o

baterista também pode se utilizar do recurso de não imprimir seu discurso musical baseado na pulsação de tempo e andamento. Esse tipo de rompimento com a pulsação, é de utilização comum na bateria de vanguarda, pois, apresenta uma ruptura com a perspectiva tradicional, onde a função da bateria é manter o tempo conforme esmiuçado anteriormente.

Passini (2013, p. 25) nos traz: “*groove* é um ciclo que se repete”. Refletindo sobre essa frase, podemos nos levar a pensar o ciclo de maneira mais ampla como sendo a forma musical. O *groove* é um exemplo rítmico que se repete várias vezes dentro de um determinado tema. A organização e mensuração dessas repetições é a forma no macro, que define onde o mesmo tema começa e termina, geralmente determinado pela harmonia musical (Leppaus, 2020, p. 559). Ou seja, o baterista atuante em contextos tradicionais deve seguir o padrão de repetições pré-determinado pela estrutura harmônica vigente na composição, e estar objetivamente atrelado a ela. Mesmo impondo um tipo de fraseado mais melódico (menos repetitivo) ou durante seu momento de improvisação solo, esse músico estará obrigatoriamente atrelado a forma. E é nesse ponto que, mais uma vez, a bateria de vanguarda atua em desacordo com os moldes tradicionais, onde o músico tem a possibilidade de não se envolver, não se atrelar ou não se prender a uma forma estrutural musical pré-definida, pré-composta ou pré-estabelecida.

Não obstante, podemos citar também as chamadas “técnicas estendidas” em busca de uma maior abrangência timbrística que se tornou muito comum nesse tipo de performance em específico. O termo “técnica estendida” ou ainda “efeitos especiais” refletem uma busca de formas não convencionais de tocar o instrumento, com a finalidade de obter sonoridades não comuns na bateria e ampliar suas possibilidades (Favery, 2017, p. 04). Como relação a esse novo leque de recursos sonoros, podemos compreender a utilização de sonoridades pertinentes, porém não comumente utilizadas, como por exemplo, tocar em uma estante de pratos (Favery, 2017, p. 04).

Assim, o contexto de liberdade musical para esse tipo de performance, pode ser definido, dentre tantas outras formas, como um momento de máxima expressão com a ausência de fatores que seriam determinantes em linguagens de música com cunho tradicional, sendo eles o tempo, a melodia, e principalmente a forma musical, apoiando-se substancialmente sobre explorações fraseológicas musicais e também sobre explorações tímbricas. Esses fatores extrapolam os elementos primordiais para a performance da bateria em contextos tradicionais. E não obstante, a liberdade artística e o intuito de se aproveitar do contexto imediato de criação, levam a bateria (através do baterista) para um novo conceito exploratório/improvisativo dentro da música de vanguarda.

Podemos certamente nos apoiar na utilização dos recursos supra citados (quebra de pulsação de tempo, conceito de bateria melódica, quebra de forma/estrutura e exploração tímbrica) aplicados sob esse novo prisma pelo baterista e como eles

interferem diretamente na perspectiva apresentada em relação à música para justificar alguns dos pontos chave para contextualização do instrumento no *jazz* de vanguarda.

É baseado nesses pontos, e como forma de ilustrar essa perspectiva, que culmina a intenção de uma breve análise acerca do trabalho de Paul Motian e suas consequentes visões sobre a exploração musical através do instrumento, podendo assim justificar a evolução baterística tendo como base os critérios dentro da linguagem da música de vanguarda, consequentemente, esboçando e ilustrando brevemente o que pode ser conhecido como o conceito de vanguarda aplicado à bateria.

5.1 Paul Motian

De maneira abrangente neste trabalho, a breve análise dos critérios musicais desse artista em específico tem por finalidade a contextualização da colocação da bateria enquanto instrumento improvisador no *jazz* de vanguarda, não objetivando a necessidade de justificar a utilização desses conceitos nos exatos contextos em que esse músico atuou, mas sim, apenas utilizá-lo como pilar conceitual. Também não é o intuito reproduzir, transcrever ou analisar a performance de maneira estritamente literal. Ou seja, é usar do desenvolvimento contextual e da função em que o músico citado colocou a bateria, como forma de alicerçar e oferecer suporte conceitual, musical e artístico para a improvisação livre de idiomatismo, de forma, de estética, e demais conceitos e aspectos pertinentes ao contexto da bateria de vanguarda, para o baterista que busca o caminho da performance como improvisador, seja solista ou atuando em grupo com outros instrumentistas.

Stephen Paul Motian nasceu na Filadélfia (no estado da Pensilvânia nos Estados Unidos) em 25 de Março de 1931 e foi um dos grandes nomes do *jazz post bop* e da improvisação. Iniciou seus estudos musicais com a guitarra, mas logo mudou de instrumento para a bateria aos doze anos de idade. Foi membro da marinha americana (de 1950 até 1953) onde obteve formação musical militar, e foi ativo na guerra dos Estados Unidos contra a Coréia do Norte. Mudou-se para Nova Iorque em 1953, e acumulou um currículo de peso com atuações ao lado de Thelonious Monk e Coleman Hawkins (dentre outros) antes de ser o baterista titular do trio do pianista Bill Evans até 1963. Após esse período com Evans, passou a atuar com o pianista Paul Bley até 1966, e então, começou a trabalhar com o também pianista Keith Jarrett (Martins J. M., 2013, p. 29).

