



RAPHAEL MARCONDES DA SILVA GONÇALVES

**AS INFLUÊNCIAS DE BILL STEWART NA BATERIA**

CAMPINAS  
2013





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**RAPHAEL MARCONDES DA SILVA GONÇALVES**

**AS INFLUÊNCIAS DE BILL STEWART NA  
BATERIA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre em Música.  
Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida  
Hashimoto.

Este exemplar corresponde à versão final de  
Dissertação defendida pelo aluno Raphael  
Marcondes da Silva Gonçalves, e orientado  
pelo Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida  
Hashimoto.

---

CAMPINAS

2013

iii

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

G586i Gonçalves, Raphael Marcondes da Silva, 1986-  
As influências de Bill Stewart na bateria / Raphael Marcondes da Silva  
Gonçalves. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Stewart, Bill, 1966-. 2. Instrumentos musicais - baterias. 3. Musica -  
Performance. 4. Jazz - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). I. Hashimoto,  
Fernando Augusto de Almeida, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Bill Stewart's influences on drum set

**Palavras-chave em inglês:**

Stewart, Bill, 1966-

Musical Instruments - Drum set

Music - Performance

Jazz - Interpretation (Phrasing, dynamics, etc.)

**Área de concentração:** Práticas Interpretativas

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]

Fabio Fonseca de Oliveira

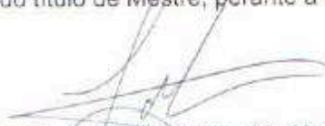
Paulo Adriano Ronqui

**Data de defesa:** 27-07-2013

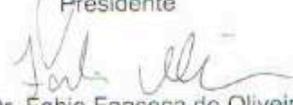
**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

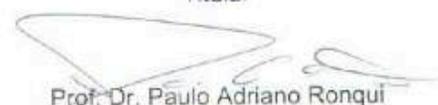
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Raphael Marcondes Da Silva Gonçalves - RA 046006 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto  
Presidente



Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira  
Titular



Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui  
Titular



Para Dedé,  
pela energia, educação e amor.  
Sem esquecer das panelas  
que viraram tambor.



## **Agradecimentos**

À Gabriela, pela paciência, atenção, preocupação e apoio, combinados com o amor e dedicação. Ao meu pai, Osvaldo, pelo exemplo de vida, ensinamentos, incentivo e orgulho. À minha mãe, Denise, pela garra, carinho, compaixão e amor. À minha avó, Dedé, que fez do seu primeiro neto seu filho caçula. Aos meus tios e familiares que incentivaram e mostraram a importância da humildade e do estudo.

Ao Prof. Dr. Fernando Hashimoto, pela confiança, amizade, carinho, formação, orientação e estímulo para concluir essa etapa da vida. Aos colegas do grupo de pesquisa: Percussão brasileira: histórico, estudo interpretativo e seu repertório, pelas discussões e apontamentos enriquecedores.

Ao Prof. Rogério Boccato, pelas longas conversas, disposição para me ajudar e por ser exemplo de músico e ser humano. Ao Prof. Bob Wyatt, pelos questionamentos. Ao Prof. John Riley, pelas referências e pelo contato de Bill Stewart. Ao Bill Stewart pela música e pela paciência para me responder e-mails cheios de curiosidade e interesse sobre o seu ponto de vista na bateria.

À minha ilustre professora, Lilian Carmona, de onde eu devo tudo, ou quase tudo, quando se fala em performance na bateria. Aos meus amigos: Edmar Pereira, Margarida Sequeira Duarte, Bruno Buzzo, Igor Brasil, Daniel Ribeiro, Paulo Gazela, Bruno Mothé, Felipe Silveira, Vinicius Corillow, Lucas Joly, Felipe Coelho, Klesley Brandão, Daniel Zacharias, Dhieego Andrade, Juan Megna, Alexandre Freitas, Pedro Florio, Cristhiano Cera, pela prontidão e dedicação em meus trabalhos artísticos, audições e recital de mestrado, como também nas conversas e sugestões para melhorar minha pesquisa.

Aos professores, funcionários e colegas do programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio e financiamento deste trabalho.



## Resumo

A presente dissertação tem como objetivo investigar a performance musical do baterista norte-americano Bill Stewart, detentor de uma maneira de tocar única e um dos músicos predominantes do *jazz* atualmente. Dando continuidade à pesquisa “A linguagem singular de Bill Stewart na bateria”, que determinou alguns dos elementos definidores de sua performance no instrumento, o intuito desta dissertação é identificar se esses traços característicos possuem semelhança com a abordagem de outros bateristas, presentes nas décadas de 1950 e 1960, como Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams e Roy Haynes. A metodologia deste trabalho consiste na delimitação do repertório, na transcrição de músicas selecionadas, e o posterior estudo comparativo. As entrevistas com Stewart serviram para cruzar informações e confirmar algumas das conclusões dessa análise. A pesquisa nos permitiu organizar um material comparativo, o qual coloca em discussão se as semelhanças encontradas entre a abordagem de Stewart e a dos bateristas de décadas anteriores a ele caracterizam-se como suas possíveis influências musicais no instrumento.

Palavras-chave: Bill Stewart, estudo interpretativo na bateria, performance jazzística



## **Abstract**

This dissertation has as goal to investigate the musical performance of the American drummer Bill Stewart, detainer of a peculiar way of playing and one of the predominant jazz musicians nowadays. Continuing the research “The peculiar language of Bill Stewart on drumset”, which determinate some defining elements of his performance on the instrument, this dissertation aims to identify whether those characteristic traits are similar to the approach of other drummers, which acted in the decades of 1950 and 1960, such as Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams and Roy Haynes. The methodology utilized in this research consists of definition of the repertory, transcription of selected works, and a further comparative study. The interviews with Stewart served to cross check the information and to confirm some of the outputs of this analysis. This study allowed us to organize a comparative material that discuss if the similarities founded between the Stewart’s approach and the musical language of the drummers of the preceding decades to him could be considered as his musical influences on drumset.

Keywords: Bill Stewart, interpretative study on drumset, jazz performance



## Lista de ilustrações

### Figuras

<b>Figura 1.</b> Bill Stewart na capa do disco <i>Think before you think</i> (1989).....	03
<b>Figura 2.</b> Notação da bateria.....	20
<b>Figura 3.</b> Dinâmicas empregadas durante solos de baixo acústico e bateria na música <i>Think Before You Think</i> .....	33
<b>Figura 4.</b> Dinâmicas durante solo de saxofone na música <i>Think Before You Think</i> .....	36
<b>Figura 5.</b> Execução da melodia durante o tema da música <i>Deed-Lee-Yah</i> .....	37
<b>Figura 6.</b> Execução da melodia durante o tema da música <i>Think Before You Think</i> .....	38
<b>Figura 7.</b> Inclusão do <i>hi-hat</i> em ostinato nos tempos 2 e 4 em <i>Deed-Lee-Yah</i> .....	39
<b>Figura 8.</b> Inclusão do <i>hi-hat</i> em suas frases em <i>Think Before You Think</i> .....	39
<b>Figura 9.</b> Variação das subdivisões rítmicas durante solo em <i>Deed-Lee-Yah</i> .....	41
<b>Figura 10.</b> Citação da melodia durante solo de <i>Deed-Lee-Yah</i> .....	41
<b>Figura 11.</b> Aplicação do <i>buzz roll</i> .....	43
<b>Figura 12.</b> Aplicação do <i>rimshot</i> acentuando a última nota da melodia.....	44
<b>Figura 13.</b> Aplicação do <i>rimshot</i> acentuando a última nota da frase de caixa e <i>hi-hat</i> .....	44
<b>Figura 14.</b> Aplicação do <i>rimshot</i> no tom em <i>These Are They</i> .....	44
<b>Figura 15.</b> Aplicação do <i>rimshot</i> no tom em <i>Mynah</i> .....	44
<b>Figura 16.</b> Aplicação do <i>stickshot</i> no início da frase.....	45
<b>Figura 17.</b> Aplicação do <i>stickshot</i> no final da frase.....	45
<b>Figura 18.</b> Aplicação do <i>stickshot</i> em <i>Dwell on This</i> .....	45
<b>Figura 19.</b> Aplicação do <i>stickshot</i> em <i>Fano</i> .....	45
<b>Figura 20.</b> Frase de Stewart, em <i>Happy Chickens</i> , utilizando o aro de caixa.....	46
<b>Figura 21.</b> Frase de Stewart, em <i>S.C.O.</i> , utilizando o aro de caixa.....	46
<b>Figura 22.</b> Frase utilizando o aro do tom.....	46
<b>Figura 23.</b> Levada utilizando os aros de surdo e caixa.....	47
<b>Figura 24.</b> Aplicação do <i>double stroke</i> em <i>When You're Smiling</i> .....	47
<b>Figura 25.</b> Aplicação do <i>double stroke</i> em <i>Mynah</i> .....	47
<b>Figura 26.</b> Aplicação do <i>double stroke</i> em <i>Happy Chickens</i> .....	47
<b>Figura 27.</b> Aplicação do <i>paradiddle</i> em <i>Think Before You Think</i> .....	48
<b>Figura 28.</b> Exemplo do <i>paradiddle</i> modificado.....	48
<b>Figura 29.</b> Frase de Stewart, em <i>Dewey Said</i> , utilizando o <i>paradiddle modificado</i> .....	48
<b>Figura 30.</b> Frase de Stewart, em <i>Megalopolis</i> , utilizando o <i>paradiddle modificado</i> .....	48
<b>Figura 31.</b> Frase de Stewart, em <i>Think Before You Think</i> , utilizando o <i>flam</i> .....	49
<b>Figura 32.</b> Frase de Stewart, em <i>Think Before You Think</i> , utilizando o <i>drag</i> .....	49
<b>Figura 33.</b> Frase de Stewart, em <i>These Are They</i> , utilizando o <i>drag</i> .....	49
<b>Figura 34.</b> Aplicação dos <i>odd groups</i> durante acompanhamento de solos.....	50
<b>Figura 35.</b> Aplicação de <i>odd groups</i> durante seus solos.....	51
<b>Figura 36.</b> Ostinato de bumbo e <i>hi-hat</i> com o pé esquerdo.....	51
<b>Figura 37.</b> Frases de Stewart sobre o ostinato em <i>Dewey Said</i> .....	51

<b>Figura 38.</b> Levada no <i>ride</i> .....	52
<b>Figura 39.</b> Levada no <i>ride</i> e <i>hi-hat</i> executando semínimas pontuadas.....	52
<b>Figura 40.</b> Frases de Stewart sobre os <i>ostinatos</i> em <i>Deed-Lee-Yah</i> .....	52
<b>Figura 41.</b> <i>Ostinato</i> no <i>hi-hat</i> , com o pé esquerdo.....	52
<b>Figura 42.</b> Frase de Stewart sobre o <i>ostinato</i> em <i>What They Did</i> .....	53
<b>Figura 43.</b> Rítmica do acompanhamento do solo de bateria.....	53
<b>Figura 44.</b> Frases em tercinas de semínimas.....	53
<b>Figura 45.</b> Frases em tercinas de semínimas.....	54
<b>Figura 46.</b> Substituição do timbre, de bumbo para <i>hi-hat</i> .....	54
<b>Figura 47.</b> Desenvolvimento da frase em <i>odd groups</i> .....	55
<b>Figura 48.</b> Substituição do timbre, de caixa para surdo.....	55
<b>Figura 49.</b> Frase de Stewart em <i>Fano</i> .....	56
<b>Figura 50.</b> Frases com a manulação diferente, priorizando a ideia melódica.....	57
<b>Figura 51.</b> Rítmica dos dois compaços finais da melodia de <i>Think Before You Think</i> .....	58
<b>Figura 52.</b> Maneiras com que Stewart executa a frase final da melodia de <i>Think Before You Think</i> .....	59
<b>Figura 53.</b> Frases com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais.....	59
<b>Figura 54.</b> Frases com o <i>hi-hat</i> fazendo anacruze para as notas principais.....	60
<b>Figura 55.</b> Anacruze para as notas principais e substituição de timbre.....	60
<b>Figura 56.</b> Frase longa, utilizando o <i>hi-hat</i> em <i>Gerkin for Perkin</i> .....	62
<b>Figura 57.</b> Introdução de bateria em <i>S.C.O.</i> .....	62
<b>Figura 58.</b> Introdução de bateria em <i>Wee</i> .....	63
<b>Figura 59.</b> Introdução de bateria em <i>Toogs</i> .....	63
<b>Figura 60.</b> Introdução de bateria em <i>Calls</i> .....	63
<b>Figura 61.</b> Exemplo 1 – <i>Dewey Said</i> .....	64
<b>Figura 62.</b> Exemplo 2 – <i>Dewey Said</i> .....	64
<b>Figura 63.</b> Exemplo 3 – <i>Dewey Said</i> .....	64
<b>Figura 64.</b> Exemplo 4 – <i>Dewey Said</i> .....	64
<b>Figura 65.</b> Exemplo solo dezesseis compassos.....	65
<b>Figura 66.</b> Exemplo 1 – <i>Mixed Message</i> .....	65
<b>Figura 67.</b> Exemplo 2 – <i>Mixed Message</i> .....	65
<b>Figura 68.</b> Exemplo 3 – <i>Mixed Message</i> .....	66
<b>Figura 69.</b> Exemplo 1 – <i>Rhythm a Ning</i> .....	66
<b>Figura 70.</b> Exemplo 2 – <i>Rhythm a Ning</i> .....	66
<b>Figura 71.</b> Exemplo 3 – <i>Rhythm a Ning</i> .....	67
<b>Figura 72.</b> Exemplo 4 – <i>Rhythm a Ning</i> .....	67
<b>Figura 73.</b> Frase de Stewart durante solo de saxofone em <i>Think Before You Think</i> .....	68
<b>Figura 74.</b> Rítmica da frase de saxofone em <i>Think Before You Think</i> .....	69
<b>Figura 75.</b> Frase de Stewart interagindo com a frase do saxofonista.....	69
<b>Figura 76.</b> Figura rítmica da frase de baixo acústico.....	70
<b>Figura 77.</b> Frase de Stewart repetindo a ideia musical do improviso de baixo acústico.....	70
<b>Figura 78.</b> Frase de Stewart para finalizar o solo de saxofone e iniciar o solo de bateria.....	70
<b>Figura 79.</b> Figura rítmica da frase de baixo acústico.....	71

<b>Figura 80.</b>	Frase de Stewart reproduzindo a ideia rítmica da frase de baixo acústico.....	71
<b>Figura 81.</b>	Figura rítmica da frase de saxofone.....	71
<b>Figura 82.</b>	Frase de Stewart reproduzindo a ideia rítmica da frase de saxofone.....	71
<b>Figura 83.</b>	Figura rítmica da frase de saxofone.....	72
<b>Figura 84.</b>	Frase de Stewart reproduzindo a ideia musical da frase de saxofone.....	72
<b>Figura 85.</b>	Frase de Stewart utilizando o <i>stickshot</i> .....	72
<b>Figura 86.</b>	Figura rítmica da frase de saxofone, utilizando o <i>staccato</i> , reproduzindo a ideia musical de Stewart.....	72
<b>Figura 87.</b>	Frases utilizando o <i>buzz roll</i> .....	75
<b>Figura 88.</b>	<i>Odd groups</i> – acompanhamento e interação com o solista.....	76
<b>Figura 89.</b>	<i>Odd groups</i> – solos de bateria.....	77
<b>Figura 90.</b>	Frases sobre ostinatos.....	78
<b>Figura 91.</b>	Mudança súbita de timbre.....	80
<b>Figura 92.</b>	Frases com a manulação diferente.....	81
<b>Figura 93.</b>	Variações da melodia final do tema de <i>Think Before You Think</i> .....	83
<b>Figura 94.</b>	Bumbo fazendo anacruse para as noats principais da frase.....	83
<b>Figura 95.</b>	<i>Hi-hat</i> fazendo anacruse para as notas principais da frase.....	84
<b>Figura 96.</b>	Frases complementares encontradas em <i>Think Before You Think</i> .....	84
<b>Figura 97.</b>	Frases complementares encontradas em <i>Dewey Said</i> .....	85
<b>Figura 98.</b>	Alterações da subdivisões rítmicas, executadas por Roach em <i>Jacqui</i> .....	95
<b>Figura 99.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Think Before You Think</i> .....	95
<b>Figura 100.</b>	Frases executadas por Roach em <i>Conversation</i> .....	95
<b>Figura 101.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Dewey Said</i> .....	96
<b>Figura 102.</b>	Frase executada por Roach em <i>Jordu</i> .....	96
<b>Figura 103.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Dewey Said</i> .....	96
<b>Figura 104.</b>	Frase executada por Roach em <i>Sweet Clifford</i> .....	97
<b>Figura 105.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Think Before You Think</i> .....	97
<b>Figura 106.</b>	Frase executada por Roach em <i>The Blues Walk</i> .....	97
<b>Figura 107.</b>	Frase executada por Roach em <i>Sweet Clifford</i> .....	97
<b>Figura 108.</b>	Frases executadas por Stewart.....	98
<b>Figura 109.</b>	Frase executada por Roach em <i>Take the “A” Train</i> .....	98
<b>Figura 110.</b>	Frase executada por Roach em <i>The Blues Walk</i> .....	98
<b>Figura 111.</b>	Frases executadas por Stewart com rítmica semelhante à Roach.....	99
<b>Figura 112.</b>	Frase de Stewart em <i>Fano</i> .....	99
<b>Figura 113.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Think Before You Think</i> .....	100
<b>Figura 114.</b>	Frase executada por Roach em <i>Gerkin for Perkin</i> .....	100
<b>Figura 115.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Dewey Said</i> .....	100
<b>Figura 116.</b>	Frase executada por Roach em <i>Sweet Clifford</i> .....	100
<b>Figura 117.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Think Before You Think</i> .....	101
<b>Figura 118.</b>	Frase executada por Roach em <i>Jacqui</i> .....	101
<b>Figura 119.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Deed-Lee-Yah</i> .....	101
<b>Figura 120.</b>	Frase executada por Roach em <i>Flossie Lou</i> .....	101
<b>Figura 121.</b>	Frase executada por Stewart em <i>These Are They</i> .....	102
<b>Figura 122.</b>	Frase executada por Roach em <i>Jordu</i> .....	102

<b>Figura 123.</b>	Frase executada por Roach em <i>The Drums Also Waltzes</i> .....	102
<b>Figura 124.</b>	Emprego do <i>fortississimo</i> durante solo de Stewart.....	107
<b>Figura 125.</b>	Célula rítmica da levada de contrabaixo.....	107
<b>Figura 126.</b>	Frases de Jones baseadas na levada de baixo acústico em <i>Four and Six</i> .....	108
<b>Figura 127.</b>	Frase em tercinas de colcheias aplicada por Jones.....	108
<b>Figura 128.</b>	Frase aplicada por Stewart em <i>Dewey Said</i> .....	108
<b>Figura 129.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Think Before You Think</i> .....	109
<b>Figura 130.</b>	Frase executada por Jones em <i>Reza</i> .....	109
<b>Figura 131.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Think Before You Think</i> .....	109
<b>Figura 132.</b>	Frase executada por Jones em <i>Pretty Brown</i> .....	110
<b>Figura 133.</b>	Frase aplicada por Stewart em <i>Think Before You Think</i> .....	110
<b>Figura 134.</b>	Frase executada por Jones em <i>Jay-Ree</i> .....	110
<b>Figura 135.</b>	Frases de Stewart utilizando o mesmo padrão rítmico de Jones.....	111
<b>Figura 136.</b>	Frase de Jones utilizando o mesmo padrão rítmico.....	111
<b>Figura 137.</b>	Frase executada por Jones em <i>I'll Remember April</i> .....	111
<b>Figura 138.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Heck of a Job</i> .....	112
<b>Figura 139.</b>	Stewart executando o <i>hi-hat</i> nas quatro semínimas do compasso.....	118
<b>Figura 140.</b>	Williams executando o <i>hi-hat</i> nas quatro semínimas do compasso.....	118
<b>Figura 141.</b>	Williams acompanhando o tema de <i>Four</i> .....	119
<b>Figura 142.</b>	O preenchimento dos espaços vazios durante o solo de trompete em <i>Joshua</i> .....	120
<b>Figura 143.</b>	Levada de Williams que faz alusão ao compasso seis por quatro.....	120
<b>Figura 144.</b>	Exemplo de levada de <i>jazz</i> em seis por quatro.....	121
<b>Figura 145.</b>	Levada de Williams que faz alusão ao compasso quatro por quatro “desdobrado”.....	121
<b>Figura 146.</b>	Exemplo de levada de <i>jazz</i> em dois por dois.....	121
<b>Figura 147.</b>	Levada de Williams que faz alusão ao compasso quatro por quatro.....	121
<b>Figura 148.</b>	Mesma levada, escrita no compasso quatro por quatro.....	122
<b>Figura 149.</b>	Levadas com sensação rítmica do compasso três por quatro.....	122
<b>Figura 150.</b>	Levadas com sensação rítmica dos compassos três por quatro (1-4) e seis por quatro (5-7).....	123
<b>Figura 151.</b>	Williams executando a abertura de <i>hi-hat</i> .....	123
<b>Figura 152.</b>	Stewart executando a abertura de <i>hi-hat</i> em <i>Think Before You Think</i> .....	123
<b>Figura 153.</b>	Stewart executando a abertura de <i>hi-hat</i> na música <i>Dewey Said</i> .....	123
<b>Figura 154.</b>	Williams executando o <i>hi-hat</i> fazendo anacruze para as notas principais da frase.....	124
<b>Figura 155.</b>	Stewart executando o <i>hi-hat</i> fazendo anacruze para as notas principais da frase.....	124
<b>Figura 156.</b>	Frase de Williams em <i>Nefertiti</i> .....	125

