

Possibilidades técnico-interpretativas para bateria solo no contexto da música contemporânea - um estudo de caso

Leandro H. de Amorim Martins. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo - leandro.amorim@unesp.br

Resumo: O presente artigo trata do percurso histórico da bateria na música popular, sua relação com a percussão múltipla e o seu lugar na música contemporânea. Seu objetivo é demonstrar que a compreensão das raízes do instrumento possibilita a criação de um ambiente de interpretação e performance para a obra "Hindol, Homenagem à Amacher e Karkovski" de Gabriel Francisco Lemos. Para centralizar a bateria no debate sobre seu papel na música contemporânea, utilizamos como conceitos principais *Fourth Stream* de Eduardo Lopes e "Confluente" de Ben Reimer. Concluímos que a peça sugere o acesso do intérprete ao material musical oriundo da própria história da bateria, onde é possível realocar suas raízes em um contexto de música contemporânea.

Palavras-chave: Fourth stream; bateria solo; música contemporânea; música popular; idiomatismo.

Techniques And Musical Possibilities For Drumset Solo Performance In The Context Of Contemporary Music - A Case Study

Abstract: This paper considers the history of drumset itself in popular music, its relationship with multiple percussion and its role within contemporary music. This demonstrates that an awareness of the drumset's roots could be useful in creating an atmosphere for the interpretation and performance of the piece "Hindol, Homenagem à Amacher e Karkovski" by Gabriel Francisco Lemos. To bring the drumset to the center of the debate on its role within contemporary music, two main concepts were considered: Fourth Stream by Eduardo Lopes and Confluence by Ben Reimer. In conclusion, this paper will show that the piece suggests the interpreter's access to the technical and musical possibilities taken from the drumset's idiomatic roots and relocate them in the context of contemporary music.

Keywords: Fourth Stream, drumset solo; contemporary music; popular music; idiomatism.

Para compreender os caminhos que direcionam um instrumento ao lugar simbólico que ele ocupa em uma determinada sociedade, é necessário compreender questões históricas que dizem respeito tanto a micro-especificidades como a macro-estruturas mais complexas alinhadas a questões sociais, geográficas e econômicas. Para este trabalho, a contextualização histórica tornou-se imprescindível para que fossem alcançadas possíveis estratégias de performance da obra "Hindol, Homenagem à Amacher e Karkovski" de Gabriel Francisco Lemos. Partiremos mais precisamente do final do século XIX, a fim de situar o leitor na superfície dos desdobramentos da música e da sociedade ao redor do Mississipi. Para além da guerra civil que se instalava nesse território, que hoje compreende os Estados Unidos, é importante ressaltar que a Louisiana era um território de dominação francesa e que muito de sua cultura dominava a região que fora anexada aos Estados Unidos. Os franceses deixaram essas terras após um contrato de venda estabelecido por

Napoleão, todavia, na cultura da região ficaram muitos resquícios da passagem do Império Napoleônico. Não é nenhuma novidade afirmar que a música originária dessa região nasce do contato entre os negros franceses libertos - estes que por sua vez tinham contato com a formalização da música oriunda da Europa - e os negros americanos que trabalhavam nas plantações de algodão - estes que somam a esta equação com o uso da voz e o blues rural. Todo esse movimento social possibilita o surgimento de bandas de metais que margeiam o Mississipi e Nova Orleans. Essas bandas utilizavam em sua formação uma espécie de naipe originado da influência de percussão da Europa: seja pelas bandas marciais que acompanhavam os soldados nas batalhas ou pelo caráter sinfônico. Assim, as bandas de metais continham em sua sessão rítmica bumbo, caixa e prato a dois. Algumas décadas mais tarde, as bandas de metais (ou *jazz-bands*) já ocupam um espaço significativo na música dessa região - estabelecendo-se como um gênero e, claro, surgindo como atividade econômica. Diante disso, produtores e *bandleaders* começaram a entender que a sessão de percussão das *jazz-bands* talvez não necessitavam mais de três músicos para executar os ritmos. O pesquisador Ben Reimer afirma que, muito embora os líderes das bandas entendessem que precisavam economizar em músicos para ganhar mais, o problema principal consistia na necessidade de se apresentar em lugares muito pequenos e que de alguma maneira seria necessário reduzir o quadro de músicos para conseguir se adequar aos pequenos palcos. Para atender a essa demanda, os percussionistas necessitaram adaptar sua técnica e a primeira delas, específica e com essa finalidade, ficou conhecida como *double drumming*. *Double drumming* consiste basicamente na execução do bumbo e da caixa ao mesmo tempo. O bumbo era colocado no chão à frente do percussionista e a caixa ao seu lado, geralmente apoiada numa cadeira. Sendo assim, um percussionista poderia tocar o bumbo executando rulos e/ou toques rudimentares com algumas doses de improviso. Dadas estas informações, é possível compreender que o avanço técnico e tecnológico surge da necessidade do percussionista em tocar os instrumentos sozinho.