Seu peso dentro do *jazz* de vanguarda se dá principalmente por seu fator improvisativo, criando ambientes e atmosferas em tempo real, e desenvolvendo seu fraseado em função do momento. Após tocar com Keith Jarrett, estabeleceu seu próprio trabalho “Paul Motian Trio” com Joe Lovano (saxofone tenor) e Bill Frisell (guitarra) em 1972, e foi um dos principais artistas do selo ECM.

Extremamente criativo e com fraseado melódico como marca de sua personalidade musical, além de alto nível de interação e criação espontânea, faz com que seu nome seja referência no *jazz* de vanguarda. A maneira melódica com a qual desenvolve seu fraseado, pode ser entendida através da definição do termo “bateria melódica”. Esse termo atua em vários contextos e estilos musicais e sua definição acaba por ser a utilização de uma postura onde o baterista pensa de forma a criar frases de cunhos melódicos, principalmente baseado na temática melódica do tema ou do contexto (no caso da improvisação), do que apenas propriamente se utilizar da função rítmica do instrumento. Não é a exploração da bateria afinada por alturas definidas, ou ainda tocar de forma a executar literalmente a melodia, mas sim, utilizar-se dos parâmetros tímbricos, sonoros e estruturais do instrumento com fins de criar elementos musicais baseados na melodia vigente e apoiar o solista de forma intuitiva musicalmente. Pode ser usado, como exemplo, pensar nos critérios da criação melódica em si, tais quais, criação, exposição, desenvolvimento e repetição de um motivo musical (Ferreira, 2017, p. 27). No conceito de Motian, a bateria melódica pode exercer a função de dialogar melodicamente com os instrumentos e ainda “emular” (de maneira imaginativa) qualquer outro instrumento, como uma orquestra com sessão de cordas, por exemplo (Martins J. M., 2013, p. 73). Não obstante, e como forma de ilustrar sua abordagem sobre a bateria, ele se utiliza também de outros aspectos criativos para sustentar sua forma melódica de interpretar o instrumento, como, por exemplo, “complementar” a música de forma a se imaginar um “maestro a conduzir uma orquestra sinfônica”, não se prendendo apenas a elementos rítmicos como se espera da função tradicional de um baterista (Martins J. M., 2013, p. 73).

Outro aspecto pertinente a seu estilo é a maneira como aborda o tempo e sensação de pulsação métrica. Motian se utiliza de uma visão ampla em relação à pulsação do tempo, sendo capaz de reconhecer e sentir, mas optar por não tocar sobre essa mesma pulsação (Martins J. M., 2013, p. 73). Neste caso, os fatores imaginativos e intuitivos norteiam o senso de tempo em sua execução, onde o músico se baseia no tempo, porém não se utiliza dele e não o deixa exposto, mas assume o sentido geral de uma pulsação constante.

O fator intuição se torna uma característica marcante no estilo de Motian, e traz consigo uma nova sensação ao tocar, sendo mais importante a energia e a expressão da maneira ‘como’ se toca, do que propriamente ‘o que’ se toca. Aspecto esse que faz uma ligação direta com os elementos do *free jazz*, onde, em função de um distanciamento com a linguagem tradicional, faz com o que as reações sejam mais “corporais, instintivas e visceralmente humanas” (Passini, 2013, p. 102).

A quebra de função e de idiomatismo com que Motian alicerçou seu estilo pode ser ilustrada através da forma como o mesmo abordava o instrumento em comparação com outros bateristas de *jazz*. Exemplos disso são as críticas com as quais lidava, devido à sua maneira de tocar. O pianista Lennie Tristano referiu-se ao estilo de solos *trade* de Motian como parecendo “um bêbado a cair escadas abaixo” (Martins J. M., 2013, p. 74),

ou ainda, como “uma criança a brincar no parque”. Esse tipo de comentário demonstra uma não total aceitação (por parte das mentes tradicionais) sobre seu estilo dentro do *jazz*. É fato que o caminho que Motian trilha é recheado de possibilidades musicais que ultrapassam a linguagem supostamente definida para a bateria pelos moldes tradicionais, e por isso, o músico trouxe a quebra de estrutura e forma, e ainda, uma nova referência utilizando-se de uma diferenciada linguagem fraseológica (Passini, 2013, p. 100).

Seu estilo pode ser compreendido como a passagem entre o perfil do *jazz* tradicional e a abertura estilística possibilitada pelo *jazz* de vanguarda, onde existe uma total desconstrução dos moldes e das hierarquias pré-estabelecidas entre solista e acompanhante (Passini, 2013, p. 99), e ainda nos demonstra claramente sobre como Paul Motian estava na vanguarda baterística, onde se colocava como um artista em prol de uma interação não óbvia com a música que tocava.

Faleceu em 22 de Novembro de 2011, vítima de uma desordem óssea e sanguínea (Castiglioni, 2020).