<b>Figura 157.</b>	Frase de Stewart em <i>Dewey Said</i> .....	125
<b>Figura 158.</b>	Frase de Haynes utilizando o <i>buzz roll</i> .....	129
<b>Figura 159.</b>	Frase de Stewart utilizando o <i>buzz roll</i> .....	129
<b>Figura 160.</b>	Frase de Stewart utilizando o <i>buzz roll</i> .....	129
<b>Figura 161.</b>	Frase de Haynes utilizando o <i>buzz roll</i> .....	130
<b>Figura 162.</b>	Frase de Stewart utilizando o <i>buzz roll</i> .....	130
<b>Figura 163.</b>	Frase de Haynes utilizando o <i>buzz roll</i> .....	130
<b>Figura 164.</b>	Frase de Stewart utilizando o <i>buzz roll</i> .....	130
<b>Figura 165.</b>	Frase de Haynes utilizando o <i>buzz roll</i> .....	131
<b>Figura 166.</b>	Frase de Stewart em <i>Deed-Lee-Yah</i> .....	131
<b>Figura 167.</b>	Frase de Haynes combinando <i>buzz roll</i> e <i>stickshot</i> .....	132
<b>Figura 168.</b>	Frase de Stewart utilizando o <i>stickshot</i> .....	132
<b>Figura 169.</b>	Haynes utilizando o <i>rimshot</i> na caixa e no tom.....	132
<b>Figura 170.</b>	Haynes utilizando o rulo duplo.....	133
<b>Figura 171.</b>	Haynes utilizando o rulo duplo.....	133
<b>Figura 172.</b>	Stewart utilizando o rulo duplo.....	133
<b>Figura 173.</b>	Stewart utilizando o rulo duplo.....	133
<b>Figura 174.</b>	Stewart utilizando o rulo duplo.....	133
<b>Figura 175.</b>	Frase de Haynes aplicada no <i>hi-hat</i> .....	134
<b>Figura 176.</b>	Stewart executando semínimas pontuadas no <i>hi-hat</i> .....	134
<b>Figura 177.</b>	Stewart executando semínimas pontuadas no <i>hi-hat</i> .....	135
<b>Figura 178.</b>	Stewart executando semínimas pontuadas no bumbo e <i>hi-hat</i> .....	135
<b>Figura 179.</b>	Frase de Haynes em <i>Speak Low</i> .....	135
<b>Figura 180.</b>	Frase de Stewart em <i>Deed-Lee-Yah</i> .....	136
<b>Figura 181.</b>	Frase aplicada por Haynes em <i>In Walked Bud</i> .....	136
<b>Figura 182.</b>	Frase aplicada por Stewart em <i>Deed-Lee-Yah</i> .....	136
<b>Figura 183.</b>	Frase executada por Haynes em <i>In Walked Bud</i> .....	136
<b>Figura 184.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Dewey Said</i> .....	137
<b>Figura 185.</b>	Frase executada por Haynes em <i>Donna Lee</i> .....	137
<b>Figura 186.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Dewey Said</i> .....	137
<b>Figura 187.</b>	Figura rítmica encontrada no solo de Stewart.....	138
<b>Figura 188.</b>	Frases de Stewart baseadas na mesma figura rítmica.....	138
<b>Figura 189.</b>	Frase de Haynes em <i>Blues Five Spot</i> .....	138
<b>Figura 190.</b>	Frase de Haynes em <i>Louise</i> .....	138
<b>Figura 191.</b>	Frases de Stewart baseadas na mesma figura rítmica.....	139
<b>Figura 192.</b>	Frase executada por Stewart em <i>Dewey Said</i> .....	139
<b>Figura 193.</b>	Frase de Haynes em <i>In Walked Bud</i> .....	139

## Tabelas

<b>Tabela 1.</b>	Discos estudados na performance de Stewart.....	19
<b>Tabela 2.</b>	Discos estudados no estudo comparativo da afinação de Stewart.....	20
<b>Tabela 3.</b>	Tabela comparativa das afinações.....	29
<b>Tabela 4.</b>	Discos selecionados de Max Roach.....	89
<b>Tabela 5.</b>	Discos selecionados de Elvin Jones.....	89

<b>Tabela 6.</b> Discos selecionados de Tony Williams.....	89
<b>Tabela 7.</b> Discos selecionados de Roy Haynes.....	89

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	01
<b>1. Bill Stewart – trajetória profissional</b> .....	03
<b>2. Estudo interpretativo</b> .....	17
2.1. Performance de Bill Stewart.....	21
2.1.1. Afinação da bateria.....	21
2.1.1.1. Max Roach.....	22
2.1.1.2. Elvin Jones.....	25
2.1.1.3. Tony Williams.....	27
2.1.1.4. Roy Haynes.....	28
2.1.2. Forma da música.....	30
2.1.3. Recursos técnicos.....	42
2.1.4. Aspectos rítmicos e melódicos.....	50
2.1.4.1. Frases características de Stewart.....	62
2.1.5. Interação com o solista.....	68
2.1.6. Vocabulário musical.....	74
<b>3. As possíveis influências musicais de Bill Stewart na bateria</b> .....	87
3.1. Max Roach.....	90
3.1.1. Semelhanças na performance e vocabulário musical.....	93
3.2. Elvin Jones.....	103
3.1.1. Semelhanças na performance e vocabulário musical.....	106
3.3. Tony Williams.....	113
3.1.1. Semelhanças na performance e vocabulário musical.....	117
3.4. Roy Haynes.....	125
3.1.1. Semelhanças na performance e vocabulário musical.....	128
<b>4. Considerações Finais</b> .....	141
<b>Bibliografia</b> .....	144

<b>Discografia relacionada.....</b>	<b>147</b>
<b>Anexo I – Áudios originais dos trechos transcritos.....</b>	<b>149</b>
<b>Anexo II – Áudios originais na íntegra.....</b>	<b>151</b>
<b>Anexo III – Material complementar em vídeo – reprodução das frases do vocabulário musical de Bill Stewart pelo autor.....</b>	<b>157</b>
<b>Anexo IV – Gravação do Recital de Mestrado.....</b>	<b>160</b>

## Introdução

O baterista Bill Stewart possui um estilo de tocar bastante peculiar na bateria. Sua abordagem é distinta, caracterizada principalmente por sua sonoridade no instrumento, atenção ao desenvolvimento melódico das frases, o uso da polirritmia e a maneira como interage com os músicos que o acompanham. Além da escassez de trabalhos sobre a performance de Stewart, outro fator que estimulou a realização dessa dissertação foi sua relevância no cenário da música instrumental. Com todos esses elementos identificados, seria possível descobrir suas referências musicais e quais os bateristas que o influenciaram no instrumento?

Stewart despontou no cenário musical norte-americano no final da década de 1980, tornando-se reconhecido por importantes músicos de *jazz* da atualidade. Dos seus álbuns como líder, podemos citar: *Think Before You Think* (1989), *Snides Remarks* (1995 – este considerado pelo jornal *The New York Times* um dos dez melhores discos de *jazz* do ano de lançamento), *Telepathy* (1997), *Keynote Speakers* (2005) e *Incandescense* (2008).

Como músico convidado (*sideman*), trabalhou ao lado de importantes nomes do cenário musical, como Maceo Parker, James Brown, John Scofield, Pat Metheny, Joe Lovano, Dave Holland, Marc Copland, Chris Potter, Michael Brecker, Charlie Haden, entre outros. Além das gravações dos discos, apresentações e turnês, também tocou ao lado do cantor James Brown em *show* especial para a emissora de televisão *HBO* (1991), participou do 10º aniversário do evento de bateria *Modern Drummer Weekend* e foi entrevistado pelas revistas especializadas: *Modern Drummer* (1996 e 2004), *Downbeat* (1995 e 2009) e *Traps* (2008).

Na primeira parte deste trabalho, o objeto principal consiste na análise de três músicas de seu disco *Think before you think*, transcritas na íntegra, permitindo a visualização de suas frases e concepções de acompanhamento, bem como dos solos de bateria. São elas: *Think Before You Think*, *Dewey Said* e *Deed-Lee-Yah*. Ademais, foram inseridos trechos de músicas que Stewart gravou em sua carreira, como músico convidado, com o intuito de enriquecer o trabalho e adicionar exemplos do seu vocabulário musical.

As análises enfatizaram os seguintes elementos: 1. a afinação e sua sonoridade na bateria; 2. a maneira com que deixa evidente a forma e as diferentes sessões da música; 3. o uso de técnicas de forma peculiar e timbres não convencionais; 4. o desenvolvimento rítmico e melódico de suas frases na bateria e seu uso na improvisação; 5. a interação do baterista com os outros músicos; e 6. a organização do vocabulário musical.

Depois de concretizar essa etapa, partimos para a segunda parte da nossa dissertação: as possíveis influências musicais que Bill Stewart sofreu na bateria. Para iniciar o estudo comparativo, foi feito o levantamento de dados, através do trabalho de audição, transcrição e análise de trechos importantes da performance de bateristas de gerações anteriores a ele. E, por meio deste levantamento, surgiram os nomes: Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams e Roy Haynes. Em seguida, tais dados foram relacionados com o material desenvolvido sobre a abordagem de Stewart, trazendo à tona as semelhanças entre os bateristas estudados.

O período determinado para o estudo de seus antecessores no instrumento varia entre as décadas de 1950 e 1960. Os bateristas escolhidos possuem inúmeros discos como líderes – em especial Max Roach e Roy Haynes – e acompanharam grandes nomes da música instrumental ligada ao *jazz*, como Charlie Parker, Clifford Brown, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins, Benny Carter, Bud Powell, Charles Mingus, Miles Davis, John Coltrane, Chick Corea, McCoy Tyner, Sarah Vaughan, Dexter Gordon, Stan Getz, Lee Konitz, Thelonious Monk, Sonny Rollins, Yousef Lateef, Eric Dolphy, Oliver Nelson, entre outros.

No confronto entre os materiais levantados, foi importante colocar em discussão porque Bill Stewart é considerado um dos bateristas predominantes do *jazz* na atualidade. Questionamos tanto os elementos que identificam sua maneira de tocar como uma repetição dos conceitos e do vocabulário musical, estabelecido pelos seus antecessores no instrumento, quanto os exemplos que mostrem que sua performance é uma continuação, um seguimento natural deste legado deixado por esses antecessores.

## 1. Bill Stewart – trajetória profissional

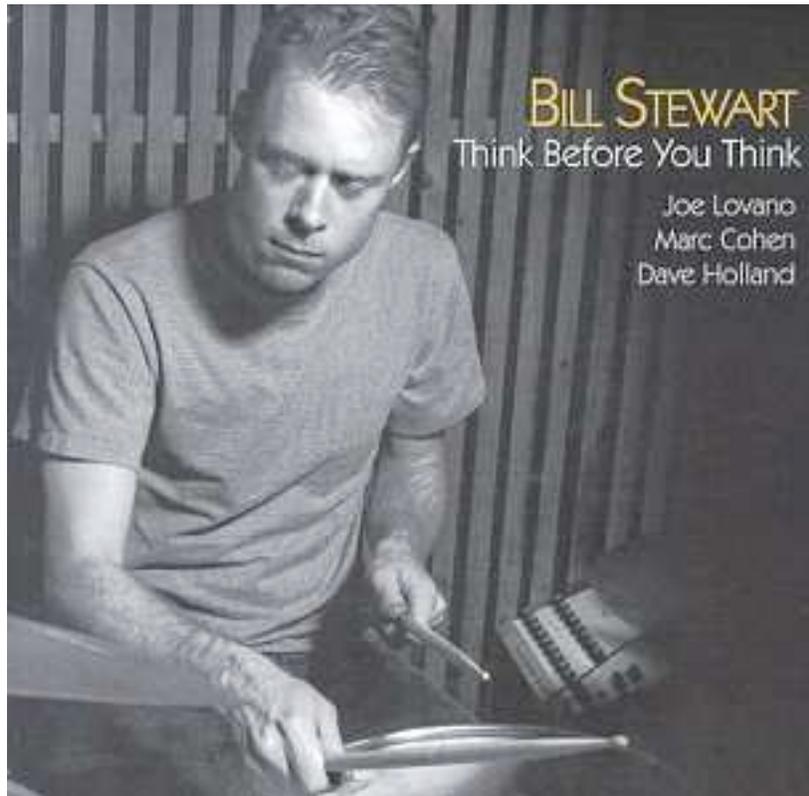


Figura 1: Bill Stewart na capa do disco *Think before you think* (1989).

O norte-americano William Harris “Bill” Stewart, nasceu no dia 18 de outubro de 1966, na cidade de *Des Moines*, Estado de *Iowa*. Começou a tocar bateria aos 7 anos de idade e desenvolveu suas habilidades no instrumento, tocando junto com discos em sua casa. Após concluir seus estudos no colégio (*high school*), matriculou-se na *University of Northern Iowa*, em *Cedar Falls*, e teve experiências em orquestra, bandas marciais (*marching bands*) e grupos de jazz (*jazz bands*).

Antes de terminar o curso, Stewart acabou se transferindo para a *William Paterson University*, em *New Jersey*, onde se inseriu no programa *Jazz Studies and Performance*. Durante sua passagem por esta universidade, participou de conjuntos musicais, dirigidos por Rufus Reid, estudou composição com Dave Samuels e bateria com Eliot Zigmund e Horacee Arnold. Nesse período, também teve aulas de bateria com John Riley e Ed Blackwell.

Em entrevista concedida para ORR (2008), Stewart foi questionado sobre o

que ele poderia ter feito de maneira diferente na sua educação musical. A resposta foi:

Nada. Tenho certeza de que existem coisas que eu poderia ter feito diferente, que teriam mudado a forma com que as coisas evoluíram. Desde o início, minha formação de bateria foi muito frouxa (simples, solta – *loose*). Eu tocava, basicamente, junto com os discos em casa. Então, não tive a mais tradicional educação musical na bateria, com muitos livros de bateria, rudimentos, e coisas desse tipo. Tive acesso (a esse material) um pouco mais tarde. Não sei, as coisas (seu aprendizado musical) se desenvolveram bem para mim, então eu não mudaria qualquer aspecto em relação a isso. (ORR, 2008. p. 53).<sup>1</sup>

Seus primeiros registros foram gravados no ano de 1987, ao lado do saxofonista Scott Krieger, no disco *Kick'n Off*, lançado apenas em 1992. Após a conclusão do curso na universidade, em 1988, Stewart mudou-se para o *Brooklyn, New York*, e lá iniciou sua carreira profissional como músico, participando frequentemente de *jam sessions* na cidade.

As constantes apresentações nos clubes de *jazz* proporcionaram seus primeiros shows ao lado do organista Larry Goldings e do guitarrista Peter Bernstein. Em uma de suas apresentações no *Augie's Club*, Stewart foi convidado por Maceo Parker (James Brown e *Parliament-Funkadelic*) para participar das gravações de seu disco *Roots Revisited*, no ano de 1990.

A respeito de sua performance no instrumento, podemos dizer que Stewart é um baterista com técnica refinada, precisão dinâmica e que usa ao extremo a independência entre os membros para construção de sua expressão artística. Sua abordagem na bateria é conduzida melodicamente e proporciona a interação entre os músicos. Para introduzir a entrevista na revista *Traps*, ORR (2008) cita algumas das qualidades de Stewart no instrumento e comenta a repercussão disso no cenário musical ligado ao *jazz* em New York:

---

<sup>1</sup> Trad.: “Nothing. I’m sure there are things I could have done differently, but that would have changed however things have progressed. Early on, my drumming education was pretty loose. I played mostly with records at my house. So I didn’t get the most traditional drumming education of lessons, lots of drum books, and rudiments and things. But I go into them a little later. I don’t know, things developed okay for me, so I don’t want to change any aspect of that.” Todas as traduções foram feitas pelo autor.

Os membros soltos e a fuzilaria pós-bop de Bill Stewart vêm transformando a cabeça dos instrumentistas durante os últimos vinte anos. O baterista de Iowa surgiu no cenário ligado ao jazz de New York no fim da década de 1980 e, desde então, tem marcado presença conhecida ao redor do mundo ao lado de artistas como John Scofield, Maceo Parker, Pat Metheny, Larry Goldings e muitos outros. O elaborado senso rítmico de Stewart é conduzido melodicamente, usando multicamadas, abordagem que dá ênfase tanto para um diálogo externo, entre os músicos, quanto para um diálogo interno (entre as suas próprias frases). Suas gravações como *sideman* e como líder são carregadas de ousadia, frases que ultrapassam a métrica dos compassos e uma levada solta cheia de influências do *funk* que varia entre a sonoridade aberta e seca – *Roots Revisited*, *Mo'Roots*, e *Southern Exposure* ao lado de Maceo Parker, *What We Do* e *Hand Jive* com John Scofield, *Trio 99-00* e *Trio Live*, com Pat Metheny, e *Traveling Mercies* com Chris Potter são apenas algumas amostras de seu trabalho como *sideman*. Como líder, já lançou *Snide Remarks*, *Telepathy* e *Think Before You Think* na década de 1990. (ORR, 2008, p.50).<sup>2</sup>

Stewart tocou com Maceo Parker em 1990 e 1991. Além de participar dos shows com a banda de Parker, também fez parte da gravação dos discos *Mo' Roots* e *Live On The Planet Groove*, lançados em 1991 e 1992, respectivamente. Um ponto positivo em ser membro regular da banda, foi a oportunidade de tocar em um especial para a rede de televisão HBO, ao lado de James Brown, em 1991.

Sua performance ao lado desses dois ícones da música norte-americana aconteceu de forma precoce, no começo de sua carreira. Em entrevista para o autor, Stewart comenta sobre esse momento especial em sua trajetória como músico:

Tive muita sorte de conseguir tocar ao lado de Maceo Parker (e muito brevemente com James Brown), em um ponto que era o

---

<sup>2</sup> Trad.: “Bill Stewart’s loose-limbed, post-bop fusillades have been turning instrumentalists’ heads for close to 20 years. The Iowa-born drummer first emerged on the New York jazz scene in the late '80s, and since then has made his presence known worldwide with such artists as John Scofield, Maceo Parker, Pat Metheny, Larry Goldings, and many others. Stewart’s strong rhythmic sense is melodically driven, using a multilayered, percolating approach that emphasizes both an outer dialog with other musicians as well as an inner dialog. His sideman and leader recordings are permeated by fearless, across-the-bar phrasing and loose funkiness with an open yet dry sound – *Roots Revisited*, *Mo' Roots*, and *Southern Exposure* with Maceo Parker, *What We Do* and *Hand Jive* with John Scofield, *Trio 900 à 00* and *Trio Live* with Pat Metheny, and *Traveling Mercies* with Chris Potter are but a sampling of recordings as sideman. As a leader, he’s released *Snide Remarks*, *Telepathy*, and *Think Before You Think* in the 1990s.”

início da minha carreira. Como era um show principalmente de *Funk*, foi muito diferente do que eu estava trabalhando nos últimos anos. Tudo se tratava de aprender a maneira correta de fazer a levada (*groove*), e o som correto para tocar as músicas. Eu conhecia algumas músicas do James Brown, então eu tinha uma ideia de como fazer. Eu também conhecia outros artistas de *R & B* (*rhythm and blues*), como Aretha Franklin, que também me ajudaram naquele momento. Eu toquei com Maceo Parker no final de 1990, indo para 1991, ano que eu entrei para o quarteto de John Scofield (com Joe Lovano) e não seria capaz de tocar em ambos os shows ao mesmo tempo. Essas turnês foram divertidas e educacionais também. Em torno do fim da minha participação com Maceo Parker, ele foi chamado para formar uma banda para um especial de TV da *HBO*, que contaria com a participação de James Brown. Suas músicas não são fáceis para o baterista e, nos shows ao vivo, existem sinais físicos (movimentos) de James que você tem que ficar alerta. Sem muitos ensaios, eu estava um pouco nervoso sobre como seria o show. Eu não conseguia me mexer. (STEWART, 2013).<sup>3</sup>

Depois de gravar o álbum *Kick'n Off*, Scott Kretzner convidou Stewart para gravar seu próximo disco, intitulado *New York State of Mind*, em 1989. Também podemos citar os convites para as gravações de *Secrets* (1988) e *The Wayfarer* (1990) liderados pelo pianista Armen Dornelian.

Após a passagem ao lado da banda de Maceo Parker, Stewart foi convidado para participar do quarteto do guitarrista John Scofield, ao lado do saxofonista Joe Lovano e dos contrabaixistas Dennis Irwin e Marc Johnson. Esta foi uma das primeiras bandas com a qual circulou regularmente em turnê. Depois desse quarteto, Stewart acabou seguindo em outros grupos ao lado de Scofield.