No início do século XX algumas inovações tecnológicas acontecem de forma mais contundente, sendo o pedal de bumbo e a estante de caixa os primeiros equipamentos que possibilitam ao percussionista manter um padrão de *setup* e, em detrimento disso, um padrão técnico. O campo de atuação dos percussionistas começa a se expandir para outras áreas da prática musical, passando a ser muito comum o uso da percussão para acompanhar filmes mudos. Dito isso, as maximizações dos *setups* de percussão não param de acontecer

através da inserção de instrumentos originários de outras partes do mundo, tais como: apitos, xilofone, pratos e tambores chineses e blocos de madeira. Diante dessas condições já não era necessário mais do que um percussionista para a execução. Como esse *setup* passa a se estabelecer cada vez mais, ele passa facilmente a receber um nome: *Trapset*. *Trap* é a contração da palavra de origem inglesa *contraption* e que traduz-se livremente para a língua portuguesa como “engenhoca” (LOPES, 2015, p.13). Consideramos, então, que o *trapset* é um *setup* de percussão múltipla - ainda sem valor simbólico agregado - que ao longo de uma ou duas décadas - por ter particularmente um conjunto de técnicas e acessórios básicos com poucas mudanças - passa a ter papel importante nas manifestações musicais da América do Norte, especialmente o jazz. Ainda que com um ou dois tambores a mais, os *setups* do final do anos 20 ainda tinham pouca possibilidade de uso do pé que não está acionando o pedal de bumbo. Dessa forma, começam a surgir equipamentos que possibilitaram tocar o prato a dois com o pé. Primeiro surge o *snow shoe*, espécie de sapato utilizado para andar na neve e que fora utilizado para obter-se o choque dos pratos. Depois surge o *low-hat*, que ficava a poucos centímetros do piso, dificultando o acesso com as baquetas. Por último surge o *hi-hat*, possibilitando o acionamento do choque dos pratos pelo pé e também serem acessados com as baquetas (LOPES, 2015, p. 15). Diante disso, consideramos que a evolução dos *trapsets* para um *setup* básico para o desempenho no jazz origina o que passa a ser conhecido como *drumset*.

A bateria é considerada um instrumento legítimo que oferece um histórico idiomático comumente enraizado na música popular (REIMER, 2013, p. 1). Para esse trabalho, é necessário tratar a bateria e a percussão múltipla como instrumentos distintos e de certa forma antagônicos; primeiramente porque a partir do momento que a bateria se estabelece com este *setup* básico, um conjunto de técnicas específicas profundamente ligadas ao uso da coordenação se estabelece como substância da linguagem do instrumento. Como exemplo podemos citar o baterista Kenny Clarke, esse que se destacou na conhecida era do *swing* (momento onde a música das big bands de jazz era a considerada a música dos Estados Unidos), possibilitando o avanço da linguagem da bateria principalmente no uso do *ride* para o *swing* do jazz e o *hi-hat* acentuando o tempo 2 e 4, deixando livre o bumbo e a caixa para acompanhar de forma sutil a melodia das músicas (REIMER, 2013, p. 17). Em segundo lugar, nos anos iniciais de formação da sua identidade, a bateria exerce o papel irrestrito de manter o tempo. O que podemos dizer da percussão múltipla é que esse tipo de