6. A bateria sob os aspectos idiomáticos e não-idiomáticos

No que diz respeito à bateria, baseado na linguagem de cada estilo, o baterista desde sempre esteve atrelado aos padrões de função do instrumento dentro da música, sendo alguns deles: os ritmos (pertinentes a cada estilo musical), o tempo (referente à pulsação e ao andamento), a dinâmica e a forma. Portanto, interpretar idiomáticamente dentro das diferentes linguagens musicais requer do músico um forte conhecimento acerca dessas mesmas linguagens musicais para que possa executar e expressar suas ideias dentro do contexto ao qual se coloca, assim como um domínio amplo e prévio dos fatores técnico-musicais básicos de seu instrumento.

Em uma contextualização acerca do *jazz*, em caso específico dos bateristas, pode se usar como referência as divisões estéticas e subsequentes linguagens dos estilos, como por exemplo os padrões estéticos do *be bop* ou do *cool jazz*. Nessa posição, o músico deverá seguir os parâmetros que cerceiam cada ramificação, e aplicar as devidas características pertinentes a cada formato, respeitando o idiomatismo de cada um.

Como exemplo de função idiomática da bateria, pode-se usar uma execução de *ride cymbal* dentro do *be bop*, onde a constância deve ser o fator determinante e imutável, como por exemplo, a performance do baterista Billy Higgins no tema “Cheese Cake” (do disco “Go!” lançado em 1962) do saxofonista Dexter Gordon. O padrão rítmico da condução do prato, nesse caso, é imutável durante todo o tema. Por outro lado, em uma execução já dentro do estilo *hard bop*, uma atuação do baterista Elvin Jones (acompanhando John Coltrane) no tema “Bessie’s Blues” (do disco “Crescent” lançado em 1964), traz um fraseado mais aberto apresentando ideias mais livres, oferecendo maior flexibilidade e possibilidades de interação e interpretação para com o ambiente musical ao qual está inserido.

Ambos os estilos tem sua própria definição da função da bateria no micro: um possui uma não-flexível consistência rítmica da condução e outro oferece uma possibilidade de maior interação através da interpretação do *ride cymbal*. Porém, no macro, ambos desempenham a mesma função tradicional da bateria dentro do *jazz*: definir o ritmo, a pulsação, a dinâmica e pontuar a forma. Isso faz com que diretamente estejam conectados com o idiomatismo jazzístico, que tradicionalmente delimita a bateria em prol desse tipo vocabulário musical.

Improvisar idiomáticamente dentro desse contexto significa respeitar as diretrizes estéticas e musicais e dialogar musicalmente de maneira clara sobre esses conceitos, trazendo ideias que façam parte do senso musical vigente, apresentando soluções que embora interessantes, estejam cerceadas pelas predefinições estilísticas. Ainda mais a fundo, enquanto baterista, é executar os padrões rítmicos, dinâmicos e timbrísticos que estejam inseridos dentro e à volta dessa linguagem e/ou inserir elementos de outros

estilos e contextualizá-los para dentro dessa mesma linguagem, porém sem descaracterizá-la e sem deixar o discurso musical sair dos moldes estéticos já definidos pelo estilo (DeJohnette & Perry, 1988, p. 10).

Por outro lado, e ao permitir performances com quebra de idiomatismos, a visão não-idiomática acarreta um conceito muito mais abrangente em relação as diversas influências e as maneiras como elas dialogam entre si. Ou seja, abre-se uma gama de possibilidades para o uso de materiais musicais transitórios, sem que seja obrigatório o uso de linguagens específicas de estilo, vocabulários, estéticas e/ou tradições. Com isso, a bateria assume uma postura vanguardista, tendo o uso do não-idiomatismo como alicerce para os bateristas estarem em constante rompimento com os moldes tradicionais de abordar o instrumento.

Esse conceito também oferece um campo de experimentação, onde, a partir da não necessidade do uso de elementos cerceados pela visão contextualizada, permite que o baterista explore diferentes possibilidades sonoras de seu instrumento.

Na abordagem não-idiomática, que também são atuantes na música erudita, os elementos base da função da bateria podem ou não ser utilizados, movendo-se entre o familiar e o desconhecido (Reimer, 2013, p. 59). Essa postura trouxe obras para bateria escritas fora da linguagem convencional, como é o caso de 'The Black Page' do músico e compositor americano Frank Zappa e 'Nasenflugeltanz' do compositor alemão Karlheinz Stockhausen:

"(...) a abordagem não-idiomática das composições para bateria desafia o que havia sido considerado como "apropriado" por aplicar a complexidade da música contemporânea que resulta em uma música com um estilo de performance altamente descaracterizada" (Reimer, 2013, p. 59).

Sob o ponto de vista da improvisação, os músicos podem interagir de maneira livre transitando entre os mais diversos estilos, gêneros, melodias, harmonias, ritmos, funções e também formas, sem estar enquadrado em qualquer tipo de obrigação musical baseado nos padrões de idiomatismos. Esse tipo de liberdade idiomática ganhou força com a música improvisada por músicos que buscavam maneiras de expressarem-se fora dos parâmetros tradicionais. O não-idiomatismo passou a exercer influência tanto na música erudita (com a livre improvisação ou *free improvisation*) quanto no *jazz (free jazz)*.