Em sua trajetória tocando com Scofield, gravou os álbuns: *Mean to be*

---

<sup>3</sup> Trad.: “I was very lucky to get to play with Maceo (and very briefly with James Brown) at a very early point in my career. It was different than what I was mostly working on in the years previous, as it was mostly a funk gig. It was all about just getting the right groove, and right sound for the music. I knew some of the James Brown music, so I had an idea of what to do. I also knew other R&B music like Aretha Franklin that helped me in that situation. I did a few tours with Maceo during 1990, going into early 1991, at which point I joined John Scofield's quartet (with Joe Lovano) and was not going to be able to do both gigs at once. Those tours were fun and educational also. Around the end of my time playing with Maceo, he got called to put a band together for an HBO tv special that would feature James Brown, and so I got to rehearse with James and record 4 tunes for a TV show. I could barely believe I was playing with James Brown. His music is not easy for a drummer, and in the live shows there are physical cues from James that you have to be alert for. Without a lot of rehearsal, I was a bit edgy about playing the show. I did not want to mess it up.”

(1991), *What we do* (1993), *I Can See Your House From Here* (1994), *Hand Jive* (1994), *Quiet* (1996), *EnRoute: The John Scofield Trio Live* (2004) e *This Meets That* (2007). No disco *I Can See Your House From Here*, Stewart teve a oportunidade de gravar ao lado de dois grandes guitarristas do *jazz*: John Scofield e Pat Metheny. Conhecer e trabalhar com Pat Metheny o levou a convites para gravações futuras. No ano 2000, gravou os discos *Trio 99-00* e *Trio – Live*, acompanhando Metheny.

Desde o ano de 1991 toca ao lado de John Scofield e como podemos notar, Stewart desenvolveu, de forma notável, muitos trabalhos ao lado de grandes músicos da música instrumental ligados ao *jazz*. Entrevistado por ORR (2008), pela revista *Traps*, foi questionado sobre qual a sensação de tocar com Steve Swallow, Stewart respondeu:

Tocar com Steve é prazeroso. Ele possui um som único de baixo elétrico, não como os outros. Ele possui uma forma de tocar muito melódica, lírica, tanto em seus solos, quanto nos acompanhamentos. Steve traz muito da sua experiência de uma longa carreira quando tocamos com John Scofield. Os dois já tocaram por muitos anos juntos antes de eu começar a tocar com eles. (...) Steve é um baixista realmente sólido. Nós passamos muitos momentos felizes tocando, é sempre um prazer tocar ao lado dele. (ORR, 2008. p. 50).<sup>4</sup>

Outro músico notável, com quem Stewart trabalhou, é o guitarrista Pat Metheny. Em 2004, gravou o disco *I Can See Your House From Here* (1994), liderado por Metheny e Scofield. Os dois guitarristas são reconhecidos pela sua performance no instrumento e, neste disco, Stewart teve a oportunidade de gravar ao lado destes, observando de perto as nuances da maneira de tocar de cada um. Na mesma entrevista, foi questionado sobre quais as diferenças de se tocar ao lado desses dois guitarristas. Stewart respondeu:

Independentemente de com quem eu estou tocando, eu tento ir para o show com a mente aberta e vivenciar esse momento. Pat

---

<sup>4</sup> Trad.: Playing with Steve is fun. He has a unique sound on the electric bass, not like other electric bass players. He has a very singing, lyrical way of playing, not just when he solos, but in the ensemble too. Steve brings a lot of history from his own career when we play with John Scofield. They've had a relationship for many years, from before I've played with them. (...) Steve is really solid. We have a lot of fun playing, so it's always a pleasure.

escreve músicas de maneira diferente de John, e, naturalmente, essas coisas vão trazer algo diferente para mim. Então, não tenho que ir ao show de John com uma agenda diferente dos shows do Pat. Isso eu só vou sentir quando eu estiver lá, eu ouço, toco e interajo, e no momento eu crio as coisas que vão acontecendo, pelo menos da minha parte. Mas as músicas soam diferentes, é claro. Ambos os grupos são muito interessantes; eu sinto que posso me expressar. As músicas vão para muitas direções diferentes, tanto com John, quanto com Pat, mas não seguem as mesmas direções. Eu diria que Pat toca mais baladas, mais frequentemente executadas em colcheias. Com John, ocorrem mais músicas em andamentos médio e rápido e também inspiradas no funk – influência de *New Orleans*. Em ambas eu posso tocar da maneira que eu acredito, o que é legal. (ORR, 2008. p. 53).<sup>5</sup>

Grande parte do seu trabalho musical está ligado aos projetos em que atua como *sideman*, isso faz com que Stewart desenvolva seus projetos como líder de uma maneira mais lenta. Quando questionado por BRADY (2009), na revista *Downbeat*, sobre sua participação como *sideman*, Stewart disse:

Eu sempre me sinto confortável tocando como *sideman* quando consigo trazer minha identidade musical à tona. Quando estou liderando, tento escolher um repertório para que os músicos possam fazer isso também. Se eu escolho um repertório e outra banda toca, eu esperaria que soasse diferente. (BRADY, 2009. p. 24).<sup>6</sup>

Na entrevista para a revista *Traps*, Stewart comenta sobre como ele se sente tocando com seus projetos e o que ele almeja como um líder de um grupo:

---

<sup>5</sup> Trad.: “Regardless of who I’m playing with, I try to go to the gig with an open mindset and be in the moment. Because Pat writes different music than John, those things are going to naturally bring out something different in me. So I don’t have to go to John’s gig with a different agenda than Pat’s gig. It’s just when I’m there, I listen and play, interact, and in the moment I create what’s going to happen, from my part at least. But it does come out sounding different, of course. Both gigs are really fun; I feel like I can express myself. The music goes in a lot of different directions with both John and Pat, but not the same directions. I would say Pat plays more ballads, more even eighth-note things. John has more medium-tempo and funky things – New Orleans influenced. On both gigs I can hit the drums quite a bit, which is cool.”

<sup>6</sup> Trad.: “I’ve always felt most comfortable as a sideman when I could bring my own musical personality to the table,” he said. “If I’m leading a band, I try to set up the music so the musicians can do that. If I write a set of music and have another band play it, I would expect it to sound different.”

Eu gosto de ser um líder. Gosto de escrever músicas para um grupo, como também do processo atual de se fazer música. (...) Estive muito ocupado acompanhando outros músicos e não pude acompanhar essa carreira de perto, com tanta vontade quanto eu poderia fazer se tivesse mais tempo. Quando sou o líder, sinto que posso expressar o meu ponto de vista musical. No entanto, quando estou como *sideman*, minha performance tem um efeito sobre quem a música envolve. Porém, eu não escolho as músicas, a ordem, a direção, nem quais são os integrantes do grupo. Então, para mim, a maneira de expressar como me sinto em relação à música é fazendo algo como líder, e faço isso de tempo em tempo. (ORR, 2008, p. 50-51).<sup>7</sup>

A sua experiência acompanhando grandes músicos lhe deu bagagem para iniciar seu trabalho solo. Stewart iniciou seu trabalho como líder em 1989. Gravou seu primeiro disco, intitulado *Think Before You Think*, o qual contou com a presença de Dave Holland (baixo acústico), Marc Copland (piano) e Joe Lovano (saxofone). Esse disco foi lançado no Japão, pelo selo *Jazzcity* e relançado nos Estados Unidos pelo selo *Evidence* em 1998. Logo, o consideraremos como seu terceiro disco lançado.

Ainda na entrevista feita por ORR (2008), Stewart foi indagado sobre quais as qualidades que fazem um músico ter um bom trabalho como líder, o baterista assim respondeu:

Penso que um bom líder deve ser bom ao formar uma banda, que tenha boa química entre os músicos. Mas nem todo líder é bom nisso. Algumas pessoas reúnem um grupo em que os integrantes não são adequados; mesmo se forem ótimos músicos. É melhor se você puder reunir uma banda em que os músicos sejam melhores coletivamente do que só nas suas partes individuais, você entende? As grandes bandas têm feito isso. Eles podem ser grandes músicos, mas juntos, eles soam melhor ainda. Lidar com as pessoas é importante, programando, estudando as músicas e tendo uma visão geral sem controlar tudo. Ao menos na música que eu toco, é bom quando um líder permite que os músicos

---

<sup>7</sup> Trad.: "I like being a leader. I like writing music for a group and I like the process of actually making the music. (...) As busy as I've been as a sideman, I probably haven't pursued it as aggressively as I might if I had more time on my hands. But when I'm a leader, that's the time I feel like I can express my point of view musically. Otherwise, my playing has an effect on whomever the music involves, but I don't pick the tunes; I don't decide the order; I don't decide the direction; I don't decide the personnel of the band. So for me, the way to express how I feel about music is by doing something as a leader, and I do these things from time to time."

sejam quem eles são e contribuam da maneira que os deixe confortáveis, ao invés de ditar o que cada um irá fazer. Porém, líderes diferentes possuem abordagens diferentes. (ORR, 2008. p. 52).<sup>8</sup>

Em 1995, ao lado do trompetista Eddie Henderson, do pianista Bill Carrothers, o baixista Larry Grenadier e Joe Lovano, lançou seu primeiro álbum. Intitulado *Snide Remarks* e lançado pela *Blue Note Records*, o disco teve grande reconhecimento à época e foi incluído pelo crítico Peter Watrous, do jornal *The New York Times*, na lista dos 10 (dez) melhores álbuns de *jazz* do ano de 1995. (WATROUS, 1996. website)<sup>9</sup>.

Além de tocar bateria, Stewart toca piano e o utiliza como ferramenta para seu processo composicional. Quando interrogado por Orr, sobre qual instrumento ele tocaria, se não tocasse bateria, o músico respondeu:

Provavelmente piano, simplesmente porque existem inúmeras possibilidades. Eu toco piano em casa e, provavelmente, passo mais tempo no piano do que na bateria. E mais, você pode pensar que um piano é composto por 88 tambores alinhados – esse é o componemte percussivo dele. Ritmicamente, posso reproduzir muitas coisas que faço na bateria, somando-se a todas essas outras possibilidades – muitas outras coisas para se pensar, como harmonia. (ORR, 2008. p. 50).

Seu segundo álbum, *Telepathy*, é do ano de 1997 e também foi lançado pela *Blue Note Records*. Participam dele: os saxofonistas Steve Wilson e Seamus Blake, além de Bill Carrothers e Larry Grenadier. Na resenha escrita por BRUNER (1997), em agosto do mesmo ano, para o *site All About Jazz*, segue a descrição do disco:

---

<sup>8</sup> Trad.: “I think a good bandleader should be good at putting a band together that has good chemistry with each other. And not all bandleaders are good at that. Some people put together bands where the components are mismatched; they might all be great players. It’s nice if you can get a band where they’re greater than the sum of their parts, you know? The great bands have had that. They might be great musicians, but together, they sound *even better*. Dealing with people is important, programming, picking the music, and having somewhat of a vision without controlling everything. At least with the musick I play, it’s nice if the bandleader can let the musicians be themselves and contribute in the way that makes them contortable, rather than dictating what everyone does. Different bandleadres have different approaches.”

<sup>9</sup> <http://www.carrothers.com/snide.htm> acessado em 10/07/2013

Stewart combina sua criatividade no uso de polirritmias com a sensação rítmica e a levada do *funk*. (...) Esse é um disco prazeroso de se ouvir, direto da tradição do *jazz*, mas de uma forma consistentemente original e inovadora. (BRUNER, 1997. website)<sup>10</sup>.

Oito anos depois da gravação de *Telepathy*, em 2005, Stewart grava o álbum *Keynote Speakers*, lançado de forma independente. Ao lado do organista Larry Goldings e do pianista Kevin Hays, a formação do grupo é de um trio de *jazz*, cuja instrumentação é fora do convencional – como, tradicionalmente, piano, baixo e bateria, ou órgão, baixo e bateria. No mesmo ano, o crítico KELMAN (2005), em resenha do disco para o site *All About Jazz*, descreve:

Passaram oito anos, desde que Stewart lançou seu último álbum – com exceção do relançamento da gravação feita em 1989 de *Think before you think*, disponível anteriormente apenas no Japão. Baseado nos dois discos lançados pelo *Blue Note Records: Snide Remarks* (1995) e *Telepathy* (1997), o que você pode esperar de Stewart são composições inebriantes, que ainda conseguem manter o *groove* e o *swing* com a fluidez que caracteriza seu trabalho o tempo todo. O que diferencia o *Keynote Speakers* é que ele reuniu um trio nada convencional, com Larry Goldings (órgão) e Kevin Hays (piano) – ou é o trio de piano mais exótico que você já viu, ou o trio de órgão mais incomum. (KELMAN, 2005. website)<sup>11</sup>.

Em 2008, lançou pelo selo *Pirouet*, com o mesmo trio, o álbum intitulado *Incandescense*. No artigo de BRADY (2009), para revista *Downbeat*, em fevereiro de 2009, há alguns comentários a destacar. O primeiro comentário sobre o disco é de Brady,

---

<sup>10</sup> Trad.: “Stewart combines the polyrhythmic inventiveness of modern drumming with the taste and groove of funk. (...) This is a rewarding disc, straight from the jazz tradition but consistently original and forward-looking.” <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=2314> acessado em 10/07/2013.

<sup>11</sup> Trad.: It's been eight years since Stewart last released an album—if you discount '98's *Think Before You Think*, a reissue of an '89 session previously only available in Japan. Based on his two previous Blue Note releases, '95's *Snide Remarks* and '97's *Telepathy*, what you can expect from Stewart are heady compositions that still manage to groove and swing with the kind of fluid elasticity that have characterized his work all along. What differentiates the independently-released *Keynote Speakers* is that he's put together a rather unconventional trio with Larry Goldings (primarily on organ) and Kevin Hays (on piano and electric piano)—either the oddest piano trio you've ever heard, or the most unusual organ trio.” <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=18057> acessado em 10/07/2013.

seguido de uma declaração de Stewart, acerca da ideia de criar o grupo com essa instrumentação:

Em *Incandescence*, seu segundo álbum com o trio formado pelo organista Larry Goldings e pelo pianista Kevin Hays, Stewart disponibiliza nove músicas que utilizam de seus poderes analíticos para encontrar maneiras de combinar os dois teclados. “Eu estava pensando em novas instrumentações para escrever minhas músicas” disse Stewart, “eu achei que dois teclados seria interessante, porque existem muitas notas. Você poderia escrever quase para orquestra”. (BRADY, 2009. p. 24)<sup>12</sup>.

Em seguida, no mesmo artigo, Stewart reforça os motivos da escolha pela instrumentação do trio, falando sobre a importância dos outros músicos a respeito da personalidade do grupo:

É mais sobre me sentir confortável com os músicos, do que com a instrumentação. Eu estou confortável ritmicamente tocando com Larry e Kevin. (...) Ambos possuem bons ouvidos para harmonia, para que eu pudesse escrever cadências harmônicas não usuais e eles improvisarem e expandirem sobre os acordes. Nós fizemos duas pequenas turnês na Europa e a música cresceu, à medida que eles foram ficando mais confortáveis. Fico impressionado com a capacidade deles em expandir o que eu tinha escrito e realmente fazê-lo soar melhor do que eu teria pensado – ou talvez devesse pensar. (BRADY, 2009. p. 24)<sup>13</sup>.

Acredita-se que muito do que se fala da abordagem de Stewart no instrumento se deve aos seus bateristas que atuaram durante a sua formação musical, seus antecessores no instrumento. Provavelmente, existem inúmeros músicos que podem

---

<sup>12</sup> Trad.: On *Incandescence* (Pirouet), Stewart’s second CD with his trio of organist Larry Goldings and pianist Kevin Hays, he offers nine tunes that use his analytical powers to find myriad ways to combine the two keyboards. “I was thinking of new instrumentations to write for,” Stewart said. “I thought two keyboards would be interesting because there’s a lot of notes. You could write almost orchestrally.”

<sup>13</sup> “It’s more about me feeling comfortable with the musicians than the instrumentation,” Stewart said. “I’m comfortable playing with Kevin and Larry rhythmically. (...) They both have good ears for harmony, so I could write unusual harmonies and they can improvise and expand upon them. We did a couple of short European tours and the music grew as they got more comfortable and stretched it out. I was impressed with their ability to expand on what I had written and actually make it sound better than it would have—or maybe even should have.”

ter despertado o seu interesse na bateria. Logo, a busca dos nomes que, possivelmente, o influenciaram no instrumento também tem o intuito de apontar a opinião de críticos sobre sua abordagem na bateria. Quando indagado pelo autor, sobre as gravações e discos importantes para o seu desenvolvimento, ao longo de sua formação musical, Stewart comenta:

Existem centenas, talvez milhares de gravações que foram importantes para o meu desenvolvimento. Vou listar algumas das minhas favoritas, mas existem muitas outras. Aqui vão algumas: Miles Davis – todos com Philly Joe Jones e Tony Williams, em especial *Milestones*, *Round About Midnight* (Philly Joe Jones), *Nefertiti* e *Miles Smiles* (Tony Williams); Roy Haynes ao lado de John Coltrane, em *Two The Beat Of A Different Drummer* (que era um LP duplo), e ao lado de Chick Corea, em *Trio Music* (ECM). Elvin Jones ao lado de McCoy Tyner, em *The Real McCoy*, e ao lado de John Coltrane, em *Crescent*; Jack DeJohnette ao lado de Keith Jarrett, em *Standards Live*, e ao lado de Joe Henderson, em *Power To The People*; Ed Blackwell em *Red and Black*, ao lado de Dewey Redman; Billy Higgins ao lado de Steve Lacy, em *Evidence*; Joe Chambers ao lado de Wayne Shorter, em *Etcetera*; Bernard Purdie and Ray Lucas ao lado de Aretha Franklin, em *Young Gifted and Black*; e Paul Motion em *Paul Motion on Broadway, Vol 1*. (STEWART, 2013)<sup>14</sup>.

Somado a esta lista de álbuns citados por Stewart, questionou-se se não haveriam outros bateristas listados como seus favoritos, ou outras possíveis influências, por ele sofridas, direta ou indiretamente. Stewart cita:

(Posso citar) Todos os bateristas mencionados anteriormente e mais alguns outros: Max Roach, Kenny Clarke, Idris Muhammad, Vernel Fournier, Joe Jones, Billy Hart, Victor Lewis, Ben Riley, Kenny Washington, Frankie Dunlop, Roger

---

<sup>14</sup> Trad.: There are hundreds, maybe thousands, of recordings that were important to my development. I will list a few of my favorites, but there are many more. Here are some: Miles Davis: all with Philly Joe Jones, Tony Williams. especially Milestones, Round About Midnight (Philly Joe Jones), and Nefertiti and Miles Smiles (with Tony), Roy Haynes on John Coltrane - Two The Beat Of A Different Drummer (which was a double LP) and on Chick Corea- Trio Music (ECM). Elvin Jones on McCoy Tyner-- THE Real McCoy, and John Coltrane--Crescent; Jack DeJohnette on Keith Jarrett--Standards Live and Joe Henderson--Power To The People; Ed Blackwell on Red and Black (duo with Dewey Redman): Billy Higgins on Steve Lacy--Evidence; Joe Chambers on Wayne Shorter--Etcetera; Bernard Purdie and Ray Lucas on Aretha Franklin--Young Gifted and Black; Paul Motian on Paul Motian on Broadway, Vol 1.”

Hawkins, Jimmy Cobb e muitos outros, eu tenho certeza. (STEWART, 2013)<sup>15</sup>.

Confrontando as declarações de Stewart sobre seus bateristas favoritos com o artigo publicado para a revista *Modern Drummer*, do crítico LARRANCE (2008), é possível notar que a opinião de LARRANCE condiz com Stewart, porém, apontando um número menor de suas possíveis influências:

Existem poucos bateristas de *jazz* cuja forma de tocar é tão diferente, que mudou a forma como abordamos o instrumento, Bill Stewart é um desses bateristas. A linguagem singular de Bill Stewart é embasada em influências como Bernard Purdie, Tony Williams, Roy Haynes, Elvin Jones, Philly Joe Jones, Max Roach, Jack DeJohnette, Billy Higgins e Ed Blackwell. (LARRANCE, 2008. p. 72).

Para entender a linguagem específica de cada baterista, foi preciso ouvir e tentar perceber as intenções das músicas. Para atingir outro referencial, foi feito o uso da transcrição. Por meio do plano visual, nos foi permitido perceber outros referenciais, os quais podem passar despercebidos, em uma análise exclusivamente sonora. Contudo, Stewart não trata a atividade de transcrição com tamanha relevância e aponta para outros elementos importantes na performance de um baterista, como as intenções e nuances durante a música. Segue o comentário:

Eu não penso que seja importante as pessoas transcreverem solos, mas pode ser útil para descobrir como obter a sonoridade de um determinado baterista. Eu acho que é muito mais importante você ouvir o músico e conseguir entender as intenções e nuances que ele aplica no que música pede, sem transcrever. Com relação aos bateristas, é interessante tentar descobrir a manulação (*sticking*) que o músico aplica, porque manulações diferentes resultam em sonoridades diferentes. (STEWART, 2013)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Trad: “All of the drummers above plus some others: Max Roach, Kenny Clarke, Idris Muhammad, Vernel Fournier, Joe Jones, Billy Hart, Victor Lewis, Ben Riley, Kenny Washington, Frankie Dunlop, Roger Hawkins, Jimmy Cobb, and many others I am sure.”