formação instrumental se apresenta como “...uma série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma unidade poli-instrumental singular” (MORAIS;STASI, 2010, p.62). Enquanto a bateria, apesar de todas as mudanças técnicas, não estava além do seu papel naquela música, a percussão múltipla atendia às necessidades da música erudita e, diferente da própria história que arregimentou e engessou de certa forma a bateria, designava-se como uma proposta amórfica, utilizada como material de composição de uma música com formalização clássica; enquanto a bateria nasce e se estabelece através da fruição e criatividade do próprio músico, da era do swing até o rock e demais estilos. Diante disso, a separação é inerente porque diz respeito aos caminhos que cada uma foi percorrendo até um ponto onde, naturalmente, convergem como entidades que pertencem ao mesmo campo mas que, em grande maioria, atendem a propósitos distintos. Por outro lado, podemos encontrar em Reimer falas de bateristas como Max Roach, que ao tentar organizar seu pensamento em função de um status solístico e preponderante da bateria frente aos demais instrumentos melódicos do jazz, determinava que a bateria deveria ser vista como um instrumento de percussão múltipla com o intuito de determinar estruturas formais semelhantes às da música erudita. Ou seja, a bateria seria capaz de estabelecer um discurso musical dentro de uma estrutura formal de música clássica. Nada obstante, como supracitado, a bateria se estabelece através de um *setup* básico executado com caminho idiomático que exige do baterista um nível de coordenação que não era exigido, a priori, para uma execução em percussão múltipla. Todavia, compreendemos que as palavras de Roach fazem mais sentido no campo estético do que no campo do discurso musical, onde a substância - do discurso - era completamente diferente. Portanto, a estrada tortuosa dos caminhos que em algumas esquinas cruzam a bateria e a percussão múltipla pode ser apenas puro resultado do fato de estarmos lidando com as Ciências Humanas, onde o pressuposto fundamental dessa atividade é a imprevisibilidade dos grupos sociais, do indivíduo, da atividade artística e cultural. Neste caso, separar a percussão múltipla e a bateria, neste trabalho, não tem outro fim que não seja corroborar no nível de performance desejado para a peça da qual estamos tratando, este que por sua vez compreende em usufruir da linguagem produzida pelo próprio caminho idiomático percorrido pela bateria para gerar outro material musical para a obra. É importante discutir o papel da bateria na música contemporânea levando em consideração que, para nós, não é possível atingir um grau de performance nessa peça sem entrar no histórico que leva a

bateria a atingir um status de instrumento solista. O debate sobre a possibilidade de se usar a bateria como um instrumento solista não é atual; onde, por exemplo, muito se discute sobre as performances solísticas executadas pelo baterista Baby Dodds. De forma geral, o espaço destinado para seus solos eram tão curtos que praticamente apenas abriam margem para uma mínima variação timbrística, repetindo os mesmos padrões que mantinham o tempo mas que foram importantes para o desenvolvimento do solo em “*tradings*”¹ de 4, 8 ou 16 compassos. Outro fator importante é a relação entre percussão múltipla e bateria que apontamos através de Max Roach. A posição solista que Roach defendia estava estritamente relacionada à formalização estrutural da música clássica, o que nos abre precedentes para discutir a bateria como centro da relação entre música clássica e música popular.