Dentro do campo jazzístico, nomes como Ornette Coleman e John Coltrane, (este último, em especial, na fase tardia de sua carreira com os discos "Ascencion" de 1966 e "Interstellar Space" de 1974) foram alguns dos principais músicos que trouxeram esse novo perfil experimental e livre-improvisatório para o contexto do *jazz*, e ao mesmo tempo que iam contra alguns padrões tradicionalmente vigentes e ajudaram a empurrar as barreiras e limites que cercavam o ambiente desse estilo. Por consequência, fizeram

com que seus respectivos bateristas passassem a pensar e agir de maneira distinta em relação ao instrumento e ao novo perfil experimental que a música passava a exigir.

7. A bateria não-idiomática na performance em conjunto

De cunho também primordial como parte desta pesquisa que visa as perspectivas investigativas e práticas, dirijo agora para a parte das performances acerca do tema desenvolvido teoricamente até este ponto. A performance, neste caso, se dá em dois momentos: um recital e um registro fonográfico. Falarei primeiro do recital, cujo foco tem a premissa de se executar em concordância com a temática deste trabalho escrito, agindo de forma a colocar a bateria na perspectiva não-idiomática enquanto atuação em conjunto com outros instrumentistas. Para tal, pretendo incluir um repertório composto por temas originais (compostos por mim), arranjos (sendo temas de outros compositores, arranjos por mim) e também, momentos de improvisação a solo.

O primeiro momento do repertório é uma abordagem livre da bateria enquanto solista. A proposta é trazer elementos não previamente trabalhados, e sim, utilizar-se do instante para o fazer musical/artístico. Um solo de bateria não-idiomático, não definido e não mesurado previamente, fortemente influenciado pelo referencial teórico já esmiuçado ao longo deste trabalho. A performance baseia-se na criação de ambientes e atmosferas musicais em tempo real, através de elementos rítmicos, melódicos e exploração de efeitos no instrumento.

O segundo momento, trata-se de uma composição de minha autoria. Recebe o nome de “Out of Sight” e foi composta em Janeiro de 2020. A proposta é uma escrita curta (13 compassos), baseado em critérios do atonalismo e a performance do mesmo se dá em trio entre bateria, guitarra elétrica e contrabaixo. A primeira secção do tema, possui um caráter mais “fechado”, seguindo um padrão semelhante a uma pequena peça contemporânea. Porém, na segunda secção, aplica-se o conceito não-idiomático ao sugerir e permitir que a improvisação ocorra de maneira livre, espontânea e que, obrigatoriamente, ocorra de maneira a romper com as características melódicas, rítmicas e estruturais da composição, fazendo-se valer dos critérios citados anteriormente neste trabalho.

O terceiro momento do recital dá-se em trio também com a formação bateria, contrabaixo e guitarra elétrica. O tema a ser executado com essa formação é de autoria do cantor e compositor americano Chris Cornell (Christopher John Cornell, 1964 - 2017), mundialmente conhecido por seu trabalho junto com as bandas Soundgarden e Audioslave. Trata-se de um arranjo sobre a canção de rock “Outshined”, originalmente gravada pela banda Soundgarden no disco “Badmotorfinger”, lançado no ano de 1991. Foi utilizada a estrutura original de compasso *odd meter* em sete por quatro, porém desloca a canção para um ambiente jazzístico, trazendo para o arranjo (dentre outros elementos) a linguagem pertinente a esse estilo (mais enfaticamente o *swing*) e também a improvisação. Esse trabalho de recontextualização de músicas de *rock* para a perspectiva jazzística, neste caso, veio através da forte influência do grupo americano The Bad Plus, que, em sua formação original (de 2000 até 2017) era com Ethan Iverson

no piano, Reid Anderson no contrabaixo e David King na bateria. Essa influência dá-se maioritariamente por conta do estreitamento e familiarização minha com o estilo da banda, que apresenta um perfil jazzístico mais agressivo, com uma resultante sonora mais enérgica e com uma postura que gera um rompimento com os pilares tradicionais do *jazz*, e explora muitos dos critérios previamente citados nesse trabalho. Em cunho particular, fui aluno do baterista David King durante o período compreendido entre Abril de 2020 e Junho de 2021, onde consegui entender, desenvolver e aprimorar conceitos profundos e de extrema relevância não só para essa investigação, mas também para meu desenvolvimento enquanto *performer* tendo em conta o caminho artístico ao qual acredito, defendo e percorro. Em específico para este arranjo, na parte da improvisação é onde aparece a quebra de idiomatismo, uma vez que minha escrita propõe a construção dos solos de maneira totalmente livre entre os instrumentos, de forma a romper com a estrutura formal, principalmente com a sequência harmônica, e ainda não obstante, utilizar-se de elementos e texturas da música experimental, tais quais, o *noise* e outros tipos de exploração de timbres e efeitos de utilização não comum aos instrumentos em contextos tradicionais. Após esse momento de improvisação livre do formato original, encaminha-se também de forma não definida para secção final, onde encontra-se previamente escritas a reexposição e subsequente finalização do arranjo.

O quarto momento, pela segunda vez, apresenta um solo de bateria enraizado nos pontos previamente abordados nesse trabalho, com foco na exploração timbrística e na criação de ambientes e texturas em tempo real. Vale mais uma vez ressaltar que as resultantes sonoras em relação aos solos de bateria não tem qualquer tipo de composição prévia, ficando totalmente à critério da imprevisibilidade do momento em que essas ideias surgem e se organizam de maneira espontânea e orgânica durante a performance.