<sup>16</sup> Trad.: “I don;t think that it is important that people transcribe solos, but it can be helpful in learning how to get the sounds a particular player gets. I think it is much more important to listen to the player and get

Embora não seja, diretamente, um defensor da transcrição como um estudo musical, ele também fez uso dessa técnica, e cita alguns exemplos de seus estudos em entrevista para o autor:

Eu transcrevi poucos solos e também algumas passagens curtas, que eu queria entender melhor. Embora eu não tenha feito muitas transcrições, eu me lembro de ter estudado: Philly Joe Jones, em *Stablemates* (em seu próprio disco pela *Riverside*), Max Roach em *Pent Up House*, com Clifford Brown, e Ed Blackwell em *Happy House* (em uma gravação com o grupo *Old and New Dreams*). (STEWART, 2013)<sup>17</sup>.

Outro ponto interessante, também questionado por Timothy Orr, na entrevista de Stewart para a revista *Traps*, foi a maneira de se tocar sobre outro contexto musical. Diferente das músicas estruturadas, com a forma, estrutura harmônica e sensação rítmica preestabelecidas, existe a maneira *free* de se tocar *jazz*. Sucintamente, o *free jazz* é uma maneira desafiadora e arriscada de se tocar, sem planejamento da estrutura, tonalidade e ritmo. Isso faz com que os músicos tomem decisões acerca dos “caminhos” que a música toma, de forma coletiva. Sobre este assunto, Stewart comenta:

Eu não costumo tocar em contextos que são totalmente livres (*free*). Mas me lembro que, na faculdade, e depois, me reunia com outros músicos e tocava muito tempo *free*. Eu toquei algumas coisas que foram nesse contexto com o pianista Bill Carrothers. Nós gravamos algumas músicas em duo e uma parte desse material foi tocada de forma livre. (...) Eu gosto da concepção de tocar de forma livre (*free playing*), acho muito desafiador. Obviamente, é uma maneira muito mais arriscada, porque você não está planejando certos pontos estruturais na música, então se você está tocando *free* com outras pessoas, você realmente tem que confiar nas decisões que eles estão tomando e eles tem que confiar em você. Coletivamente, você tem que tomar decisões de

---

the overall feeling of that music, without transcribing. With regard to drummers, it's interesting to try to figure out the stickings (left-right) that the player uses, because different stickings will get a different sound.”

<sup>17</sup> Trad.: “I transcribed just a few solos, and also a few short passages that I wanted to understand better. I remember doing Philly Joe Jones on *Stablemates* (from his own record on *Riverside*), Max Roach on *Pent Up House* (with Clifford Brown) and Ed Blackwell on *Happy House* (from a record by the group *Old and New Dreams*). I did not do a lot of transcribing though.”

ir para um lado ou para outro – e esse é um pensamento diferente e desafiador. Com alguns músicos que eu toco, nós tocamos algumas coisas de forma *free*. Mesmo com John Scofield, existem algumas partes na música que são muito livres. Tem uma música que estamos tocando essa semana onde a improvisação é aberta (*wide open*). Não existe nada planejado, podemos ir para qualquer lugar. (ORR, 2008. p. 50).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Trad.: “I don’t usually play in contexts that are totally free. But I remember in college and later, getting together with people and just playing free a lot. I did some things that were pretty free with a pianist named Bill Carrothers; we did a record of duos and some of that material was free playing. (...) I like the concept of free playing – I think it’s very challenging. Obviously it’s more risky because you’re not planning certain structural points in the music, so if you’re playing free with people, you have to really trust their decision-making and they have to trust you. Colectively, you have to make decisions to go left or right – and that’s a challenging and different mindset. With some of musicians I play with, we play some free things. Even with John Scofield, there are some parts in the music that are very free. We have a piece we’re playing this week where the improvisation is wide open. It’s not planned; it can go anyplace.”

## 2. Estudo Interpretativo

Este capítulo é direcionado à performance de Bill Stewart na bateria, com enfoque tanto em seus discos como líder, quanto nas gravações ao lado de outros artistas. Partindo do trabalho “A linguagem singular de Bill Stewart na bateria” (GONÇALVES, 2010) apontaremos, de forma organizada, alguns dos elementos definidores de sua atuação no instrumento, como: sonoridade, escolha de timbres, utilização de técnicas, desenvolvimento rítmico e melódico das frases, interação com o solista e seu vocabulário musical.

A fundamentação teórica acerca dos procedimentos de transcrição e análise da performance de Stewart foi baseada no material apresentado por RILEY (1994, 2000 e 2004), no que diz respeito às estruturas e à linguagem musical do *jazz* para a bateria. Seus trabalhos colocaram em discussão a problemática de uma transcrição errônea ou descontextualizada para os músicos distantes da academia, da mesma forma com que é apontado pelo etnomusicólogo PINTO (2001), quando afirma que a simples transcrição, para a linguagem musical ocidental tradicional vigente, não pode ser considerada como um padrão de referência absoluta.

A possibilidade do uso de uma abordagem mista entre a pesquisa quantitativa e a pesquisa qualitativa, como demonstrado por trabalhos desenvolvidos por LUNA (2002), QUEIROZ (2006) e FREIRE (2010), nos pareceu ser a mais coerente para o desenvolvimento dessa pesquisa. Em geral, dentro das pesquisas de performance em música, encontramos inúmeros casos onde é necessário o emprego de múltiplas ferramentas metodológicas que se complementam para tratar do objeto de pesquisa. Deste modo, adotamos os seguintes procedimentos: 1. audição e transcrição de performances selecionadas; e 2. análise dos conceitos de improvisação e organização do vocabulário musical.

A metodologia aplicada neste trabalho consistiu na transcrição integral de algumas músicas relacionadas à atuação de Stewart, em uma breve análise de suas composições (forma, sessões, solistas e acompanhamento), na transcrição de trechos importantes e na decorrente identificação dos elementos característicos, os quais compõem o fraseado musical de Stewart. Os elementos estudados foram: 1. a afinação e

sua sonoridade na bateria; 2. a maneira com que deixa evidente a forma e as diferentes sessões da música; 3. o uso de técnicas de forma peculiar e timbres não convencionais; 4. o desenvolvimento rítmico e melódico na bateria e o seu uso na improvisação; 5. a interação do baterista com os outros músicos do grupo e 6. a organização do vocabulário musical.

As análises musicais visaram ao fornecimento de dados palpáveis, os quais permitiram estabelecer os elementos definidores da linguagem de Bill Stewart no instrumento. Entretanto, salientamos que a metodologia da análise não seguiu o padrão convencional, nos quais é considerada somente a parte rítmica. O estudo se apoiou nos procedimentos aplicados à análise do repertório de percussão múltipla, demonstrado pelos trabalhos de HASHIMOTO (2008) e WILLIAMS (2001), nos quais a implicação melódica dos instrumentos de percussão de altura indefinida se torna um elemento definidor da linguagem musical.

Especialmente quando se fala em Bill Stewart, é importante mencionar sua sonoridade específica no instrumento. Pretendemos deste modo, além de outros fatores constituintes de sua sonoridade, expor um estudo sobre a afinação comumente empregada pelo músico nas partes da bateria, uma vez que a consideramos característica constituidora da sonoridade, na definição da expressão do instrumentista.

Sinteticamente, quando as análises envolveram questões relativas ao estudo interpretativo, no sentido de compreensão da fraseologia musical, foram utilizados os seguintes procedimentos: 1. a análise rítmica dos trechos selecionados, onde tomamos como base para a fundamentação teórica os trabalhos apresentados por COOPER E MEYER (1960), unidos ao estudo do desenvolvimento musical através do motivo de SCHOENBERG (1993); 2. a análise, através do mapeamento do uso de certos padrões musicais reincidentes, em situações específicas da performance, ou seja, o uso desse vocabulário pelo artista dentro do contexto do grupo musical (as relações da bateria com o contrabaixo, com o solista, no improviso etc.), embasado na abordagem de análise de LERDAHL (1983) e de MEHEGAN (1962).

Na análise de dados, adotou-se um caráter qualitativo, na qual se utilizou o confronto e a triangulação entre as conclusões oriundas da análise musical (obtidas com esta pesquisa) e o material levantado nas entrevistas com o artista.

O material em áudio utilizado neste estudo inclui tanto performances de Stewart como líder como em trabalhos como *sideman*, acompanhando outros artistas. A listagem dos discos e músicas segue abaixo, na tabela 1:

<b>Discos na performance de Bill Stewart</b>		
<b>Autor</b>	<b>Disco</b>	<b>Música(s)</b>
Bill Stewart	<i>Think Before You Think</i> (1989)	<i>Think Before You Think, Dewey Said, Deed-Lee-Yah, When You're Smiling e Little Nails</i>
	<i>Telepathy</i> (1997)	<i>These Are They, Mynah, Happy Chickens, Rhythm a Ning, Dwell on This e Fano</i>
	<i>Incandescence</i> (2008)	<i>Tell a Televangelist</i>
John Scofield	<i>What We Do</i> (1992)	<i>What They Did</i>
	<i>This Meets That</i> (2007)	<i>Heck of a Job</i>
John Scofield e Pat Metheny	<i>I Can See Your House From Here</i> (1994)	<i>S.C.O.</i>
Larry Goldings	<i>As One</i> (2001)	<i>Mixed Message e Calls.</i>
Bill Carrothers	<i>Joy Spring</i> (2010)	<i>Junior's Arrival e Gerkin' For Perkin'</i>
Chris Potter	<i>Traveling Mercies</i> (2002)	<i>Megalopolis</i>

Tabela 1: Discos estudados na performance de Stewart.

Ademais, no que se refere aos registros em áudio, a análise comparativa entre a afinação empregada por Stewart e a afinação utilizada por seus antecessores concentrou-se no período das décadas de 1950 e 1960, priorizando os trabalhos dos bateristas como líderes, conforme listado abaixo, tabela 2:

<b>Discos para o estudo comparativo sobre a afinação da bateria</b>		
<b>Autor</b>	<b>Disco</b>	<b>Baterista</b>
Max Roach	<i>Deeds, Not Words</i> (1958)	Max Roach
Clifford Brown & Max Roach	<i>Clifford Brown &amp; Max Roach</i> (1954)	Max Roach
Elvin Jones	<i>Elvin!</i> (1962)	Elvin Jones
Elvin Jones	<i>Puttin' it Together</i> (1968)	Elvin Jones
Yusef Lateef	<i>Into Something</i> (1961)	Elvin Jones
Miles Davis	<i>Nefertiti</i> (1968)	Tony Williams

Miles Davis	<i>Miles Smiles</i> (1963)	Tony Williams
Roy Haynes	<i>Just Us</i> (1960)	Roy Haynes
Roy Haynes	<i>Out of Afternoon</i> (1962)	Roy Haynes

Tabela 2: Discos incluídos no estudo comparativo da afinação de Stewart.

Os bateristas acima foram escolhidos de acordo com a referência histórica de cada um. São músicos reconhecidos na música popular ligada ao *jazz* e, certamente, influenciaram seus sucessores no instrumento. Vale ressaltar que, visando encontrar semelhanças, ocorreu um trabalho de escuta direcionada e, através da entrevista com Stewart, foi constatado algumas reincidências que indicam uma possível influência desses na escolha da afinação por Stewart.

A notação de bateria adotada neste trabalho segue a encontrada no livro de RILEY (2004), como mostra a Figura 2, sobre a qual foram efetuadas algumas alterações, que se referem às notações usadas para a escrita do *rimshot*, *hi-hat*, *ride*, e aros de caixa, tom e surdo. Salienta-se que todos os exemplos musicais seguem a escrita tradicionalmente empregada no *jazz*, qual seja, a escrita à *swing*, ou sincopada.<sup>19</sup>

The image shows a musical staff with various drum notation symbols. Above the staff, labels identify the instruments and techniques: bumbo, caixa, rimshot, aro, stickshot, tom, rimshot, aro, surdo, aro, hi-hat, hi-hat aberto, hi-hat com pé esquerdo, ride, and crash. Below the staff, there are two 'RS' (Right Stick) markings. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes marked with 'x' or 'o' to indicate specific drum sounds.

Figura 2: Notação da bateria.

<sup>19</sup> Exemplo da escrita e leitura sincopada: =

## 2.1. Performance de Bill Stewart

### 2.1.1. Afinação da bateria

O primeiro elemento, considerado neste trabalho como definidor da performance de Stewart na bateria, é a sonoridade no instrumento. O estudo sobre a sonoridade de um baterista é algo subjetivo e, para classificar a afinação empregada por Stewart foram adotados os seguintes procedimentos: 1. classificação das notas predominantes dos tambores; e 2. comparação com a afinação empregada pelos seus antecessores no instrumento.

Observa-se que a sonoridade dos tambores na bateria está diretamente ligada aos seguintes pontos: 1. as suas dimensões (diâmetro, comprimento), a qualidade da madeira, os aros e as peles; 2. a maneira com que o instrumento foi captado (tipo de microfone e posicionamento do mesmo), as dimensões e a acústica da sala em que foi gravado; e 3. a técnica do baterista e o volume empregado durante a sua performance. Todos esses pontos são determinantes no resultado sonoro final.

O *kit* de bateria utilizado na gravação do disco *Think Before You Think* foi composto por quatro tambores (bumbo, caixa, tom e surdo) e três pratos (*hi-hat*, *ride* e *crash*). Devido ao fato de a bateria ser um instrumento sem notas definidas, as afinações dos tambores estão próximas às seguintes notas: caixa – A4, tom – F#3, surdo – G#2, e bumbo – F#2. Pode-se dizer que a afinação entre os tambores graves (tom, surdo e bumbo) possui uma tessitura curta, do F#2 ao F#3, formando os seguintes intervalos musicais: oitava (bumbo e tom), segunda maior (bumbo e surdo), e sétima menor (surdo e tom).

Em entrevista com Stewart, foram questionadas suas escolhas de afinação dos tambores: se a afinação é feita de acordo com a sonoridade dos tambores, se pode ser definido algum intervalo musical entre os tambores, e se ele busca repetir, em ocasiões diferentes, a mesma afinação. Stewart responde:

Mesmo sem ouvir o cd *Think Before You Think* atualmente, é possível que a afinação que eu utilizei em 1989 (ano de gravação do disco) seja um pouco diferente da que eu tenho utilizado

recentemente. Sei que nunca escolhi uma afinação exata. Geralmente, tento afinar cada tambor para ressoar e responder da forma que eu gostaria, certificando que os tambores estão soando bem um com o outro. Em uma bateria diferente, pode ser que eu a afine um pouco diferente. (STEWART, 2013)<sup>20</sup>.

Ao questioná-lo, a respeito de suas referências na afinação da bateria e de quais bateristas o agradam na sonoridade, surgiram os nomes de Roy Haynes, Tony Williams e Jack DeJohnette. Foi indagado, então, se sua afinação é baseada em algum deles especificamente. Stewart respondeu:

Meu baterista favorito, no quesito afinação, é Roy Haynes, mas eu não, necessariamente, tento fazer com que meus tambores soem como os dele... mas não é muito longe disso também. Logo depois de *Think Before You Think*, eu comecei a utilizar uma caixa de (casco de) metal. (...) Eu também gosto da sonoridade dos tambores de Tony Williams, na década de 1960, e do som e da afinação de Jack DeJohnette. Eu gosto de todos esses bateristas que afinam a bateria em uma região aguda. (STEWART, 2013)<sup>21</sup>.

A seguir, será apresentado um estudo acerca da afinação escolhida pelos bateristas citados, objetos deste trabalho. Estudo esse que servirá na análise comparativa em relação à afinação empregada por Stewart.

#### **2.1.1.1. Max Roach**

Embora não mencionado por Stewart em suas declarações, estudou-se a afinação empregada por Max Roach, uma vez que o músico é considerado um divisor de águas na performance da bateria. Roach foi um dos pioneiros no *bebop* (como será comentado no capítulo 3) e antecessor dos bateristas em relação aos quais Stewart

---

<sup>20</sup> Trad.: “Without actually putting on the cd *Think Before You Think*, it is possible that my tuning in 1989 is slightly different from what I have been doing recently. I do know that I have never gone for exact pitches. I generally try to tune each drum to resonate and respond the way I would prefer, and then make sure they sound good with each other. On a different drum set, I might tune a little bit differently.”

<sup>21</sup> Trad.: “I think my favorite drummer for tuning is Roy Haynes, but I don't necessarily try to make my drums sound like his...but it's not too far from that, Shortly after *Think Before You Think*, I began using a metal snare ( it is a wooden snare on *TBYT*). I also liked the Tony Williams sound of the 60's and Jack DeJohnette's sound and tuning. All of these drummers tune to fairly high pitches.”

declarou ter afinidade pela afinação dos tambores (Roy Haynes, Tony Williams e Jack DeJohnette).

Foram analisadas as músicas *Jordu*, e o solo de bateria intitulado *Conversation*. Em *Jordu*, gravada no disco *More Study in Brown*, pelo quinteto liderado por Clifford Brown e Max Roach, o *kit* de bateria de Roach possui a mesma quantidade de peças que o de Stewart: quatro tambores e três pratos. Nesta música, a afinação dos tambores foi a seguinte: caixa – B4, tom – E4; surdo – Bb2 e bumbo E2.

O primeiro ponto observado é a tessitura de duas oitavas entre os tambores graves (E2 e E4), formando os seguintes intervalos musicais entre as peças: duas oitavas (bumbo e tom), quarta aumentada (bumbo e surdo) e décima primeira aumentada (surdo e tom).

Observou-se também que, comparando a afinação dos tambores entre si, existe o intervalo de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, formado entre caixa e tom, e o intervalo de quarta aumentada, ou trítone, caracterizado entre bumbo e surdo. Esses intervalos (E-B e E-Bb), embora possuam sonoridades distintas, são muito próximos e, além da diferença entre as oitavas em que as notas se encontram, temos a diferença de meio tom entre as notas mais agudas destas duas combinações: caixa – B e surdo – Bb.

Com a mesma formação acima exposta, o *kit* de bateria utilizado na música *Conversation*, do disco *Deeds, not Words* – liderado por Max Roach – possui a seguinte afinação: caixa – C4, tom – G3, surdo – D3 e bumbo G2. Sobre a afinação entre os tambores graves, observou-se que a tessitura é a mesma, formando o mesmo intervalo de oitava entre tom e bumbo. Porém, as outras distâncias intervalares são de uma quarta justa ascendente (bumbo e surdo – surdo e tom), ou quinta justa descendente (surdo e bumbo – tom e surdo). Neste caso, a caixa possui uma afinação mais grave do que a de Stewart, situando-se mais próxima dos outros tambores.

Comparando as gravações de *Jordu* e *Conversation*, percebeu-se que Roach utiliza duas afinações distintas: 1) na primeira, há uma distância relevante entre as notas de caixa e tom (B4 e E4), entre as notas encontradas no surdo e bumbo (Bb2 e E2), como também entre bumbo e tom. Além desta distância, foi identificado um intervalo dissonante, de quarta aumentada, entre o surdo e o tom. 2) na segunda, Roach dispõe a

afinação entre os tambores de forma mais compacta: o intervalo entre o tom e o bumbo é menor, de uma oitava; o surdo está no intervalo de quinta justa em relação ao bumbo; e a caixa se mantém distante dos outros tambores.

Após a análise comparativa entre a afinação de Roach, empregada em *Conversation*, àquela empregada por Stewart em *Think Before You Think*, foi possível encontrar duas semelhanças: 1. o intervalo de uma oitava encontrado entre bumbo e tom e 2. a afinação da caixa mais aguda em relação aos outros tambores.

As afinações empregadas por Roach em *Jordu* e *Conversation* são diferentes. Além do gosto individual de cada baterista, alguns fatores podem ser determinantes na escolha da afinação da bateria, como a quantidade de indivíduos no grupo, a especificação de cada um dos instrumentos que o compõe e qual será a relação de timbre que a bateria fará com a música. Tomou-se como exemplo as duas afinações empregadas por Roach nas músicas estudadas.

Foi escolhida a música *Jordu*, que no disco é executada por um quinteto, composto por trompete, saxofone tenor, piano, baixo acústico e bateria. Notou-se que a afinação da bateria possui a tessitura de mais de duas oitavas e, também, que a caixa e o tom se situam na região mais aguda, enquanto o bumbo e o surdo se encontram na região mais grave.

Em seguida, foi escolhida a música *Conversation*, primeira gravação de um quinteto liderado por Roach, após a sua fase ao lado do trompetista Clifford Brown. A formação do grupo é diferente do quinteto que gravou *Jordu*, substituindo o piano pela tuba. Essa troca é muito significativa para a sonoridade final do grupo, pois se retirou um instrumento harmônico e incluiu-se um instrumento melódico, resultando na seguinte formação: trompete, saxofone tenor, tuba, baixo (*upright bass*) e bateria.

A música *Conversation* é um solo de bateria e a afinação empregada por Roach é a mesma durante todo o disco. Observou-se que, nesta, a tessitura entre os tambores é menor do que a de *Jordu* e ocorre uma relação intervalar mais estreita entre os tambores graves (tom, surdo e bumbo) e a caixa situada como nota mais alta do seu *kit*.

A diferença entre a formação dos dois quintetos é a substituição do piano pela tuba. Uma hipótese para a escolha da afinação da bateria em *Jordu* é que, devido à grande tessitura do piano – instrumento que possui a extensão entre as notas A0-C8, Roach

optou por aumentar a distância intervalar entre os tambores, utilizando a afinação da bateria entre as notas E2-B4.