Autores como Kevin Nichols e Rui Faustino também entram na lista dos que estão desenvolvendo algum trabalho sobre o papel da bateria na música contemporânea. Todavia, para este trabalho focaremos em Ben Reimer e Eduardo Lopes. Nichols está preocupado com a inserção da bateria na grade curricular de percussão erudita e por isso oferece ao instrumento o status de percussão múltipla (NICHOLS, 2012, p.3). Rui Faustino pretende deslocar a bateria do seu percurso idiomático e, pontuando parâmetros qualitativos referentes à música erudita (FAUSTINO, 2018, p.7), tem por objetivo produzir uma música não-idiomática, esta que deve ser a única capaz de atender às linguagens composicionais da música contemporânea. Nesta, segundo Faustino, o baterista deve desapegar-se completamente da sua especialização num único instrumento - bateria - e aproximar-se completamente da percussão múltipla, em função da “capacidade e flexibilidade de aglomerar instrumentos de acordo com a obra a interpretar” (FAUSTINO, 2018, p.III). O intuito desse trabalho é evidenciar as qualidades de cada gênero no sentido de assumir um papel de mediação e não de segregação entre eles, onde o material musical produzido pelos bateristas assume um caráter de ferramenta composicional. Neste sentido, o que Ben Reimer nos oferece são quatro abordagens que dizem respeito apenas à bateria como objeto de estudo e relacionada à performance. Supondo que esse caminho histórico dentro do campo idiomático fornece material suficiente para uma nova espécie de composição à qual ele chama de “Confluente”. A primeira abordagem de Reimer é chamada de “Turista”, que é basicamente uma composição que se apropria da música popular como um meio de

¹ Segundo o glossário do centro de estudos de jazz da Universidade Columbia, *trading* é uma espécie de passagem solística onde os músicos revezam a quantidade de compassos onde estão improvisando. Os compassos são definidos pela forma e podem ser de 4 em 4, 8 em 8 etc.

criar uma nova expressão. Diz respeito ao caminho percorrido pelo compositor para chegar ao que está muito longe dele, colhendo substâncias que enriquecem seu trabalho. A segunda é a “captura instantânea” que diz respeito a se apropriar de um recorte de uma ideia original para criar uma nova ideia. Neste caso funciona como a apropriação do material recolhido em função de um novo material. A terceira é a “não-idiomática”, que se refere exatamente ao que tem que ser considerado “apropriado” para ser aplicado num contexto de música contemporânea. Apropriado no sentido de atender a uma alta descaracterização em função de uma ideia. Na quarta e última abordagem - “Confluente” -, Reimer propõe o uso do material musical extraído de forma substancial da idiomática do instrumento, estabelecendo os caminhos de sua tese. Confluente é o mesmo que *se encontra com, converge para, aproxima-se de*. Neste sentido, é utilizada para orientar uma nova e individualizada ideia básica composicional que levará em consideração a rica história do instrumento e seus desdobramentos na contemporaneidade. Em função das abordagens de Reimer, sugere-se uma discussão que converge ao que o pesquisador Eduardo Lopes chama de *Fourth Stream* - espécie de gênero contemporâneo que considera a música como produção inerente às transformações sociais. Segundo Lopez (2015),

...a música é um objeto virtual cuja recepção é muito mais do que uma organização de frequências sonoras, timbres e durações, a sua investigação na contemporaneidade terá que forçosamente considerar esta realidade, fazendo-se, em casos relevantes, munir de ferramentas construções teóricas de várias áreas das humanidades e ciência (LOPES, 2015, p.1).

Sendo assim, o *Fourth Stream* indica uma espécie de intérprete e/ou compositor que dialoga com a música popular e a música erudita. Antes de continuar a apresentar o *Fourth Stream*, é necessário conhecer o *Third Stream*, que é um conceito criado pelo compositor e pesquisador Gunther Schuller que se refere a uma música que unia partes improvisadas ou escritas do jazz com características e técnicas pertencentes à música clássica. Como exemplo podemos citar as obras *A História do Soldado* de Igor Stravinsky e *A Criação do Mundo* de Darius Milhaud, ambas consideradas obras que estabeleceram um contato com a sonoridade resultante das *jazz bands* do início do século XX. Pertence também a estas obras o status que determina o surgimento da percussão múltipla (MORAIS;STASI, 2010, p.64), enquanto apropriação da linguagem popular para a linguagem erudita e, claro, a possibilidade de serem executadas por um único músico, premissa da qual já tratamos na introdução deste artigo e que, de alguma forma, aproxima a bateria e a percussão múltipla.