O quinto momento do recital é um tema de autoria do músico (já citado anteriormente neste trabalho) Paul Motian. “Drum Music” é um tema escrito de forma aberta e propõe uma forma não mesurada de execução. E neste ponto, é como me apoio para delinear a interpretação do mesmo. Em conjunto com contrabaixo e guitarra, a proposta é criar uma atmosfera que abrace tanto a esfera improvisativa, quanto a esfera previamente escrita pelo compositor. Com base em diversos registros fonográficos do próprio Motian, busco caminhar e desbravar de maneira profunda os aspectos e elementos que permeiam o não-idiomatismo, tendo como resultante uma bateria executada de maneira solta em que não se ofereça de respaldo rítmico para os demais instrumentistas. É intencional a orientação aos demais músicos para uma consequente criação de um prevalente ambiente etéreo ao longo de todo o tema.

O sexto momento apresentado neste recital, é também um original de minha autoria. “Running Out The Circumstances” é um tema escrito sobre uma estrutura melódica conhecida como escala cigana (Med, 1996, p. 151). Tem por característica a utilização dessa escala na componente melódica do tema, onde abre-se em uníssono entre contrabaixo e guitarra. A bateria suplanta e mantém a ideia do *jazz swing*, durante toda

a estrutura da primeira parte e dos solos dos dois instrumentistas. O não-idiomatismo, nesse caso, aplica-se especificamente ao solo de bateria presente no meio da estrutura musical. Abre-se o precedente para o rompimento com a forma, com ritmo e com a intenção de *swing* jazzístico que se encontrava ativa anteriormente. O solo de bateria é deliberadamente livre, e não possui nenhum aspecto em que se faça obrigatório manter-se preso ao contexto. Após essa secção, o arranjo encaminha-se para a parte final, onde encontra-se escrito um *riff* que remete levemente à melodia inicial, porém tocado de forma mais enérgica, como contexto de finalização.

A sétima e última parte do recital é novamente um solo de bateria com foco nos critérios apontados nessa investigação. O uso de quebra de linguagens, rompimentos com andamentos, pulsação e demais contextos fazem-se fortemente presentes, além obviamente, de utilização de técnicas estendidas e exploração de timbres. O principal critério abordado é a livre expressão em acordo com o fluir das ideias e a criação em tempo real de atmosferas, ambientes e contextos com ênfase nas principais características levantadas por esta pesquisa, sempre com foco no material sonoro final criado no momento, sem anteriores preparações e/ou definições.

8. A bateria não-idiomática na performance solista

Neste ponto do trabalho, dirijo a parte da performance para a atuação da bateria em cunho solista (literalmente). Baseado nos aspectos anteriormente decorridos neste trabalho, sustento minha performance registrada no meu disco “Introspective Landscapes” lançado em 11 de Dezembro de 2020 através do Selo Tuaregue/Tratore Music.

O registro fonográfico pode ser consultado através dos links:

Spotify: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0WJeqZXniUM4GSoolLEXsv>

Bandcamp: <https://sergiovieira.bandcamp.com/album/introspective-landscapes>

Tidal: <https://tidal.com/browse/album/162862047>

A concepção do disco nasceu baseado no desenvolvimento exploratório do processo improvisativo, onde, através da busca por uma liberdade expressiva sem rótulos, pude colocar a bateria em um local livre de idiomatismo, seja ele de gêneros tradicionalmente estabelecidos ou de linguagens definidas como parte do idioma fundamental na perspectiva tradicional do instrumento.

Os pontos chave do desenvolvimento ao longo desse processo se deram principalmente sobre o apoio teórico decorrido ao longo deste trabalho, mas em caráter específico, sobre:

- a) uma deliberada busca em romper com os padrões de andamento e de pulsação de tempo, o que ocasionou em um tipo de fraseado mais ‘aberto’ que possibilitou uma nova perspectiva acerca do discurso musical a ser executado. As frases se tornam mais soltas e mais ricas apoiadas principalmente pela ausência de métricas de compasso previamente definidas. O fraseado existe e é reconhecido enquanto estrutura musical, mas não é definido e/ou delimitado pelas tradicionais fórmulas binárias, ternárias ou quaternárias, sejam simples ou compostas, ou ainda, por fórmulas mistas de compasso. O ritmo passa a ser colocado em um segundo plano, apenas servindo de suporte textural e/ou de articulação, mas encontra-se subvertido baseado na função primordial da bateria em moldes tradicionais;
- b) o tipo de fraseado com ênfase na criação e exploração do conceito de bateria melódica, utilizando desse argumento como forma de encaminhar e levar musicalmente a uma evolução através de tensão/relaxamento (pergunta/resposta) de maneira não óbvia e não regrada, tampouco engessada sob moldes tradicionais. Um especial cuidado foi dado a este aspecto, onde a exploração melódica, seja em tambores ou pratos, oferece um panorama resultante das confluências melódicas aplicadas sob o prisma da bateria atuante além da função de exercer suporte rítmico.