Em *Conversation*, Roach opta por reduzir a distância intervalar entre os tambores graves (tom, surdo e bumbo) e também utiliza como nota predominante o C4 na afinação da caixa – mais grave do que a nota predominante encontrada na caixa em *Jordu*. Nesta afinação, a bateria possui a afinação entre as notas G2-C4 e a relação de distância intervalar entre as notas predominantes dos tambores é menor.

Embora desconhecendo os reais fatores que levaram Roach a escolher as duas afinações, a distância intervalar entre o bumbo e o tom em *Jordu* (B2-B4) é de duas oitavas, enquanto na música *Conversation* (G2-G3) é de uma oitava. Assim, esse intervalo de oitava um ponto característico encontrado nas duas músicas.

Deste modo, podemos dizer que tanto Roach, quanto Stewart, compartilham da mesma afinidade pelo intervalo de oitava entre o bumbo e o tom, como também existe a proximidade entre afinação do Tom-tom (G3) em *Conversation*, com a afinação empregada no Tom-tom (F#3) em *Think Before You Think* (F#3). Logo, considera-se Roach como uma das influências de Stewart na afinação de bateria.

### **3.1.1.2. Elvin Jones**

Outro baterista apontado que apontei como uma possível influência de Stewart no instrumento é Elvin Jones. As afinações por ele empregadas foram retiradas de dois de seus discos como líder – *Elvin!* (1961) e *Puttin' it Together* (1968) – e de um disco do saxofonista Yusef Lateef – *Into Something* (1961).

No disco *Elvin!*, a afinação dos tambores é: caixa – F4, tom F3, surdo G#2 e bumbo G#2. A análise da afinação empregada por Jones, nos permitiu observar dois pontos interessantes: surdo e bumbo com a mesma nota predominante (G#2) e a relação de uma oitava entre a caixa e o Tom (F4-F3).

Comparada à utilizada por Stewart, vê-se que há semelhanças entre ambas as afinações. A primeira se dá entre os surdos, ambos estão em G#2. A segunda está no tom: F#3 em *Think Before You Think*, e F3 em *Elvin!* (embora não seja exatamente a mesma nota, a afinação entre os tambores está muito próxima, meio tom abaixo).

A segunda afinação analisada foi retirada do disco *Puttin' it Together* (1968), e se dá da seguinte forma: caixa – B3, Tom – C#3, Surdo – B2 e Bumbo – G2. A combinação entre as notas principais dos tambores graves se situa em uma tessitura relativamente curta (C#3-G2), resultando em uma sonoridade grave para a bateria. Desta forma, por se encontrarem os tambores em uma região harmônica distante do timbre dos pratos (médio-aguda), colocam estes em evidência.

Possivelmente, a explicação para o uso desta afinação é a formação do grupo, o disco foi gravado em trio (bateria, baixo acústico e saxofone). Neste caso, as notas predominantes dos tambores se situam em uma região que não interfere diretamente nas que o saxofone executa. A não interferência harmônica favorece o uso de frases nos tambores simultaneamente ao saxofone.

A terceira afinação foi extraída do disco *Into Something*, liderado pelo saxofonista Yusef Lateef. A afinação empregada por Jones foi: Caixa – G3, Tom – F3, Surdo – C3 e bumbo G2.

Ao observar a relação entre os tambores graves, notou-se dois pontos interessantes. Primeiro, a combinação de dois intervalos de quinta justa descendente (F3-C3-G2), ou quarta justa ascendente (G2-C3-F3). Segundo, a caixa está afinada em uma relação de oitava com o bumbo (G3-G2).

Em relação à *Think Before You Think*, ocorre novamente a proximidade entre as notas predominantes do tom: Stewart o afinou em F#3 e Jones em F3. Essa semelhança foi encontrada em *Into Something* e *Elvin!*.

Ao todo, as semelhanças entre Stewart e Jones na afinação se limitam à sonoridade da bateria no disco *Elvin!* – em que encontramos o surdo afinado em G#2 (a mesma usada em *Think Before You Think*) – e à proximidade da afinação empregada no Tom em *Elvin!* e *Into Something*, no qual Jones o afinou em F3 e Stewart em F#3.

Neste caso, as diferenças entre as afinações foram dadas pela tessitura situada entre os tambores graves em *Puttin' it Together* – o surdo e o bumbo afinados com a mesma nota predominante – e pelos intervalos de oitava que aparecem em *Elvin!* (caixa F4, tom F3), *Puttin' it Together* (caixa B3, surdo B2) e *Into Something* (caixa – G3, bumbo G2).

Apesar das semelhanças entre a afinação de Stewart e Jones, quando feita a

comparação entre os discos *Think Before You Think* e *Elvin!* – como a proximidade entre as afinações no tom (F#3-F3) e a identidade entre a afinação do surdo (G#2) – as relações intervalares entre os tambores, estudados em *Puttin' it Together* e *Into Something* não são semelhantes à afinação de *Think Before You Think*. Logo, não podemos afirmar que Jones é uma influência sofrida por Stewart especificamente na escolha da afinação.

### 2.1.1.3. Tony Williams

O terceiro baterista estudado é Tony Williams. Estudamos a afinação empregada por Williams nos discos *Nefertiti* (1967) e *Miles Smiles* (1963), ambos liderados pelo trompetista Miles Davis.

Em *Nefertiti*, Williams utilizou a seguinte afinação: Caixa – F#4, Tom – G3, Surdo – Eb3 e Bumbo – Eb2. Ao analisá-la, notamos as distâncias intervalares de uma oitava entre surdo e bumbo (Eb3-Eb2) e sétima maior entre caixa e tom (F#4-G3). Este segundo intervalo também é muito próximo ao de oitava, com a diferença de meio tom.

Outro ponto interessante encontrado foi a proximidade entre a afinação do tom, empregada por Williams e Stewart. Williams afinou o tom em G3, meio tom acima da afinação empregada por Stewart (F#3).

No disco *Miles Smiles*, a afinação dos tambores é: caixa – A4, Tom – F3, Surdo – C3 e Bumbo G#2. Desta vez, não foram encontrados intervalos de oitava entre os tambores, recorrentes em outras análises. Porém, a afinação empregada por Williams neste disco é interessante pela nota principal, localizada na caixa (A4) – que é a mesma nota predominante empregada por Stewart, e no tom, que se situa meio tom abaixo da afinação empregada por Stewart.

Das semelhanças, além do comentário positivo de Stewart sobre a afinação que Tony Williams usava na década de 1960, observou-se que a nota predominante na caixa (A4) é a mesma nota predominante em *Think Before You Think* – algo que, até então, não foi encontrado no estudo da afinação dos outros bateristas citados acima. Isso torna Williams a referência mais próxima, levando em conta os bateristas aqui estudados, quando se refere à afinação da caixa.

### 2.1.1.3. Roy Haynes

O último baterista analisado, quanto à afinação, é Roy Haynes. Stewart declarou que Haynes é seu baterista favorito neste quesito, mas não declarou que busca afinar seu instrumento da mesma forma. Para descobrir se realmente existe esse tipo de influência, utilizou-se os discos *Just Us* (1960) e *Out of the Afternoon* (1962), ambos liderado por Haynes.

O *set* de bateria utilizado por Haynes nesses dois discos é diferente do utilizado por Stewart em *Think Before You Think*, pois possui um tambor a mais (Tom 2). A afinação empregada em *Just Us* é: Caixa – C#4, Tom 1 – F#3, Tom 2 – C#3, Surdo – G#2 e Bumbo – C#2.

Já neste primeiro disco, podemos observar a semelhança entre os tambores graves. A afinação dos tambores Tom e Surdo de Stewart possui as mesmas notas principais dos tambores Tom 1 (F#3) e Surdo (G#2) que as da afinação de Haynes. As diferenças na afinação entre os dois *sets* se dá pela afinação da caixa (Stewart – A4, Haynes – C#4) e bumbo (Stewart F#2, Haynes – C#2). Haynes afina esses dois tambores em notas mais graves que Stewart.

O segundo disco, *Out of Afternoon*, foi gravado dois anos após *Just Us*. Neste disco, a afinação empregada por Haynes é: Caixa D4, Tom 1 – F#3, Tom 2 – C#3, Surdo – G#2 e Bumbo – F#2. Podemos observar que, após dois anos, Haynes utiliza, praticamente, a mesma afinação de bateria, com exceção das notas predominantes da caixa D4 (meio tom acima da afinação em *Just Us*) e do bumbo para F#2 (quarta justa acima da afinação em *Just Us*).

Neste segundo álbum, além das semelhanças entre as notas principais encontradas nos Toms e Surdos, também se observou que a nota predominante na afinação do bumbo de Haynes é a mesma nota escolhida por Stewart para este tambor (F#2).

Com isso, podemos considerar Roy Haynes como principal influência de Stewart na afinação dos tambores graves da bateria, porque se constatou, em *Just Us* e, principalmente, em *Out of Afternoon*, que a afinação dos tambores é similar à afinação empregada por Stewart em *Think Before You Think*.

### Tabela comparativa das afinações

Baterista	Disco	Caixa	Tom 1	Tom 2	Surdo	Bumbo
Bill Stewart	<i>Think Before You Think</i>	A4	F#3	XXX	G#2	F#2
Max Roach	<i>Deeds, not Words</i>	C4	G3	XXX	D3	G2
	<i>Clifford Brown &amp; Max Roach</i>	B3	E3	XXX	Bb2	D2
Elvin Jones	<i>Elvin!</i>	F4	F3	XXX	G#2	G#2
	<i>Puttin' it Together</i>	B3	C#3	XXX	B2	G2
	Yusef Lateef - <i>Into Something</i>	G3	F3	XXX	C3	G2
Tony Williams	Miles Davis - <i>Nefertiti</i>	F#4	G3	XXX	Eb3	Eb2
	Miles Davis - <i>Miles Smiles</i>	A4	F3	XXX	C3	G#2
Roy Haynes	<i>Just Us</i>	C#4	F#3	C#3	G#2	C#2
	<i>Out of Afternoon</i>	D4	F#3	C#3	G#2	F#2

Tabela 3: Tabela comparativa entre as afinações estudadas. Legenda: Vermelho – afinação idêntica à de Stewart. Verde – afinação próxima à de Stewart (meio tom).

Nesta tabela, nota-se que a afinação dos tambores graves (tom, surdo e bumbo), empregada por Stewart, é semelhante à afinação utilizada por Roy Haynes, especialmente, quando a comparamos com o disco *Out of Afternoon*.

Embora as notas predominantes sejam as mesmas em ambos os tambores, há de ressaltar que na bateria os tambores, em geral, possuem uma pele de resposta, do lado oposto da pele bateadeira (a pele que se toca com as baquetas). Essa pele de resposta altera o que comumente chamamos de “profundidade” do tambor ou, a grosso modo, pela duração das notas executadas.

A sonoridade da bateria igualmente se dá através de outros elementos: a madeira utilizada na confecção do tambor, a espessura e o formato das pontas das baquetas, o modelo escolhido para as peles da bateria, o material que foram confeccionados os aros que sustentam as peles, a técnica empregada; e quando se fala de áudios gravados deve-se levar em conta fatores como o ambiente em que o instrumento foi gravado, a maneira como foi feita a gravação, entre outros.

Logo, mesmo que as notas predominantes entre os tambores sejam as mesmas e o produto final das gravações comprovem tais semelhanças, não se pode afirmar que a

bateria gravada por Stewart é idêntica à bateria gravada por Haynes. Pois existem outros elementos que contribuem para a sonoridade final do instrumento em uma gravação. O que se confirma é a influencia de Haynes sobre Stewart, diretamente, no que diz respeito à altura das notas predominantes encontradas nos tambores graves, comprovada através deste estudo comparativo.

No que diz respeito à afinação da caixa, vê-se através da tabela descritiva, que todos os bateristas (à exceção de Tony Williams) utilizam a caixa em uma região mais grave do que Stewart. Nos dois discos em que se estudou a afinação empregada por Williams, encontrou-se as notas predominantes da caixa em região mais agudas (*Nefertiti* e *Miles Smiles*) e, em *Miles Smiles*, identificou-se a mesma afinação que foi empregada por Stewart em *Think Before You Think* (A4).

Ainda, de acordo com a tabela, verifica-se que, dos bateristas estudados, Williams é o que mais se aproxima da afinação de Stewart na caixa. Conforme declarado em entrevista, Stewart se identifica com a afinação que Williams usou na década de 1960, período no qual foram gravados os discos *Nefertiti* e *Miles Smiles*. Deste modo, confrontando as informações colhidas no material em áudio com as informações cedidas por Stewart em entrevista, considera-se Williams como sua influência na escolha da afinação deste tambor, mas não se descarta a possibilidade de que outros bateristas o influenciaram – como no caso de Jack DeJohnette, baterista mencionado por Stewart que não foi incluso nesta pesquisa.

### **2.1.2. Forma da música**

Um ponto em destaque na atuação de Stewart, seja acompanhando, seja improvisando, é a preocupação em evidenciar a forma da música. Para isso, ele explora as diferentes sonoridades da bateria, fundamento importante na construção da sua performance musical.

Para evidenciar a mudança entre as sessões das músicas – como a troca de improvisadores, repetição do *chorus* ou re-exposição do tema – Stewart utiliza variações frequentes de dinâmicas, cita trechos da melodia do tema ao decorrer da música, muda subitamente as suas opções de timbre e altera as subdivisões rítmicas. Quando

questionado se existe, realmente, a preocupação em deixar evidente a forma da música e se são esses os recursos por ele utilizados, Stewart responde:

(Deixar a forma da música evidente) é muito importante na minha maneira de tocar e na maior parte das músicas que eu toco. Gosto de ouvir a forma de um solo de bateria sem acompanhamentos, assumindo que está baseado na forma da música. Às vezes, você pode ouvir a música durante um solo de bateria, mesmo que você tenha acabado de entrar pela porta. Esses recursos, que você mencionou (variações de dinâmicas, citação de trechos da melodia do tema ao decorrer da música, mudança súbita das suas opções de timbre e alteração das subdivisões rítmicas) são boas maneiras de evidenciar a forma da música claramente. (STEWART, 2013)<sup>22</sup>.

Constatou-se nas músicas estudadas que, na maioria dos casos, Stewart varia de duas maneiras as dinâmicas: 1. subitamente, no início de cada sessão, como no caso de troca de improvisador, ou início do tema; 2. sendo preparada por *crescendos* (para uma dinâmica mais *forte*) e *decrescendos* (para uma dinâmica mais *piano*), que ocorrem nos compassos finais da sessão anterior.

A música *Think Before You Think* é um bom exemplo para identificar a maneira com que esse fenômeno ocorre. Esta música possui a estrutura formada por nove compassos – uma estrutura não convencional comparada à forma *Rhythm Changes* (trinta e dois compassos organizados em grupos de oito) e à forma do *Blues* (uma estrutura de doze compassos).

Nesta música, há alguns fatores determinantes que a tornam dinâmica, ou seja, com diversas mudanças durante a música, resultando em sessões diferentes: 1. o andamento rápido (aproximadamente 230 semínimas por minuto); 2. a pequena quantidade de compassos na estrutura do *chorus*; e 3. o arranjo apresentado. Observou-se que, durante o solo de bateria e baixo - na minutagem de 0:34 a 1:34, ocorre a troca de solista com o baixo a cada *chorus*. Logo após, ocorre um improviso longo de saxofone.

---

<sup>22</sup> Trad.: It is very important in my playing, and in most of the music I play. Yes, I like to hear the form in an unaccompanied drum solo, assuming that it is based on a song form. Sometimes, you can hear the song in a drum solo, even if you just walked in the door. The devices you mention are good ways to show the form clearly.”

Logo após a exposição do tema, ocorre uma sessão de seis solos curtos, alternados entre bateria e baixo acústico, na minutagem de 0:34 a 1:34, como pode ser observado na Figura 3.

The musical score consists of eight staves of music, each representing a different instrument or section. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics, and articulation marks.

- Staff 1 (Measures 1-6):** Labeled "Solo baixo" (Solo bass) and *p* (piano). It features a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating muted notes.
- Staff 2 (Measures 7-10):** Continuation of the "Solo baixo" section.
- Staff 3 (Measures 11-14):** Labeled "Solo bateria" (Solo drum) and *f* (forte). It features a complex rhythmic pattern with accents and triplets.
- Staff 4 (Measures 15-18):** Continuation of the "Solo bateria" section.
- Staff 5 (Measures 19-23):** Labeled "Solo baixo" and *p*. It features a series of eighth notes with 'x' marks.
- Staff 6 (Measures 24-28):** Labeled "Solo bateria" and *f*. It features a complex rhythmic pattern with accents, triplets, and rests marked "RS".
- Staff 7 (Measures 29-32):** Continuation of the "Solo bateria" section.
- Staff 8 (Measures 33-41):** Labeled "Solo baixo" and *p*. It features a series of eighth notes with 'x' marks.

46 Solo bateria

51

*f*

Figura 3: Dinâmicas empregadas durante solos de baixo acústico e bateria na música *Think Before You Think* – de 0:34 a 1:29. CD 1 – faixa 01.<sup>23</sup>

Neste trecho, percebeu-se que Stewart varia entre as dinâmicas *piano* (durante o solo de baixo) e *forte* (durante o solo de bateria), para evidenciar essa troca de improvisador. Notou-se, também, no terceiro solo de bateria, que Stewart executa *crescendo* de dinâmica, do *piano* ao *forte* (compassos 41-51)<sup>24</sup>, que serve para conduzir à dinâmica inicial do solo de saxofone.

Outro momento da utilização de dinâmicas foi apontado durante o acompanhamento de solos. Observou-se que, durante o solo de saxofone (figura 4), ocorre o aumento de intensidade sonora (*forte* nos compassos 1-45, *fortíssimo* nos compassos 46-72 e *fortíssimo* nos compassos 72-117), precedidos de *crescendo* de dinâmica nos compassos 44-45 e 70-71.

Em seguida, nos compassos 118-123 da mesma figura, foi verificado o *decrescendo* de dinâmica (do *fortíssimo* até o *mezzoforte*), sinalizando o final do solo de saxofone. Logo após, nos compassos 123-126, foi visualizado novamente o *crescendo* de dinâmica que leva ao início do solo de bateria.

<sup>23</sup> As transcrições incluídas nessa dissertação foram realizadas pelo autor; quando utilizarmos transcrições de outros autores, esses serão creditados.

<sup>24</sup> Os números de compasso nessa dissertação se referem aos números de compasso do trecho musical específico, e não dos compassos da música como um todo.

Solo saxofone

1 *f*

6

11

16

21

25

30

34

38

42

46 *ff*

50

54

58

62

67

70

73

77

81

85

90

The image displays a musical score for a saxophone solo, consisting of seven staves of music. The staves are numbered 95, 99, 103, 108, 112, 117, and 125. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are present: *mf* (mezzo-forte) is indicated below the staff starting at measure 121, and *ff* (fortissimo) is indicated below the staff starting at measure 125. The score also features articulation marks like accents (>) and slurs, as well as triplet markings (3) above certain notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 4: Dinâmicas durante solo de saxofone na música *Think Before You Think* – de 1:29 a 3:32. CD 1 – faixa 02.

O uso dos temas das músicas<sup>25</sup> e suas variações, como elementos motivadores para construção da performance de Stewart, é outro ponto considerado definidor de sua abordagem no instrumento. Stewart cita trechos desses temas frequentemente. Esse é um artifício para deixar a forma da música explícita e para diferenciá-las umas das outras, pois as músicas possuem basicamente a mesma estrutura: tema, improviso(s) e tema novamente.

<sup>25</sup> Embora a bateria não seja um instrumento que possua notas definidas, ou uma padronização de afinação estabelecida, o termo melódico, ou o uso da melodia, são expressões comuns entre bateristas e tem a finalidade de explicitar o uso da combinação entre os toques executados entre as peças da bateria, ascendente ou descendente, e a melodia da música.

Percebeu-se que, durante a exposição do tema, nas músicas *Deed-Leh-Yah* (figura 5) e *Think Before You Think* (figura 6), a levada de bateria possui elementos que fazem referência à melodia do tema. Ressalta-se o tratamento que Stewart dá para o preenchimento dos espaços vazios ou notas longas da melodia do tema, como podemos ver na figura abaixo. Na figura 5 as notas na cor preta representam os toques simultâneos com a melodia e as notas na cor cinza representam toques não simultâneos com a melodia.

Figura 5: Execução da melodia durante o tema da música *Deed-Lee-Yah* – de 0:17 a 0:50. CD 1 – faixa 03.

Verifica-se, na imagem acima, que Stewart executa frases que se assemelham à melodia da música, no que se diz respeito à sessão A. Na sessão B, ele executa uma

levada rítmica sem interagir diretamente com a melodia do tema, com exceção à frase final da sessão, a qual prepara novamente para o início da sessão A, onde Stewart volta a executar frases semelhantes à melodia.

The image shows a musical score for a melody in common time (C). The score is divided into five systems, each starting with a measure number: 1, 6, 10, 14, and 16. The first system is labeled 'Tema'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents (>) and slurs. There are also 'x' marks above some notes, likely indicating specific articulation or performance techniques. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 6: Execução da melodia durante o tema da música *Think Before You Think* – de 0:26 a 0:34. CD 1 – faixa 04.