No que tange à relação das obras com o conceito de *Third Stream*, sugerimos um paralelo com Ben Reimer, onde essas obras podem se inserir perfeitamente na abordagem “Turista”. O que está em evidência no *Fourth Stream* é uma espécie de música e músico que, através da conexão de múltiplas linguagens de forma natural, convergem no fato da contemporaneidade oferecer diversas formas e gêneros em tempo real. Nesse gênero, Lopes destaca a capacidade de uma espécie de músico capaz de se relacionar com múltiplos gêneros distintos como, por exemplo, um músico de formação popular que também tem acesso ao repertório clássico ou contemporâneo erudito. Neste sentido, há a possibilidade da criação de uma música nova que acompanhe essas características contemporâneas. Ainda há alguns desafios para a performance do intérprete que deseja transitar entre esses dois gêneros; no entanto, por ser a bateria um instrumento que vem assumindo o seu lugar na música contemporânea, é possível afirmar que em relação à performance o instrumento assume um papel importante numa espécie de via de mão dupla entre o contexto de música contemporânea e a busca por materiais enraizados na música popular. Neste sentido, entendemos que as similitudes entre esses dois principais autores ocupa um lastro teórico imprescindível que viabiliza um ambiente conceitual, onde obtenha-se o desempenho que se espera da obra utilizada nesse trabalho. Mais do que tudo, a convergência entre esses dois autores está em assumir uma proposta inclusiva para novas narrativas onde aspectos relacionados tanto à música popular como à música erudita sejam levados em consideração, principalmente no que diz respeito à relação entre intérprete e compositor, esta que por sua vez foi essencial à totalidade desse trabalho.

A peça “Hindol - homenagem à Amacher e Karkowski” (2015), de Gabriel Francisco Lemos, foi composta originalmente para bateria solo e *tape*. Digo originalmente porque o compositor decidiu optar por abrir a partitura para ser executada por um set de percussão múltipla, desassociado da linguagem de bateria a qual nos referimos neste trabalho. A peça basicamente propõe guiar um improviso através da interpretação do *tape* e aspectos direcionados pela notação tradicional. No ambiente proposto durante a primeira parte (aproximadamente até 3'15”) o compositor tem um papel mais central na elaboração do improviso (ver partituras em anexo nas fig. 1 e 2). A partir de 3'33” a peça assume um caráter quase que absolutamente determinado pelo intérprete, onde o direcionamento timbrístico das indicações do compositor (ver 5'10”) está subordinado ao caráter estilístico do “*free jazz*” (3'33”), sugerindo, então, o ponto principal deste artigo: compreender a

idiomaticidade da bateria como objeto musical. Neste sentido, consideramos que o diálogo entre compositor e intérprete - intra e extra musical - pode ser compreendido como essencial, observando-se um lugar onde a relação se dá sob a função da criação do ambiente de performance para essa peça, bem como, em outras instâncias, pode vir a ser um estímulo para criação de novas obras para bateria solo. Muito deste ambiente também foi cuidadosamente proporcionado através da observação teórica que resultou na convergência entre Ben Reimer e Eduardo Lopes, sobretudo na busca pela harmonia entre as características da linguagem da música contemporânea erudita e do vasto material produzido pelos bateristas ao longo do tempo. É importante ressaltar que é necessário discutir a idiomaticidade da bateria como fundamento da sua estrutura histórica e, portanto, se tratando de História, tratamos de um organismo vivo. Fazer História não é apenas investigar o passado, mas é entender seus desdobramentos na contemporaneidade. Neste sentido, a linguagem da bateria atual é de suma importância para os desdobramentos da performance dessa peça. Bateristas como Glenn Kotche, Antonio Sanchez, Mark Guiliana, Dan Mayo, Terje Isungset, Chris Corsano, Billy Martin (diretor executivo do *Creative Music Studio* em Nova Iorque) vêm traduzindo de alguma forma o que se caracteriza como uma espécie de música que flerta com ambos os gêneros, popular e erudito, sob os aspectos fundamentais que podem caracterizar uma bateria: “O uso de uma independência coordenada entre as mãos e os pés num *setup* composto por tambores e pratos, incluindo, mas não limitado, a um bumbo com pedal, caixa e *hi-hat*, tocados por uma única pessoa” (REIMER, 2013, p.6). Não é nosso intuito, necessariamente, defender um uso restrito, copiado e colado, de materiais apresentados, mas compreender que esses materiais produzidos pelos bateristas ao longo da história do instrumento podem se tornar material musical para produção de música nova, sendo ela com notação prescrita ou não, em música solo ou de câmara. Concluímos, portanto, que a demanda da peça - quando executada para bateria solo - sugere um conhecimento sobre as raízes da bateria, levando em consideração que o caráter improvisatório da peça a coloca num lugar extremamente dinâmico, dando ao intérprete a chance de utilizar um vasto material para propor sua performance. Em outras palavras, diz respeito à sugestão de pontos do repertório da bateria, onde o músico deve acessá-los e trazer sua própria leitura.