- c) também foi utilizado de maneira ampla e deliberada, a não-estruturação enquanto moldes de aspectos formais. Essa ausência de formas e estruturas encontra-se apoiada no campo da experimentação e da criação em tempo real, de onde as ideias movem-se livremente sem a obrigatoriedade de respeitar ou se ater a uma estrutura pré-definida. Isso reflete grandemente oriundo da perspectiva do *free jazz*, onde a criação extrapolava (dentro outros fatores) a estrutura formal de começo, meio e fim, ou ainda, rompia os moldes tradicionais jazzísticos em relação a forma harmônica para definir a estrutura de um tema.
- d) o uso de uma gama de variedade timbrística e suas possibilidades sonoras enquanto exploração musical, oferecendo uma visão experimentativa sobre a bateria também neste aspecto. Ou seja, é se utilizar de áreas de toques não comuns na execução de instrumento, e também na utilização de elementos não pertinentes à execução tradicional, como por exemplo, a utilização de uma corrente de metal raspada sobre as peles e aros do instrumento no caso da faixa “Abstract Feelings”. A utilização desse tipo de recurso (onde foram explorados diversos outros elementos extra instrumentais) traz uma perspectiva calcada sobre a música experimental, que foram fundamentais para a criação e exploração de diferentes climas e atmosferas que remetem a música de vanguarda.
- e) talvez o mais importante aspecto utilizado na criação desse material discográfico foi a total ausência de material previamente composto. O disco trouxe, em sua totalidade, uma visão improvisada, de forma livre, exploratória e experimentativa. Não foram utilizados fragmentos musicais e/ou motivos pré-concebidos. Apenas me servi de fatores tímbricos e de um conhecimento acerca desse tipo de efeito sobre o instrumento. Ademais, todo e qualquer material musical, sejam motivos, frases, discursos (dentro outros) foram criados e explorados de maneira improvisada, apoiados definitivamente em tempo real de execução.

Baseado em todos esses aspectos supra citados, a resultante se apresenta de maneira a consolidar uma visão de pluralidade na utilização de recursos e linguagens, e ainda oferece essa visão de maneira a não estar presa a uma linguagem, gênero ou idioma musical. Não obstante, utilizei-me de recursos que extrapolam, transitam e fundem diversos elementos musicais, oriundos de diversas fontes, porém, sempre utilizados, explorados e subvertidos de maneira embasada na liberdade artística/interpretativa, sob forte influência da música experimental de vanguarda.

9. Conclusão

“Quando nós falamos de bateristas de jazz progressivos ou avant-garde, nós queremos dizer sobre aqueles músicos-bateristas cujo trabalho incorpora ideias, tratamentos ou princípios que se desviam drasticamente da tradição de períodos passados, e que são considerados proeminentes na aplicação de novas e apropriadas técnicas, abordagens e princípios na bateria jazzística” (DeJohnette & Perry, 1988, p. 06).

Com base em critérios, análises performáticas e bibliografia de relevância ao longo do processo de investigação, podemos nos debruçar confiantemente na colocação da bateria dentro do *jazz avant-garde* como um instrumento importantemente atuante e deveras valoroso, sendo forte transgressor em comparação com os moldes tradicionais do fazer jazzístico. E também, afirmar que o instrumento foi de expressiva atuação em um tipo de música de caráter democrático, estando livre para poder se expressar sem a obrigatoriedade de cumprir uma função (Passini, 2013, p. 88).

O ponto chave ao qual este trabalho se desenvolveu foi a busca em alicerçar os contextos aos quais a bateria transita na exploração improvisativa. Desvinculadamente ao pragmatismo idiomático, o foco da liberdade expressiva musical traz elementos ligados aos parâmetros da música experimental, fortemente influenciados pelas ideias musicais e estéticas do Third Stream, do Fourth Stream e principalmente do *jazz avant-garde*.

Não obstante, foi fundamental trazer elementos tradicionais da visão baterística, e justificar a transgressão e subversão com que a bateria de vanguarda trata e desenvolve seus conceitos teóricos e práticos de maneira a romper com essas mesmas estruturas tradicionais dadas como definitivas para a linguagem do instrumento. Ademais, assim como a busca para contextualizar a bateria *avant-garde* nessas novas vertentes experimentais, apresentar elementos consistentes para justificar sua desconstrução (perante os moldes musicais tradicionais, seja na função, na linguagem e no consciente coletivo acerca da representação da bateria como instrumento musical tradicional). Oferecer, também, uma visão da bateria enquanto instrumento musical autônomo, e como esta reflexão ajuda a contextualizar fatores da música experimental, suportada pelos critérios que romperam bruscamente com a tradição, buscando novos caminhos expressivos através de um novo fazer musical oriundo da expansão artística causada pela transgressão que a bateria gera ao ser usada como objeto solista, usufruindo do contexto da música improvisada não-idiomática.

E portanto, a clarificação acerca dos conceitos desenvolvidos ao longo dessa investigação é o ponto fulcral ao qual deve-se debruçar vivamente para estabelecer a mais profunda conexão entre o teórico e o prático, e assim conseguir buscar o nível de transgressão, exploração, experimentação e rompimento com o tradicional e por conseguinte levar ainda mais adiante a compreensão do que é a bateria *avant-garde*.