Outro recurso para deixar evidente a forma da música é a mudança súbita de suas opções de timbre. Stewart divide as peças da bateria em pequenos grupos e varia entre eles. Desta forma, em cada uma das sessões da música, a bateria possui um timbre diferente da anterior.<sup>26</sup>

Ademais, verifica-se a inserção de um novo elemento, somando-se ao timbre atual, seja através de uma frase (em alguma outra peça que não tenha sido executada anteriormente), seja através da inclusão de *ostinatos* – complementando a levada.

Na música *Deed-Lee-Yah*, temos um bom exemplo desse aspecto. Ela possui a forma *Rhythm Changes* (AABA – 32 compassos) e podemos notar a inclusão do *hi-hat*,

<sup>26</sup> O termo timbre está aplicado nesta dissertação para explicar os diferentes recursos sonoros de Stewart em seu *set*. Quando sua atuação possui ênfase em algumas peças, o produto final sonoro terá, de forma marcante, o timbre das peças que Stewart estiver tocando. Por exemplo, Stewart toca frases com ênfase nas peças bumbo, *hi-hat* e *ride* (durante a sessão A da música) e, em seguida, toca frases utilizando caixa, *hi-hat* e *ride* (durante a sessão B). Essas duas combinações resultam em sonoridades diferentes: o primeiro terá ênfase no timbre do bumbo e o segundo terá ênfase no timbre da caixa.

como um novo recurso de timbre, através do *ostinato*. Durante o solo de baixo acústico, Stewart está tocando na caixa com vassourinhas e, na segunda exposição do *chorus*, insere o *hi-hat* nos tempos 2 e 4 da sessão B, para evidenciar as duas sessões finais (figura 7), permanecendo até o final do solo.



Figura 7: Inclusão do *hi-hat* em ostinato nos tempos 2 e 4 em *Deed-Lee-Yah* – de 1:36 a 1:44. CD 1 – faixa 05.

Na música *Think Before You Think* verificou-se a inclusão do *hi-hat*, como parte integrante em suas frases, nas duas exposições do tema, como visto na figura 8. O *hi-hat* aparece nos compassos 2, 3, 6, 12, 13 e 14 do exemplo a seguir.

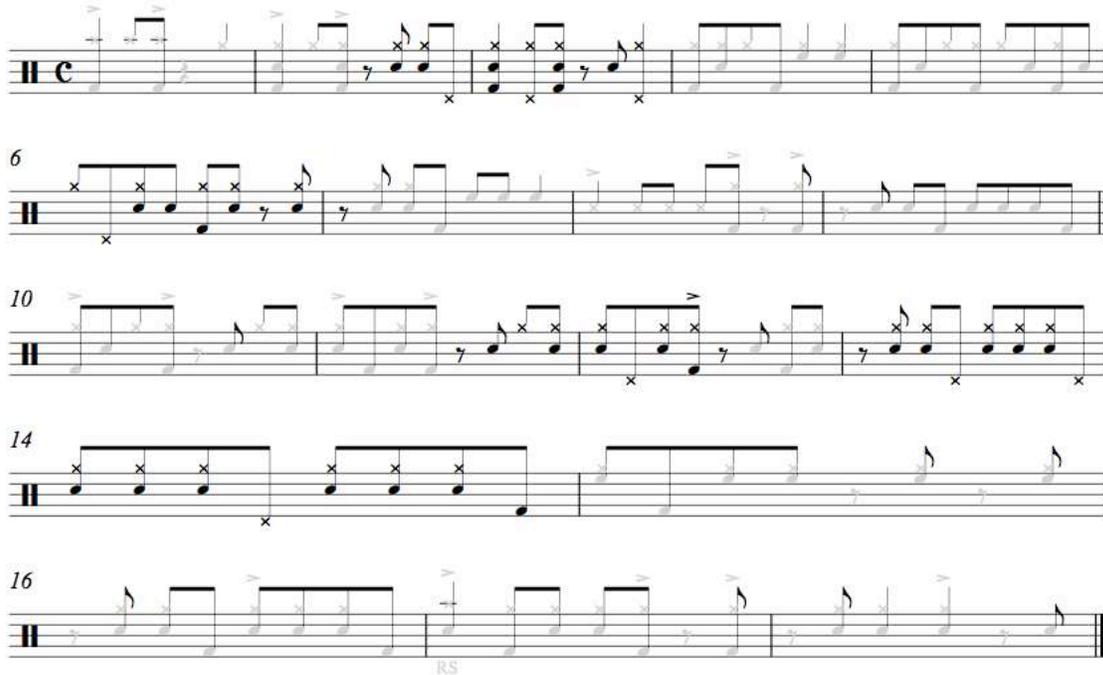


Figura 8: Inclusão do *hi-hat* em suas frases em *Think Before You Think* – de 0:26 a 0:43. CD 1 – faixa 06.  
Legenda: frases com *hi-hat* – cor preta, outras frases – cor cinza.

É relevante a maneira com que Stewart deixa evidente a forma da música durante seus solos. Como na maioria dos casos não há acompanhamento, é necessário outros recursos para indicar as diferentes sessões. Além da alternância entre os timbres,

ocorre a alteração da subdivisão rítmica. Cita-se como exemplo o solo de bateria em *Deed-Lee-Yah*, visto na figura 9. No primeiro *chorus*, Stewart executa basicamente frases em colcheias durante as sessões A, e executa frases em tercinas de colcheias, durante a sessão B. No segundo, Stewart faz o oposto: utiliza frases em tercinas de colcheias, durante as sessões A, e frases em colcheias, durante a sessão B.

Solo bateria

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It is divided into two sessions, A and B, indicated by boxed letters above the staff. Session A (measures 1-16 and 25-30) primarily features eighth-note patterns, often with accents and slurs. Session B (measures 17-24 and 31-37) features triplet eighth-note patterns, also with accents and slurs. The score includes measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 30, 34, and 37. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings like accents and slurs.

Figura 9: Variação das subdivisões rítmicas durante solo em *Deed-Lee-Yah* – de 4:11 a 5:14. CD 1 – faixa 07.

No decorrer de seus solos, Stewart realiza frases citando o tema da música. Para exemplificar mostro o solo de bateria na música *Deed-Lee-Yah* na figura 10 abaixo.

Figura 10: Citação da melodia durante solo de *Deed-Lee-Yah* – de 5:06 a 5:14. CD 1 – faixa 08.  
 Legenda: notas da melodia da música: com preta, outras frases: cor cinza.

### 2.1.3. Recursos técnicos

No material pesquisado, foram identificados os recursos técnicos que auxiliam Stewart na concepção de seu fraseado musical, dentre eles identificamos o *buzz roll*, o *rimshot*, o *stickshot*, o uso de técnicas estendidas explorando timbres não convencionais na bateria e frases com a manulação diferenciada, fazendo uso dos rudimentos (*double stroke*, *paradiddle*, *flam* e *drag*).

Stewart utiliza como técnica de mãos o *Matched Grip*, diferente de muitos bateristas do *jazz*, principalmente no caso de seus antecessores no instrumento, que utilizam o *Traditional Grip*. Quando indagado por ORR (2008), em entrevista para a revista *Traps*, Stewart menciona vários motivos que levaram a essa escolha para empunhadura de baquetas; as possíveis vantagens e desvantagens de cada técnica, bem como descreve sobre alguns procedimentos técnicos que ele utiliza, como por exemplo tocar com a baqueta fora do centro dos tambores e segurar a baqueta em um ponto fora do convencional, Stewart comenta:

Comecei com o *matched grip* e eu nunca estudei o *traditional grip* o suficiente para tocar, realmente, com essa técnica. Então, é assim que eu toco, e é essa a técnica que eu uso. Existe, definitivamente, diferença no som das duas técnicas. Tenho checado um pouco o *traditional grip* para saber as diferenças no som e as vantagens e desvantagens de cada uma. Em alguns momentos, utilizando o *matched grip*, eu tento me aproximar do som do *traditional grip*, segurando a baqueta um pouco acima do que o convencional, em mais de um ângulo do tambor. Eu também toco muitas vezes fora do centro dos tambores, o que me proporciona um som diferente. Então, vou tocando com essas duas técnicas somente para ouvir as diferenças na sonoridade. Se eu busco uma sonoridade similar ao *traditional grip*, eu posso aproximar de alguma forma. Seria muito bom tocar com o *traditional grip* – talvez eu trabalhe com isso algum dia. (...) Eu acredito que o *traditional grip* tem uma vantagem para se tocar com vassourinhas, especialmente no padrão de giro (*swirl pattern*) no sentido horário. Utilizando o *matched grip*, eu não consigo reproduzir esse padrão de giro com a mão esquerda, no sentido horário, de maneira confortável, porque parece que com o *matched grip*, eu preciso de mais movimento do braço para realizá-lo. (...) Esse é o motivo porque eu toco no sentido anti-horário, eu acredito que com o *matched grip* funcione melhor

tocar no sentido anti-horário. (ORR, 2008. p. 52, 53).<sup>27</sup>

Stewart utiliza de maneira peculiar o *buzz roll* (rulo fechado). Sempre o aplica de forma melódica: cria frases e explora o timbre individual de cada tambor. Este é um elemento constante em sua performance na bateria. Muitas vezes, Stewart executa toques curtos, inseridos em uma frase musical, resultando em uma sonoridade diferente.

Na figura 11, encontram-se alguns exemplos de como Stewart utiliza esta técnica. Exemplos A (1:12-1:14), B (1:38-1:39) e C (3:07-3:09), retirados da música *Think Before You Think*; e o exemplo D (3:45-3:47), retirado da música *Deed-Lee-Yah*.

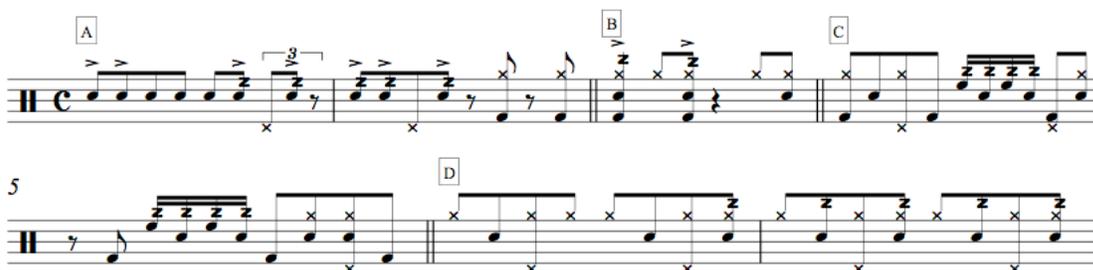


Figura 11: Aplicação do *buzz roll*. CD 1 – faixa 09.

Outros recursos técnicos importantes são o *rimshot* e o *stickshot*. O *rimshot* consiste em um som com o volume elevado, com maior concentração de harmônicos, e se realiza ao tocar, com a mesma baqueta, o aro e a pele do tambor, simultaneamente. Na música *Dewey Said*, Stewart aplica o *rimshot* na caixa, acentuando a última nota da primeira frase do tema; ver figura 12.

---

<sup>27</sup> Trad.: "I started with matched grip and I never really got traditional grip together enough to really play it. So that's what I can play, and that's what I use. There's definitely a difference in the sound of the two, and I've checked out traditional grip enough to know some of the differences in sound and some of the advantages and disadvantages of each. In some ways, with my matched grip, I try to approximate the sound of traditional grip by holding the stick up higher, at more of an angle to the drum. Also, I play off the center of the snare drum a lot, which gives a different sound. So I've gone back and forth from the two grips and just listened to the difference in tone. If I want to get a tone similar to traditional grip, I can approximate it to some extent. It would be nice to play traditional grip – maybe I'll work on it someday. (...) I think that traditional grip has an advantage for brushes, especially if you have a swirl pattern that goes clockwise. With matched grip I can't do a swirl pattern in the left hand that goes clockwise very comfortably, because it seems that with matched grip, I need more arm motion to get that happening. (...) That's why I play counter-clockwise – I think counter-clockwise works much better with matched grip."

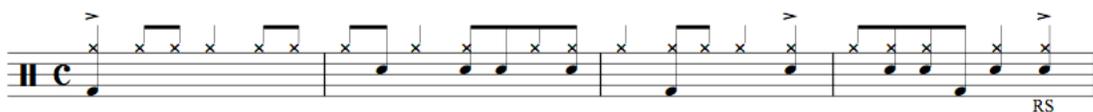


Figura 12: Aplicação do *rimshot* acentuando a última nota da melodia. De 0:00 a 0:03. CD 1 – faixa 10.

Na música *Think Before You Think*, durante o solo de bateria, ele aplica o *rimshot* para acentuar a nota final de sua frase de caixa e *hi-hat* com o pé esquerdo, como demonstra a figura 13.



Figura 13: Aplicação do *rimshot* acentuando a última nota da frase de caixa e *hi-hat*. De 1:09 a 1:11. CD 1 – faixa 11.

Observou-se igualmente a execução do *rimshot* no tom, gerando um timbre peculiar em seu *set* de bateria. Os próximos exemplos, que ilustram o uso do *rimshot* no tom, foram retirados das músicas *These Are They* – figura 14, e *Mynah* – figura 15, ambas do disco *Telepathy*, liderado por Stewart.

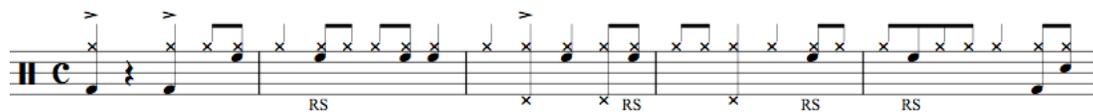


Figura 14: Aplicação do *rimshot* no tom em *These Are They*. De 7:32 a 7:40. CD 1 – faixa 12.

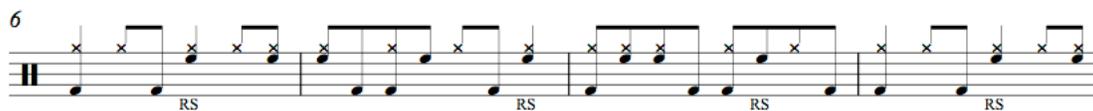


Figura 15: Aplicação do *rimshot* no tom em *Mynah*. De 5:06 a 5:18. CD 1 – faixa 13.

Já o *stickshot* consiste em um som curto e agudo. Para executá-lo, primeiramente, encosta-se a baqueta da mão esquerda na pele da caixa. Em seguida, toca-se com a baqueta da mão direita, em cima da baqueta da mão esquerda. Esse recurso é muito utilizado no seu fraseado. Em *Deed-Lee-Yah*, verificou-se que, na parte final do solo de bateria na música, Stewart aplica o *stickshot* para iniciar a frase de preparação (ver figura 16), bem como para finalizar a frase (ver figura 17).



Figura 16: Aplicação do *stickshot* no início da frase. De 5:05 a 5:06. CD 1 – faixa 14.



Figura 17: Aplicação do *stickshot* no final da frase. De 5:13 a 5:14. CD 1 – faixa 15.

Há outros exemplos da aplicação do *stickshot* nas músicas *Dwell on This* – figura 18; *Fano* – figura 19 (ambas do disco *Telepathy*, liderado por Stewart).

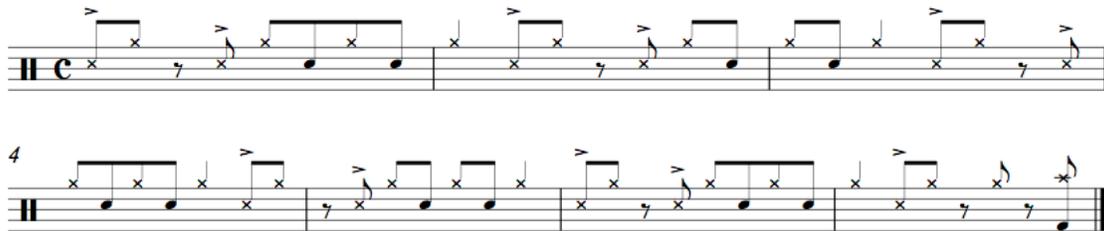


Figura 18: Aplicação do *stickshot* em *Dwell on This*. De 2:44 a 2:51. CD 1 – faixa 16.



Figura 19: Aplicação do *stickshot* em *Fano*. De 4:43 a 4:46. CD 1 – faixa 17.

Pode-se observar, ainda, que Stewart utiliza o aro da caixa, posicionando a baqueta deitada no centro do tambor, tocando no aro. Vê-se a aplicação desse recurso na

música *Happy Chickens*, do disco *Telepathy* – figura 20.

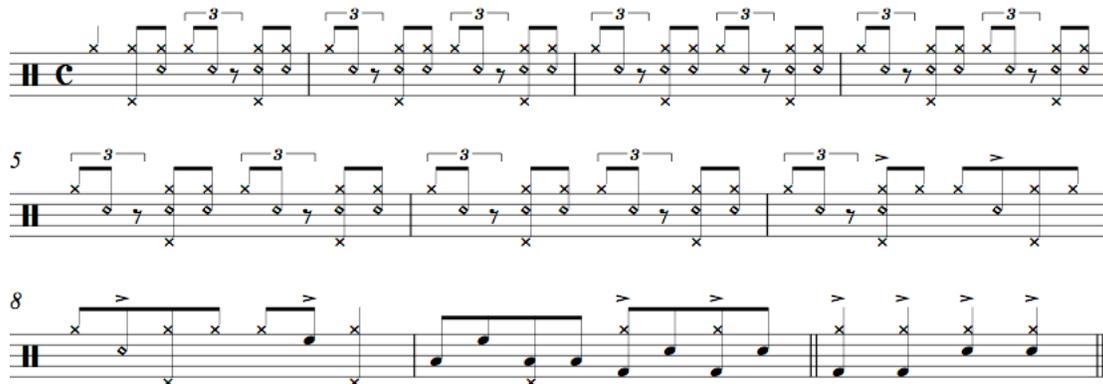


Figura 20: Frase de Stewart, em *Happy Chickens*, utilizando o aro de caixa. De 2:50 a 3:01. CD 1 – faixa 18.

Outro exemplo da aplicação deste recurso foi encontrado na música *S.C.O.*, do disco *I Can See Your House From Here*, liderado pelos guitarrista John Scofield e Pat Metheny. Neste caso, Stewart executa toques alternados entre aro da caixa e o tom, com o *hi-hat* (com o pé esquerdo) executando a segunda colcheia de cada tempo; ver a figura 21.



Figura 21: Frase de Stewart, em *S.C.O.*, utilizando o aro de caixa. De 2:11 a 2:15. CD 1 – faixa 19.

Além destes recursos, indenticou-se a utilização dos tambores de forma a criar timbres não convencionais, como os aros do tom e surdo, tocados com as baquetas. Como exemplo desta técnica estendida, temos a música *Think Before You Think* (figura 22), na qual Stewart executa uma frase no aro do tom, e a levada de bateria da música *Little Niles* (figura 23), na qual ele utiliza o aro do surdo.



Figura 22: Frase utilizando o aro do tom. De 0:21 a 0:22. CD 1 – faixa 20.



Figura 23: Levada utilizando os aros de surdo e caixa. De 0:00 a 0:05. CD 1 – faixa 21.

Dos rudimentos, percebe-se o uso do *double stroke* em seu fraseado. Nos casos analisados, foram executados pequenos rulos, de 5 e 9 notas. O primeiro exemplo foi encontrado na música *When You're Smiling*, durante o solo de piano, no intervalo de 3:51 a 3:56, como mostra a figura 24.



Figura 24: Aplicação do *double stroke* em *When You're Smiling*. CD 1 – faixa 22.

Ademais, foi identificada a aplicação do *double stroke* em seu fraseado nas músicas *Mynah* e *Happy Chickens*, do disco *Telepathy*. Ambas as frases acontecem durante o solo de saxofone: a primeira ocorre de 2:51 a 2:54 – figura 25; e a segunda ocorre de 3:37 a 3:47 – figura 26.



Figura 25: Aplicação do *double stroke* em *Mynah*. CD 1 – faixa 23.



Figura 26: Aplicação do *double stroke* em *Happy Chickens*. CD 1 – faixa 24.

Outro rudimento presente em seu fraseado é o *paradiddle*. Muitas vezes, utiliza-o para alterar a manulação das frases, facilitando a sua execução e resulta em outro fraseado. Na música *Think Before You Think*, há um exemplo da aplicação desse rudimento – figura 27.



Figura 27: Aplicação do *paradiddle* em *Think Before You Think*. De 3:46 a 3:48. CD 1 – faixa 25.

Há uma maneira diferente na aplicação do *paradiddle* por Stewart. Ressalta-se a inserção de mais uma nota, somando cinco toques, como se vê na sequência desse rudimento (figura 28). Exemplos da ocorrência desse procedimento musical podem ser encontrados no solo de bateria da música *Dewey Said* – figura 29, e na introdução de bateria para a música *Megalopolis*, do disco *Traveling Mercies*, liderado pelo saxofonista Chris Potter – figura 30.

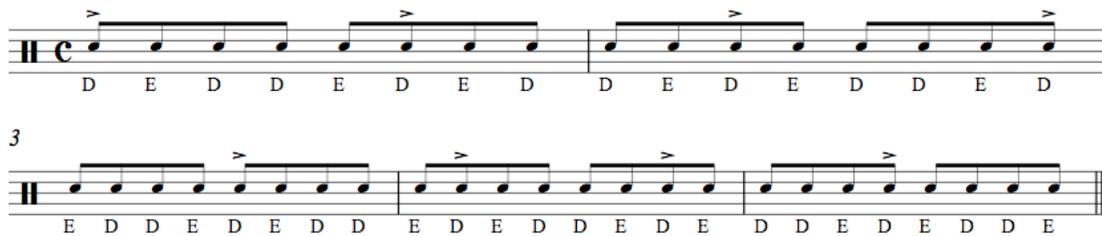


Figura 28: Exemplo do *paradiddle* “modificado”.