Referências Bibliográficas

FAUSTINO, Rui Filipe Jesus. *Música Para Bateria Solo: Um Estudo da Bateria na Música Erudita*. Dissertação (Mestrado em Artes Musicais). FCSH, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2018.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz* [tradução Angela Noronha]. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990.

LEMOS, Gabriel Francisco Barboza. *Hindol, Homenagem à Amacher e Karkowski*. São Paulo: Sibelius e Rx Izotope Spectrogram, 2015. Partitura editada.

LOPES, Eduardo. *O desenvolvimento da identidade da bateria na pluralidade do Séc. XX: da organologia à análise para o ensino*. Provas de Agregação em Música e Musicologia, Universidade de Évora, 26 de setembro de 2015.

LOPES, Eduardo. *Para uma ontologia da investigação em Música no Séc. XXI*. In Christine Zurbach (coord.). *Perspectivas da Investigação e(m) Artes - II*. Universidade de Évora, 2016.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da Percussão Múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n.2, p. 61-79, dez. 2010.

NICHOLS, Kevin Arthur. *Important Works For Drumset as a Multiple Percussion Instrument*. Tese (Doutorado em Música) - Graduate College of The University of Iowa. 2012.

REIMER, Benjamin N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*. 108p. Tese (Doutorado em Música, Performance) - Universidade McGill, Quebec, Montreal, 2013.

Partitura

HINDOL
homenagem à Amacher e Karkowski

1

ALAP अलाप
"Longa elaboração", como um prólogo.
Drum introdutório das notas presentes em Hindol (Do-Mi-Fa-Lá)

JOR जोड़
Ênfase do pulso. Começo de um ciclo ainda indefinido metricamente.

JHALA झला
"Eradiação de cores em constante mudança".

Para *drum set* indefinido ou percussão múltipla

As indicações notadas tradicionalmente devem ser lidas como meros marcadores estruturais da peça. De modo geral, o material e as ideias instrumentais são pensadas ou improvisadas pelo músico, a partir de sua interpretação da *tape*.

china

PLAY

aprox. 0'30"

aprox. 1'12"

aprox. 2'15"

aprox. 3'15"

$\text{♩} = 180$

mf sempre [...] continue

Atente-se e inicie junto da entrada do impulso eletrônico na região aguda da *tape*. Improvise nos tambores entre *mf* e *f*. Mantenha o pulso no *hi-hat* sempre em relação ao ritmo do *tape*. No *set*, dê preferência por linhas melódicas de ampla variação métrica.

Busque enfatizar os harmônicos superiores do prato.

Desenvolva as ideias melódicas e rítmicas em métricas mais extensas. Termine essa seção num longo ralo de caixa.

Fig. 1

2

MADHYALAYA
Andamento médio, porém energético.
Preencha o máximo de espaço do espectro sonoro

DRUT द्रुत
Rápido e conclusivo.

VILAMBIT LAYA विलंबित
Deixe o tempo dilatar e o corpo (ouvido) relaxar.

3'33"

5'10"

(6'36" - 6'38")

L.V.)

TAPET

ff

Massa sonora "free jazz", enfatize fraseadas em métricas binárias.

Após uma breve articulação - em sincronia com o *tape* - reforce o vigor da massa sonora. Varie as métricas e dê preferência por sonoridades no extremo agudo e grave do *set*.

Como transição do *Drut* para o *Vilambit*, execute uma "virada" o mais rápido possível, no máximo de pratos possíveis. Deixar soar exatamente ao fim de *Drut*.

Fig. 2