Bibliografia:

- Ali, R. (2019). Obtido de Rashied Ali: www.rashiedali.org
- Barreto, J. L. (2009). *Percursos da Percussão*. Obtido de Meloteca:
<https://www.meloteca.com/portfolio-item/percursos-da-percussao/>
- Barsalini, L. (2012). A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas. *Revista ArtCultura*, 14(24), 33-46.
- Bonardi, A. (01 de Janeiro de 2000). IR for Contemporary Music: What the Musicologist Needs. Paris, França: IRCAM.
- Castiglioni, B. (2020). Obtido de Drummer World:
https://drummerworld.com/drummers/Paul_Motian.html
- Costa, R. L. (2002). Improvisação livre e idiomática: a máquina e o mecanismo. *Música Hodie - Volume II, n. 1/2*, pp. 95-101.
- Cyrille, A. (2017). *Andrew Cyrille*. Obtido de <https://www.andrewcyrille.com/>
- DeJohnette, J., & Perry, C. (1988). *The Art Of Modern Jazz Drumming*. Drum Center Publications.
- Favery, G. A. (Outubro de 2017). Técnicas estendidas no universo musical da bateria: uma sonoridade adequada para a prática da improvisação livre. *Caderno 13*. Brasil.
- Ferreira, T. d. (Agosto de 2017). Exploração Tímbrica na Bateria em Improvisações Livres e Composições Semi-Abertas. Uberlândia, Minas Gerais, Brasil: Universidade Federal de Uberlândia.
- Fidyk, S. (2011). *History of the Drumset*. United States.
- Gomes, P. (2011). *A Terceira Corrente*. Porto, Portugal: ESMAE - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.
- Hartigan, R. (1995). The Heritage of the Drumset. *African American Review*, pp. 234-236.
- Iazzetta, F. (Maio de 2011). Performance na Música Experimental. *Performa '11 - Encontros de Investigação em Performance*.
- Leppaus, A. T. (2020). O Desenvolvimento de Solos de Bateria a partir de Conceitos e Procedimentos Adotados pelo Performer na Improvisação Jazzística. *Anais do VI SIMPOM 2020 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, pp. 557-568.
- Lopes, E. (Setembro de 2015). O Desenvolvimento da Identidade da Bateria na Pluralidade do Séc. XX: da organologia à análise para o ensino. Évora, Portugal: Universidade de Évora.
- Lopes, E. (Novembro de 2016). Para uma Ontologia da Investigação em Música no Sec. XXI. Évora: Escola de Artes - Universidade de Évora.
- Lopes, E. (14 de Setembro de 2018). Breve Reflexão Sobre O Baterista Ao Longo Da História: do Entertainer ao Solista. *DEDICA - Revista de Educação e Humanidades*, Nr. 14, 119-129.

- Martins, J. M. (2013). O desenvolvimento da forma de tocar de Paul Motian de 1956 a 1972. Aveiro, Aveiro, Portugal: Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte.
- Martins, L. H. (2019). O Lugar da Bateria na Música Contemporânea: Uma Perspectiva Crítica. São Paulo, São Paulo, Brasil: UNESP - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho".
- Med, B. (1996). *Teoria da Música*. Brasília, Brasil: MusiMed Edições Musicais.
- Monzo, D. (2020). Livre improvisação: Uma investigação por meio da prática de performance. *Anais do VI SIMPOM 2020 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, pp. 904-916.
- Nichols, K. A. (Maio de 2012). Important Works for Drumset as a Multiple Percussion Instrument. Iowa, Iowa, Estados Unidos: University of Iowa.
- Norman, L. K. (Abril de 2002). The Respective Influence of Jazz and Classical Music on Each Other, The Evolution of the Third Stream and Fusion and the Effects Thereof Into the 21st Century. Vancouver, Canada: The University of British Columbia.
- Olarte, L. A. (2019). Elements of Electroacoustic Music Improvisation and Performance. Helsinki, Finland: The Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki.
- Passini, P. A. (2013). A Improvisação e o momento: Abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk, pelo Paul Motian Trio. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil: Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Música da UFMG.
- Pressing, J. (2003). Free Jazz and the Avant-Garde. Em M. Cooke, & D. Horn, *Cambridge Companion to Music* (pp. 202-216). Cambridge: Cambridge University Press.
- Reimer, B. (2013). Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music. Montreal, Quebec, Canadá: McGill University - Schulich School Of Music.
- Riley, J. (1994). *The Art of Bop Drumming*. Miami: Manhattan Music.
- Tullio, E. F. (2005). O idiomatismo nas composições de Luiz D'Anuniação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas. *ANPPOM - Décimo Quinto Congresso*, pp. 296-303.
- Vieira, S. (2015). A Bateria Como Base Composicional na Música Mestre Radamés de Hermeto Pascoal. São Paulo, São Paulo, Brasil: UNESP - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho".
- Wilson, M. (24 de Novembro de 2014). *Matt Wilson Invites Drummers to Explore the Avant-Garde*. Obtido de <https://jazztimes.com/features/columns/matt-wilson-invites-drummers-to-explore-the-avant-garde/>

Anexos:

Score

Out Of Sight

Sérgio Vieira

♩ = 115

Drums intro

Guitar

Drums intro

Bass

5

9

13

17

Collective solos leading to free/noise

Collective solos leading to free/noise

Score

Outshined

Chris Cornell
arr. Sérgio Vieira

$\text{♩} = 200$

Guitar

Acoustic Bass

cresc.

cresc.