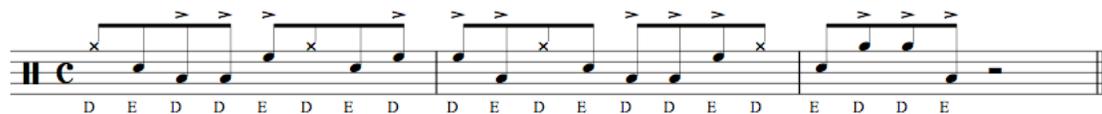


Figura 29: Frase de Stewart, em *Dewey Said*, utilizando o *paradiddle* “modificado”. De 4:43 a 4:45. CD 1 – faixa 26.



Figura 30: Frase de Stewart, em *Megalopolis*, utilizando o *paradiddle* “modificado”. De 0:26 a 0:37. CD 1 – faixa 27.



#### 2.1.4. Aspectos rítmicos e melódicos

Além da afinação, sonoridade e recursos técnicos, a maneira com que Stewart desenvolve as suas frases também é um elemento definidor da sua abordagem na bateria. Nesta parte da dissertação, tratar-se-á dos aspectos rítmicos e melódicos de seu fraseado.

Um dos recursos rítmicos mais utilizados por Stewart é o emprego de *Odd Groups*, ou agrupamento de frases ímpares. Geralmente, esses agrupamentos são contrários à fórmula de compasso na qual a música está sendo executada. Desta maneira, a acentuação das frases acaba gerando a sensação de que a música está, naquele momento, sendo executada em outra fórmula de compasso.

Durante o acompanhamento do solo de saxofone nas músicas *Think Before You Think* (exemplos A e B) e *Dewey Said* (exemplo C), foram encontrados exemplos desse procedimento musical, como demonstra a figura 34:

- Exemplo A – frase agrupada a cada três colcheias (2:20 a 2:23);
- Exemplo B – frase agrupada a cada três semínimas (3:25 a 3:30);
- Exemplo C – frase agrupada a cada cinco semínimas (2:21 a 2:24).

The figure displays four staves of musical notation in 3/4 time. The first staff, labeled 'A', shows a 3-measure phrase starting at measure 1. The second staff, labeled 'B', shows a 3-measure phrase starting at measure 5. The third staff, labeled 'C', shows a 5-measure phrase starting at measure 9. The fourth staff shows a 5-measure phrase starting at measure 11. In all examples, the phrases are grouped in a way that is not aligned with the 3/4 time signature, creating a sense of a different meter. The notation includes various rhythmic markings such as accents, slurs, and triplet markings.

Figura 34: Aplicação dos *odd groups* durante acompanhamento de solos. CD 1 – faixa 31.

Legenda: *odd groups* – cor preta, outras frases – cor cinza.

Este recurso também é recorrente em seus solos. Cita-se dois exemplos,

encontrados na música *Dewey Said*: de 4:43 a 4:45, em que há duas frases agrupadas a cada cinco colcheias – exemplo A; e de 5:12 a 5:15, em que executa duas frases agrupada a cada seis semínimas – exemplo B (figura 35).



Figura 35: Aplicação de *odd groups* durante seus solos. CD 1 – faixa 32.  
 Legenda: *odd groups* – cor preta, outras frases – cor cinza.

Outro elemento rítmico definidor de sua abordagem no instrumento é o uso de polirritmias e polimetrias. Esse fenômeno ocorre no solo de bateria da música *Dewey Said*. Nele, Stewart executa um *ostinato*, formado por toques simultâneos entre bumbo e *hi-hat*, formando uma célula rítmica em semínimas pontuadas – figura 36. Após construir este *ostinato*, ele executa frases utilizando toques simultâneos entre caixa e surdo, bem como entre tom e surdo – figura 37.



Figura 36: *Ostinato* de bumbo e *hi-hat* com o pé esquerdo.



Figura 37: Frases de Stewart sobre o *ostinato* em *Dewey Said*. De 4:21 a 4:31. CD 1 – faixa 33.

Na música *Deed-Lee-Yah*, Stewart aplica suas frases musicais, ao mesmo tempo que executa dois *ostinatos*: uma célula rítmica no *ride* – figura 38; e o *hi-hat*, inserido na levada, executando semínimas pontuadas (voz inferior na partitura) – figura 39. Depois de construir este *ostinato*, ele executa frases no tom – figura 40.



Figura 38: Levada no *ride*.

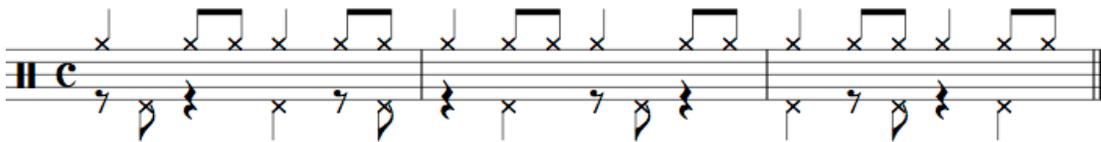


Figura 39: Levada no *ride* e *hi-hat* executando semínimas pontuadas.



Figura 40: Frases de Stewart sobre os *ostinatos* em *Deed-Lee-Yah*. De 4:14 a 4:23. CD 1 – faixa 34.

Na música *What They Did*, do disco *What We Do*, liderado pelo guitarrista John Scofield, ocorre a execução de outro *ostinato*, em semínimas pontuadas no *hi-hat*, com o pé esquerdo (figura 41), aplicando uma frase que mistura toques na caixa alternados com o *stickshot* (figura 42).



Figura 41: *Ostinato* no *hi-hat*, com o pé esquerdo.



Figura 42: Frases de Stewart sobre o *ostinato* em *What They Did*. De 5:33 a 5:42. CD 1 – faixa 35.

Outro exemplo de polimetria aplicada por Stewart é a criação de frases e levadas de bateria em uma métrica diferente da fórmula de compasso da música. Isso acontece a partir de uma frases em tercinas de semínima, trazendo a sensação de que a música mudou para um andamento mais rápido, enquanto a banda mantém o andamento da música repetindo uma melodia convencional.

Tal procedimento ocorre no solo de Stewart em *Tell a Televangelist* (do seu disco como líder: *Incandescense*). A estrutura deste solo é diferente, formada por uma melodia executada a cada três compassos: o primeiro de quatro semínimas; o segundo com três semínimas; e o terceiro, novamente, formado por quatro semínimas. A seguir, na figura 43, veremos a rítmica dessa melodia convencional, que tem a função de acompanhamento do solo de bateria, e também, na figura 44, a polimetria executada por Stewart.

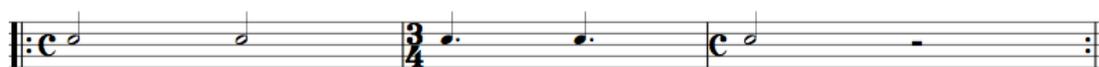


Figura 43: Rítmica do acompanhamento do solo de bateria. De 4:36 a 6:36.



Figura 44: Frases em tercinas de semínimas. De 5:29 a 5:40. CD 1 – faixa 36.

Na gravação de *Junior's Arrival* (disco *Joy Spring*, liderado pelo pianista Bill Carrothers), Stewart executa uma levada semelhante, também em tercinas de semínimas, como se observa na figura 45. A diferença deste exemplo para o anterior se dá a partir da metade do quarto compasso, no qual Stewart inclui o *hi-hat* aberto, com o pé esquerdo, e passa de uma figura com três tercinas de semínima para uma figura com quatro tercinas de semínima.

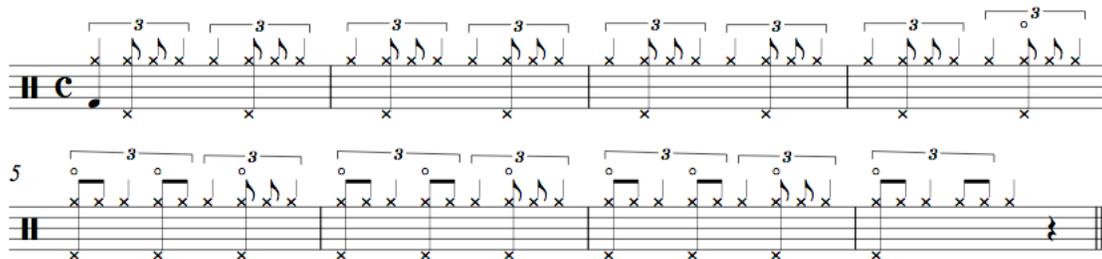


Figura 45: Frases em tercinas de semínimas. De 1:28 a 1:48. CD 1 – faixa 37.

Observando a maneira com que são aplicados os recursos de repetição de frases – em agrupamentos ímpares de notas em seu fraseado; nota-se que Stewart utiliza frases muito parecidas ritmicamente, diferenciadas somente pela substituição das peças em que as executa.

Demonstra-se, no improviso de bateria na música *Think Before You Think*, de 0:53 a 0:58, a repetição da frase executada por bumbo e caixa, substituindo o bumbo pelo *hi-hat* tocado com o pé esquerdo – figura 46. Identifica-se inclusive, que as duas frases se diferenciam na acentuação: na primeira frase, os acentos são executados no bumbo; na segunda, os acentos são executados na caixa.



Figura 46: Substituição do timbre, de bumbo para *hi-hat*. CD 1 – faixa 38.

Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

Mais um exemplo da utilização de frases em *odd groups* foi encontrado ao final do solo de baixo acústico, que se estende até os primeiros compassos do solo de bateria da música *Think Before You Think*. Nesta sessão, Stewart desenvolve a ideia rítmica do primeiro agrupamento (repetição de duas frases em três colcheias) – nos compassos finais do solo de baixo acústico; para o segundo agrupamento (repetição de quatro frases em três colcheias) – nos compassos iniciais de seu solo – figura 47.

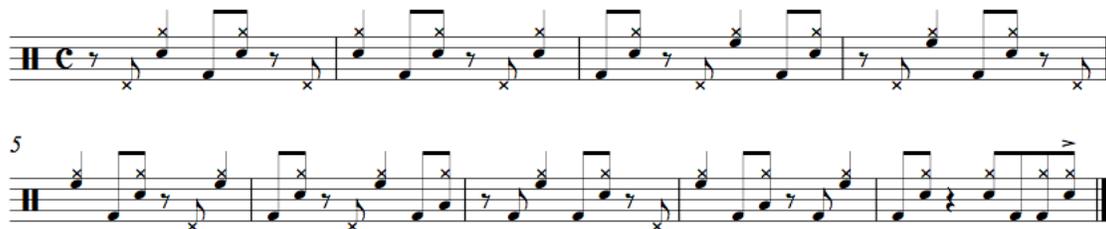


Figura 47: Desenvolvimento da frase em *odd groups*. De 1:22 a 1:30. CD 1 – faixa 39.

Na frase acima, além do desenvolvimento rítmico, ocorrem substituições dos tambores, proporcionando diferentes sonoridades para a mesma frase. No primeiro agrupamento, alternam-se as peças da primeira frase para a segunda, da seguinte forma: *hi-hat*, seguido de caixa em uníssono com *ride*; bumbo, seguido de caixa em uníssono com *ride*. Juntamente com a alternância, Stewart substitui um dos toques na caixa por um toque no tom, formando as frases: *hi-hat*, seguido de tom em uníssono; *ride* e bumbo, seguidos de caixa em uníssono no com o *ride*.

No segundo agrupamento, Stewart utiliza todos os tambores, formando quatro frases agrupadas em três colcheias, na seguinte ordem: *hi-hat*, seguido de tom em uníssono com *ride*; bumbo, seguido de surdo em uníssono com *ride*; bumbo seguido de tom em uníssono com *ride*; bumbo seguido de caixa em uníssono com *ride*.

Vê-se, novamente, a substituição dos tambores na música *Dewey Said*. Durante seu solo, Stewart desenvolve uma frase na caixa utilizando o *buzz roll* e em seguida a repete utilizando o surdo, ao mesmo tempo que emprega o *buzz roll* – figura 48.



Figura 48: Substituição de tambores, de caixa para surdo. CD 1 – faixa 40.

Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

Foram identificados outros exemplos da aplicação do recurso de substituição dos peças da bateria buscando uma variedade de timbres. O primeiro está na música *Fano*, na minutagem de 5:39 a 5:45. Nesta, Stewart utiliza toques alternados entre surdo e a abertura do *hi-hat* em sua frase – figura 49.

Figura 49: Frase de Stewart em *Fano*. CD 1 – faixa 41.

A depender das escolhas dos timbres que se deseja utilizar em uma frase, para facilitar sua execução, faz-se necessário realizá-la a partir de uma manulação diferente do rulo simples, ou seja, em toques alternados (*single stroke*) iniciados com a mão direita. Essa intenção além de viabilizar o movimento, resulta em uma sonoridade diferente. Verifica-se isso nas músicas *Think Before You Think* (de 3:40 a 3:41, exemplo A e de 3:46 a 3:49, exemplo B), *Dewey Said* (de 4:43 a 4:45, exemplo C e de 5:13 a 5:16, exemplo D) e *Deed-Lee-Yah* (de 4:51 a 4:55, exemplo E) – figura 50.

Priorizando suas ideias melódicas, Stewart: inverte a ordem dos toques nos exemplos A, D e E (deixando de começar a sequência de toques com a mão direita e passando a executá-la começando pela mão esquerda); utiliza o *paradiddle* – exemplo B; e cria uma nova manulação, diferenciada, a partir do *paradiddle*, agora com cinco toques, no exemplo C. Ressalto que essas manulações sugeridas foram geradas após o estudo sistematizado das transcrições na bateria.

The image shows four staves of musical notation for a drum set, each with a corresponding sequence of letters (D, E) below it. The notation is in 3/4 time and includes triplets and accents. The letters are grouped into phrases labeled A, B, C, D, and E.

Staff 1: A D E D E E D E D D E D D E D E E D E D D E D E E D E D D E D E D

Staff 2: D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Staff 3: D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Staff 4: E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Figura 50: Frases com a manulação diferente, priorizando a ideia melódica. CD 1 – faixa 42.

Nos improvisos de Stewart, o desenvolvimento das frases é um ponto a ser destacado. Interpelado por ORR (2008), sobre qual é o segredo para se tocar de maneira melódica na bateria, Stewart responde:

Bem, normalmente, existe uma quantidade limitada de peças na bateria. Eu não toco em uma bateria grande – com quatro, cinco tambores ou muitos pratos – então, eu parto de alguns recursos, formatos (*shapes*), fazendo uma melodia. Às vezes, uma frase muito simples faz parecer algo melódico. Não há nenhum segredo aqui. Quer dizer, você deve tentar tocar frases de uma forma clara, como que contando uma história, desenvolvendo-as. Você toca uma melodia de um jeito e, para desenvolvê-la, você pode tocá-la para cima, para baixo, para os lados e, uma vez que você começar a fazer isso, você pode fazer muito, com um número limitado de peças de fato, mas, realmente, não há nenhum segredo. (ORR, 2008, p. 50).<sup>28</sup>

A partir da análise do fraseado de Stewart, vemos que, graças às combinações

<sup>28</sup> Trad.: “Well, there’s a limited amount of pitches usually. I don’t play that big of a set – four or five drums and some cymbals – so I come up with some shapes and that makes a melody. Sometimes it’s something very simple that seems most melodic. There’s no secret here. I mean, you just try to play things that are clear and tell a story and are developed. You play a melody one way then you can play it upside down and sideways to develop it – and then once you start doing that, you can do quite a lot with a limited amount of actual pitches, but there’s no real secret.”

entre as peças que ele escolhe, surgem inúmeras possibilidades de variação timbrística para executar a mesma frase musical. É o que se identificou na música *Think Before You Think*. Esta música possui estrutura de nove compassos, cujos dois últimos trazem uma melodia característica, que Stewart cita em praticamente todo *chorus*. Foram alguns exemplos para ilustrar as diferentes possibilidades escolhidas:

- A – de 0:06 a 0:08, utilizando o tom e bumbo;
- B – de 0:14 a 0:16, utilizando tom, surdo e bumbo;
- C – de 0:24 a 0:26, utilizando *ride* e toques em uníssono entre bumbo, caixa e *ride* (lê-se uníssono aqui como simultâneo);
- D – de 0:33 a 0:35, utilizando o *stickshot* na caixa, bumbo e *ride* em uníssono, caixa e bumbo;
- E – de 0:41 a 0:43, utilizando *rimshot* na caixa em uníssono com o *crash*, bumbo em uníssono com o *ride*, caixa em uníssono com *ride* e caixa;
- F – de 1:15 a 1:17, utilizando bumbo em uníssono com o *ride*, caixa e bumbo;
- G – de 2:41 a 2:43; utilizando caixa em uníssono com *hi-hat* aberto, *hi-hat* com o pé esquerdo, bumbo em uníssono com o *hi-hat* aberto; bumbo em uníssono com *ride* e bumbo em uníssono com o *crash*.

Nas figuras abaixo, temos a rítmica dos compassos finais da melodia de *Think Before You Think* (figura 51), e as frases desenvolvidas por Stewart a partir dela. (figura 52).



Figura 51: Rítmica dos dois compassos finais da melodia de *Think Before You Think*.



Figura 52: Desenvolvimento de frase sobre os compassos finais da melodia de *Think Before You Think*. CD 1 – faixa 43.

O vocabulário musical de Stewart é vasto. Porém, alguns procedimentos recorrentes foram detectados dentro do repertório analisado nessa pesquisa. Tal repertório de frases também é um elemento definidor de sua performance. Uma das características do fraseado de Stewart é a inclusão do bumbo em anacruze para as notas principais de suas melodias. Vê-se, na figura 53, a aplicação deste recurso na música *Think Before You Think*: exemplo A entre 0:58 e 1:01 e no exemplo B entre 1:14 e 1:16; e na música *Deed-Lee-Yah* demonstrada no exemplo C entre 4:58 e 5:04.



Figura 53: Frases com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais. CD 1 – faixa 44.  
 Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

Stewart também aplica esse conceito, substituindo o bumbo pelo *hi-hat*

acionado com o pé esquerdo. Na figura 54, pode-se visualizar exemplos da inclusão do *hi-hat* em anacruze para as notas principais de suas frases. O exemplo A foi retirado da minutagem de 1:09 a 1:12 da música *Think Before You Think*, e o exemplo B foi retirado da minutagem de 4:59 a 5:03 da música *Dewey Said*.

The image shows three staves of musical notation for a drum set. The first staff, labeled 'A', is in common time (C) and shows a series of eighth notes with anacrusis (marked with 'x') leading into the main notes. It includes triplets and rests marked 'RS'. The second staff, labeled 'B', starts at measure 5 and shows a similar pattern with anacrusis. The third staff starts at measure 8 and shows a pattern with anacrusis marked 'Vo'.

Figura 54: Frases com o *hi-hat* fazendo anacruze para as notas principais. CD 1 – faixa 45.  
 Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

Na música *Happy Chickens*, na minutagem de 5:21 a 5:27 (figura 55), observa-se um exemplo de desenvolvimento melódico das frases. No primeiro momento, Stewart executa uma frase nos tambores, com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais. Em seguida, ele executa outra frase, com o mesmo padrão rítmico, substituindo os tambores pelos pratos e o bumbo pelo *hi-hat* – fazendo anacruze para as notas principais.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in common time (C) and shows a sequence of notes with anacrusis (marked with 'x') and notes marked with 'D' and 'E'. The second staff starts at measure 3 and shows a similar pattern with anacrusis marked with 'x' and notes marked with 'D' and 'E'. Some notes in the second staff are marked with an asterisk (\*).

Figura 55: Anacruze para as notas principais e substituição de peças. CD 1 – faixa 46.

Nota-se que o uso do *hi-hat* por Stewart é variado e cumpre diversas funções; por vezes como marcação e por outras para realizar as frases musicais juntamente e em

combinação com as outras peças da bateria. Isso ocorre tanto em solos como nos acompanhamentos e na interação entre os músicos da banda. O *hi-hat* é um elemento muito importante em sua performance, pois ele possui um som curto, e produz um som que se situa em uma região de frequências agudas. Essa grande diferenciação, com relação às outras peças da bateria, faz com que o *hi-hat*, quando utilizado em uma frase, ganhe destaque. Em entrevista, Stewart comenta sobre a importância desse elemento em sua performance:

Considero o *hi-hat* importante em minha performance e o utilizo de diversas formas. Algumas vezes, o utilizo para manter o andamento e a levada (*groove*), como nos tempos 2 e 4, por exemplo. Também uso para interagir, fazer comentários e, em alguns momentos, como uma cor diferente. (...) Me inspirei em bateristas como Roy Haynes, Tony Williams, Donald Bailey e (Papa) Joe Jones. Algumas vezes, o utilizo da mesma forma que muitos bateristas utilizam o bumbo: quando não quero introduzir frequências graves na música, pois o *hi-hat* não interfere com os outros instrumentos, já que seu som é curto, seco e está situado na região frequências altas. (STEWART, 2013)<sup>29</sup>.