4

Gtr.

A.B.

7

Gtr. Swing

A.B. Swing

11

Gtr.

A.B.

15

Gtr.

A.B.

©sergiovieira2023

2 Outshined

The score is divided into five systems, each with a guitar (Gtr.) and double bass (A.B.) part. The first system (measures 19-22) shows a guitar melody with first and second endings, and a bass line with accents. The second system (measures 23-26) features a guitar melody with chords (D, Gmaj7, D/F#, Em, Dm) and a bass line labeled 'Open - Almost free'. The third system (measures 27-32) continues the guitar melody with the same chords and a bass line with rhythmic slashes. The fourth system (measures 33-36) introduces a 'Swing - Half Time' feel and 'Even eights' rhythm for both instruments. The fifth system (measures 37-40) continues the 'Swing' feel and 'Even eights' rhythm.

19 1. 2. D5

Gtr. A.B.

23 D Gmaj7 D/F# Em Dm

Gtr. A.B. Open - Almost free

27 D Gmaj7 D/F# Em Dm

Gtr. A.B.

33 Swing - Half Time Even eights

Gtr. A.B. Swing - Half Time Even eights

37 Swing Even eights

Gtr. A.B. Swing Even eights

Outshined

42 Tempo I

Gtr.

A.B.

Tempo I

Tempo I

45

Swing - Solos
Free on form, but keep time and swing

Dm

D5

Drums solo - free

Swing - Solos
Free on form, but keep time and swing

Dm

D5

Drums solo - free

Gtr.

A.B.

49

Drums fills

D

G maj7

D/F#

Em

Dm

Drums fills

D

G maj7

D/F#

Em

Dm

Gtr.

A.B.

53

D

G maj7

D/F#

Em

Dm

D

G maj7

D/F#

Em

Dm

Gtr.

A.B.

59

Swing - Half Time

Even eights

Swing - Half Time

Even eights

Gtr.

A.B.

4

Outshined

63 Swing Even eights

Gtr.

A.B.

Swing Even eights

68 Tempo I

Gtr.

A.B.

cresc. Tempo I

cresc.

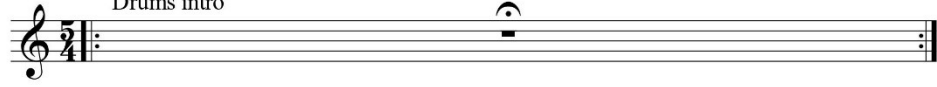
Score

Drum Music

Paul Motian
arr. Sérgio Vieira

Medium Tempo ♩ = 100

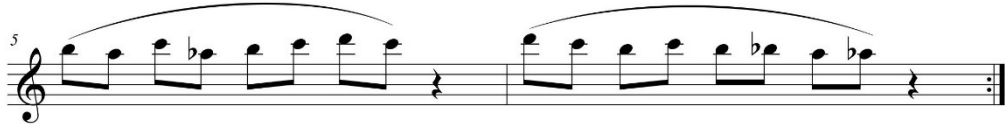
Drums intro



² Guitar and drums - free



³ Bass



2

Drum Music

15 Solos - free and open
collective improvisation



Bass and Guitar



Score

Running Out The Circumstances

Sérgio Vieira

Swing ♩ = 110

Guitar

Bass

N.C.

N.C.

5

1.

8

2.

C7(b13)

8

C7(b13)

13

17

©sergiovieira2023

2 Running Out The Circumstances

21 A^b7 D^b7 B^b C A^b

G.

Walking A^b7 D^b7 B^b C A^b

B.

25 Vamp - Bass Solo A^b7 D^b7 C A^b

G.

Vamp - Bass Solo A^b7 D^b7 C A^b

B.

29 Vamp - Guitar Solo A^b D^b C B^b Drums solo - freely

G.

Vamp - Guitar Solo - Walking A^b D^b C B^b Drums solo - freely

B.

34 C 7(b13) A 7(b13) F m(maj7) G 7(#11) C 7(b13) A 7(b13) F m(maj7) G 7(#11)

G.

34 C 7(b13) A 7(b13) F m(maj7) G 7(#11) C 7(b13) A 7(b13) F m(maj7) G 7(#11)

B.

38 C 7(b13) A 7(b13) F m(maj7) G 7(#11) C 7(b13) A 7(b13)

G.

38 C 7(b13) A 7(b13) F m(maj7) G 7(#11) C 7(b13) A 7(b13)

B.

Running Out The Circumstances

3

The image shows a musical score for guitar (G.) and bass (B.) for measures 41 to 44. The score is written in 7/8 time and features a non-chordal (N.C.) texture. Both parts begin with a *cresc.* (crescendo) marking. The melody consists of eighth notes, with triplets of eighth notes in measures 42, 43, and 44. The guitar part includes an accent (>) on the final note of measure 44. The bass part includes an accent (>) on the final note of measure 44.

41 N.C.
cresc.
41 N.C.
cresc.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
BATERIA/JAZZ

Improvisação não-idiomática e jazz de vanguarda:
perspectivas e possibilidades para bateria
Sérgio Francisco Vieira