Além dos exemplos já citados, em que o *hi-hat* aparece indiretamente, há um momento em que Stewart executa uma frase longa no *hi-hat*, que nos permite ver uma maneira peculiar com que utiliza essa peça da bateria. Tal momento, encontra-se na música *Gerkin for Perkin*, do disco *Joy Spring* liderado pelo pianista Bill Carrothers (figura 56).

---

<sup>29</sup> Trad.: “Yes, I use in in different ways. I use it to help support the time and groove sometimes, like when on 2 and 4, for example. I also use it for interaction and commentary, and sometimes color. As far as using it in ways that are NOT repetitive and about time keeping, I was inspired by drummers like Roy Haynes, Jack DeJohnette, Tony Williams, Donald Bailey, (papa) Joe Jones. Yes, the hi hat is important to my playing. Sometimes I will use in a way that other drummers use their bass drum, when I want less bass frequencies in the music. It does not interfere with other instruments as easily because of the short, dry, high frequency sound.”

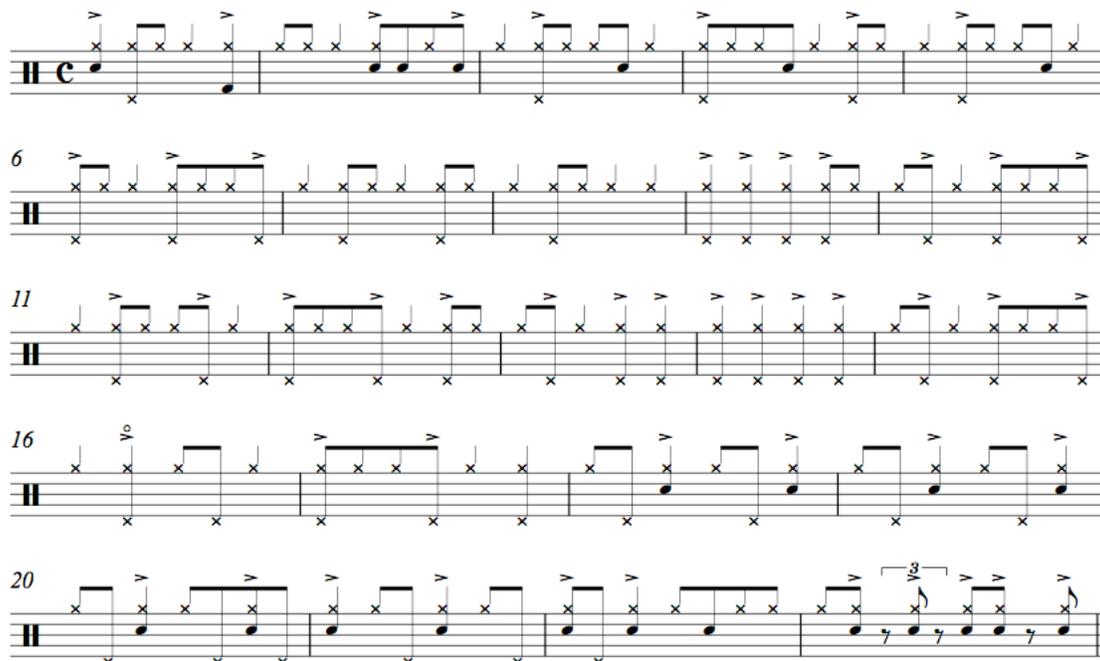


Figura 56: Frase longa, utilizando o *hi-hat* em *Gerkin for Perkin*. De 0:31 a 0:51. CD 1 – faixa 47.

### 2.1.4.1. Frases características de Stewart

Ao analisar o material delimitado nessa pesquisa, encontramos também frases recorrentes executadas por Stewart que combinam dois ou mais procedimentos já apresentados anteriormente, e outras frases peculiares.

Primeiramente, serão demonstradas as introduções de bateria. Em algumas músicas, Stewart executa um pequeno solo para introduzir o tema principal. O primeiro exemplo está na minutagem de 0:00 a 0:03 da música *S.C.O.*, gravada no disco *I Can See Your House From Here*, liderado pelos guitarristas John Scofield e Pat Methetny – figura 57.



Figura 57: Introdução de bateria em *S.C.O.* CD 1 – faixa 48.

O segundo exemplo está na minutagem de 0:00 a 0:09 da música *Wee* (disco *EnRoute*, liderado pelo guitarrista John Scofield) – figura 58.



No exemplo abaixo, não há troca de solistas. Contudo, o tema da música *Dewey Said* tem uma estrutura parecida com a acima citada: quatro compassos de melodia, seguidos de quatro compassos em branco, em que Stewart tem um espaço curto para produzir suas frases:

- Exemplo 1: de 0:16 a 0:19 – figura 61;
- Exemplo 2: de 5:37 a 5:40 – figura 62;
- Exemplo 3: de 5:44 a 5:47 – figura 63;
- Exemplo 4: de 5:50 a 5:53 – figura 64.

U U U U U U D E E D D D E E D

Figura 61: Exemplo 1 – *Dewey Said*. CD 1 – faixa 52.

U U U U U U D E D D E D E E D E D E D E D D D

Figura 62: Exemplo 2 – *Dewey Said*. CD 1 – faixa 53.

U D U U U U U U U U U U U U D E D E D E

Figura 63: Exemplo 3 – *Dewey Said*. CD 1 – faixa 54.

U U U U U U D E D E D E D

Figura 64: Exemplo 4 – *Dewey Said*. CD 1 – faixa 55.

Ainda na música *Dewey Said*, ocorre um momento (0:25 a 0:38 – figura 65), com dezesseis compassos, destinados ao solo de bateria, no qual Stewart produz suas frases.

D E E D E D D E E D E D D E D U U U E D E E D E D  
 5 D E E D E D D E E D E D D E D E E U E D E E D E D  
 9 D E E D E D D E E D E D D E D E E U E D E E D E D  
 13 D E E D E D D E E D E D D E D E E U E D E E D E D E

Figura 65: Exemplo solo de dezesseis compassos. CD 1 – faixa 56.

Já em *Mixed Message* são feitos solos curtos, com a duração de quatro compassos, alternados entre solo de bateria e outro integrante do grupo. A saber, a maneira com que Stewart produz as suas frases:

- Exemplo 1: de 5:49 a 5: 56 – figura 66;
- Exemplo 2: de 6:04 a 6:11 – figura 67;
- Exemplo 3: de 6:18 a 6:26 – figura 68.

D E E U E U D E U E U D E E D E E U U  
 3 D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Figura 66: Exemplo 1 – *Mixed Message*. CD 1 – faixa 57.

D E E D U U U E D D E E D U U U E D  
 3 D E E D U U U D D E D E D E D E D E D E D E D E D E D E

Figura 67: Exemplo 2 – *Mixed Message*. CD 1 – faixa 58.

The image shows two staves of musical notation for Exemplo 3. The top staff is in common time (C) and contains a sequence of rhythmic patterns. The first measure has a triplet of eighth notes (marked '3') followed by a sixteenth-note triplet (marked '6'). The second measure has a sixteenth-note triplet (marked '6'). The third measure has a sixteenth-note triplet (marked '6'). The fourth measure has a sixteenth-note triplet (marked '6'). The fifth measure has a sixteenth-note triplet (marked '6'). The sixth measure has a sixteenth-note triplet (marked '6'). The seventh measure has a sixteenth-note triplet (marked '6'). The eighth measure has a sixteenth-note triplet (marked '6'). The bottom staff is also in common time and contains a sequence of rhythmic patterns. The first measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The second measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The third measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fourth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fifth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The sixth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The seventh measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The eighth measure has a triplet of eighth notes (marked '3').

Figura 68: Exemplo 3 – *Mixed Message*. CD 1 – faixa 59.

Mais um exemplo de solos alternados está presente na música *Rhythm a Ning*. Desta vez, a estrutura é de oito compassos de solo de bateria, seguidos de oito compassos de solo de outro instrumento.

- Exemplo 1: de 3:48 a 4:05 – figura 69;
- Exemplo 2: de 4:11 a 4:19 – figura 70;
- Exemplo 3: de 4:25 a 4:33 – figura 71;
- Exemplo 4: de 4:41 a 4:48 – figura 72.

The image shows two staves of musical notation for Exemplo 1. The top staff is in common time (C) and contains a sequence of rhythmic patterns. The first measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The second measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The third measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fourth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fifth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The sixth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The seventh measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The eighth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The bottom staff is also in common time and contains a sequence of rhythmic patterns. The first measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The second measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The third measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fourth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fifth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The sixth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The seventh measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The eighth measure has a triplet of eighth notes (marked '3').

Figura 69: Exemplo 1 – *Rhythm a Ning*. CD 1 – faixa 60.

The image shows two staves of musical notation for Exemplo 2. The top staff is in common time (C) and contains a sequence of rhythmic patterns. The first measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The second measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The third measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fourth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fifth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The sixth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The seventh measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The eighth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The bottom staff is also in common time and contains a sequence of rhythmic patterns. The first measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The second measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The third measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fourth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The fifth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The sixth measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The seventh measure has a triplet of eighth notes (marked '3'). The eighth measure has a triplet of eighth notes (marked '3').

Figura 70: Exemplo 2 – *Rhythm a Ning*. CD 1 – faixa 61.

U D U U D U E U D D E D D U U D U U D D E D U D E D D

5 D E D D D E D D D E E U E D E U U U U U U E U E D E D E D

Figura 71: Exemplo 3 – *Rhythm a Ning*. CD 1 – faixa 62.

D E D E E D E E D E E D E E D E D D

5 D D E E D D D D E E D D D D D D E D E D E D D

Figura 72: Exemplo 4 – *Rhythm a Ning*. CD 1 – faixa 63.

Esses pequenos solos – com quatro, oito, ou dezesseis compassos; são exemplos de como Stewart aplica os elementos apresentados no decorrer deste capítulo. Em cada um desses momentos, independentemente da quantidade de compassos, é possível apontar dois, ou mais elementos juntos. Além disso, esses recursos estão sempre inseridos em uma frase, ou uma ideia musical. Logo, conclui-se serem eles ferramentas, utilizadas por Stewart como artifício para criar suas frases e melodias e, com isso, imprimir a sua identidade musical no grupo em que está atuando.

### 2.1.5. Interação com os outros músicos

A relação do baterista com os outros integrantes do grupo, no momento em que a música é executada, foi outro ponto importante estudado. A interação entre os músicos é importante para que eles possam trazer sua identidade musical à tona. Alguns desses momentos, em que os integrantes dialogam e criam situações diferentes na música, foram escolhidos e analisados neste capítulo.

Para explicar essa interação, serão expostos quatro exemplos, retirados da música *Think Before You Think*. O primeiro ocorre durante o solo de saxofone: em certo momento, o baixista se mantém fazendo uma frase composta de apenas duas notas, em intervalo de oitava (também conhecido como nota “pedal”, diferente do *walking bass*, que consiste em tocar uma nota a cada semínima, fazendo com que as notas “caminhem” pelo baixo).

Com essa ação do baixista, cria-se um espaço maior entre as notas. Esse espaço “vazio” permite uma presença maior da bateria durante o acompanhamento do solo de saxofone. Neste, Stewart desenvolve frases utilizando o *buzz roll* que se encerra no final do *chorus* – figura 73.



Figura 73: Frase de Stewart durante solo de saxofone em *Think Before You Think*. De 2:00 a 2:09. CD 1 – faixa 64.

No segundo exemplo, ainda no solo de saxofone, a dinâmica empregada é o *fortissíssimo*. No início do *chorus*, o saxofonista executa uma frase de dois compassos, que se repete duas vezes. Essa frase possui acentuação em semínimas pontuadas e é seguida de outra frase em tercinas de colcheias, como pode ser observado na rítmica da figura 74. Para interagir com o saxofonista, Stewart executa uma frase de três semínimas

(*odd groups*) com acentos nos pratos, que se repete oito vezes, seguida de outra em tercinas nos tambores, que prepara para o início do próximo *chorus*, como mostra a figura 75.



Figura 74: Rítmica da frase de saxofone em *Think Before You Think*. De 2:43 a 2:51.



Figura 75: Frase de Stewart interagindo com a frase do saxofonista. De 2:43 a 2:51. CD 1 – faixa 65.

O terceiro trecho escolhido se refere à sessão de improvisos de baixo acústico e bateria, na qual ocorre outro momento de interação entre os dois músicos. O baixista começa seu solo executando uma frase baseada em dois toques, o primeiro fazendo anacruze para o segundo, que é a nota principal – a rítmica desta frase está transcrita na figura 76. Em seguida, Stewart repete essa ideia musical na bateria, aplicando uma frase com o mesmo conceito, utilizando o bumbo e o *hi-hat* fazendo anacruze para as notas principais, que estão sendo executadas nos outros tambores. Por fim, essa frase

desenvolvida por Stewart se tornará o principal motivo rítmico para seu solo no *chorus* seguinte – figura 77.



Figura 76: Figura rítmica da frase de baixo acústico. De 1:18 a 1:21.

Figura 77: Frase de Stewart repetindo a ideia musical do improviso de baixo acústico. De 1:18 a 1:31. CD 1 – faixa 66.

Para encerrar o solo de saxofone, Joe Lovano usa a melodia do tema da música. Em contraste com esta, Stewart executa uma frase com três semínimas utilizando *decrescendo* de dinâmica (para evidenciar o final do solo de saxofone) e, em seguida, executa *crescendo* de dinâmica para iniciar seu solo de bateria em *fortíssimo*, como demonstrado na figura 78.

Figura 78: Frase de Stewart para finalizar o solo de saxofone e iniciar o solo de bateria. De 3:25 a 3:34. CD 1 – faixa 67.

Na música *These Are They* (do disco *Telepathy*) há outro momento, em que Stewart reproduz uma ideia musical executada pelo baixo acústico. Desta vez, o baixista sugeriu uma figura rítmica em tercinas de semínima, com *crescendo* e *decrescendo* de dinâmica – figura 79. Na sequência, Stewart reproduz essa mesma ideia musical utilizando o *buzz roll* na caixa, executando semínimas no *ride* como mostra a figura 80.



Figura 79: Figura rítmica da frase de baixo acústico. De 8:18 a 8:24.



Figura 80: Frase de Stewart reproduzindo a ideia rítmica da frase de baixo acústico. De 8:18 a 8:24. CD 1 – faixa 68.

Na música *Fano*, do mesmo disco, o saxofonista, durante seu solo, executa uma frase em semínimas pontuadas – figura 81. Stewart ouve e, rapidamente, insere um *ostinato* em semínimas pontuadas no *hi-hat*, com o pé esquerdo – figura 82. Nota-se que esse *ostinato*, executado por Stewart, não é simultâneo à frase de saxofone.



Figura 81: Figura rítmica da frase de saxofone. De 1:31 a 1:34.



Figura 82: Frase de Stewart reproduzindo a ideia rítmica da frase de saxofone. De 1:32 a 1:36. CD 1 – faixa 69.

Na música *Happy Chickens*, o saxofonista executa uma frase com a rítmica em tercinas de semínima. Essa frase não dura muito tempo (apenas três compassos –



ao que os outros integrantes do grupo estão fazendo, Stewart costuma aplicar os seguintes procedimentos musicais: 1. a repetição exata da ideia rítmica das frases; 2. variações sobre a ideia rítmica precedente; 3. criação de uma nova frase, que é utilizada pelos outros integrantes do grupo; 4. o uso de variação dinâmica frente a mudanças de execução de outros integrantes do grupo; 5. o uso de novos timbres, que não estavam inseridos no acompanhamento da bateria.

Conclui-se que esses recursos, de interação com o solista, favorecem o processo criativo de todos os integrantes do grupo, seja improvisando, ou acompanhando um solo. A interação acontece quando os músicos sugerem ideias para o solista, enriquecendo e incentivando seu solo, da mesma forma que o processo reverso, no qual os músicos acompanhantes repetem, ou sugerem ideias musicais a partir do que o solista está criando. Esses exemplos citados acima servem para ilustrar procedimentos que se mostraram recorrentes na execução de Stewart dentro do material estudado.

### 2.1.6. Vocabulário musical

Nesta parte da dissertação, trataremos de organizar as principais frases encontradas nas músicas *Think Before You Think*, *Dewey Said* e *Deed-Lee-Yah*, a fim de organizar parte do seu vocabulário musical estudado e, com isso, explicar detalhadamente, através de exemplos, a aplicação dos conceitos estudados. Para esse fim, serão explicados:

1. Aplicação do *buzz roll*;
2. Frases sobre ostinatos;
3. Agrupamento de frases (*odd groups*) executados durante acompanhamento de solos;
4. Agrupamento de frases (*odd groups*) executados durante os solos de bateria;
5. Mudança súbita de timbres;
6. Frases com a manulação diferente;
7. Variações dos compassos finais da forma de *Think Before You Think*;
8. Frases com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais da melodia;
9. Frases com o *hi-hat*, com o pé esquerdo, fazendo anacruze para as notas principais;
10. Repetição de frases alternando os timbres;
11. Frases complementares.



## Odd groups, acompanhamento e interação com o solista

Exemplos:

- A, B, C e D – *Think Before You Think*;
- E, F, G e H – *Dewey Said*.

The image displays a musical score for guitar, consisting of nine staves of music. The score is divided into sections labeled A through H, which correspond to the examples listed in the text above. The notation includes various rhythmic patterns, such as odd groups (indicated by 'x' marks) and triplets (indicated by '3'). The score is written in a single system, with measures numbered 5, 9, 13, 17, 21, 26, 30, and 33. The music is presented in a standard staff format, with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The score is a mix of black and grey ink, as indicated by the legend.

Figura 88: *Odd groups* – acompanhamento e interação com o solista.

Legenda: *odd groups* – cor preta, outras frases – cor cinza.

## Odd groups durante os solos

Exemplos:

- A, B, C, D e E – *Think Before You Think*;
- F e G – *Dewey Said*;
- H e I – *Deed-Lee-Yah*.

The image shows a musical score for a drum solo, consisting of nine measures. Each measure contains a different odd group pattern, labeled A through I. The patterns are written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The patterns are as follows:

- Measure 1 (A):** A sequence of eighth notes with accents and slurs, including triplets.
- Measure 2 (B):** A sequence of eighth notes with accents and slurs, including triplets.
- Measure 3 (C):** A sequence of eighth notes with accents and slurs, including triplets and rests (RS).
- Measure 4 (D):** A sequence of eighth notes with accents and slurs, including triplets.
- Measure 5 (E):** A sequence of eighth notes with accents and slurs, including triplets.
- Measure 6 (F):** A sequence of eighth notes with accents and slurs, including triplets.
- Measure 7 (G):** A sequence of eighth notes with accents and slurs, including triplets.
- Measure 8 (H):** A sequence of eighth notes with accents and slurs, including triplets.
- Measure 9 (I):** A sequence of eighth notes with accents and slurs, including triplets.

Figura 89: Odd groups – solos de bateria. Legenda: odd groups – cor preta, outras frases – cor cinza.

## Frases sobre ostinatos

Exemplos:

A – *Dewey Said*;

B – *Deed-Lee-Yah*.

A. Ostinato: bumbo e hi-hat executando colcheias pontuadas. Frases utilizando toques simultâneos combinados entre caixa e surdo e tom e surdo.

B. Ostinatos: levada no ride seguindo a fórmula de compasso e hi-hat com o pé esquerdo executando colcheias pontuadas. Frases no tom e caixa.

The image displays five staves of musical notation for a 2/4 time signature. The first staff, labeled 'A', shows measures 1 through 5. The second staff shows measures 6 through 10. The third staff, labeled 'B', shows measures 11 through 14. The fourth staff shows measures 15 through 18. The fifth staff shows measures 19 through 22. The notation includes various rhythmic patterns with accents and rests, typical of Brazilian samba music.

Figura 90: frases sobre ostinatos.

Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

## Mudança súbita de timbre: alternância dos tambores

Exemplos:

- A, B, C e D – *Think Before You Think*;
- E, F, G, H, I, J e K – *Dewey Said*;
- L, M e N – *Deed-Lee-Yah*.

Substituições:

- A. Substituição do bumbo pelo *hi-hat*;
- B. Alternando entre bumbo e *hi-hat*;
- C. Substituição da caixa pelo tom;
- D. Substituição do surdo pelo tom e vice-versa;
- E. Alternando entre *ride* e *crash*;
- F. Substituição dos toques no surdo por toques no tom e vice-versa;
- G. Substituição da caixa pelo surdo;
- H. Frases utilizando tom, caixa, tom e surdo, nesta ordem;
- I. Substituição de um toque no surdo e dois toques no tom por um toque no surdo, um toque no tom e dois toques na caixa, respectivamente;
- J. Substituição da caixa pelo tom;
- K. Frases utilizando caixa, tom e surdo, nesta ordem;
- L. Frases utilizando toques simultâneos com o *ride*: bumbo, *hi-hat* com o pé esquerdo e caixa;
- M. Frase utilizando toques simultâneos com o *ride*: *hi-hat* com o pé esquerdo, bumbo, *hi-hat* com o pé esquerdo e bumbo novamente;
- N. Frase com os tambores na seguinte ordem: surdo, tom, caixa e bumbo, substituídos por caixa, tom, surdo e bumbo, respectivamente.

The musical score consists of 14 phrases, labeled A through N, arranged in two systems. The first system contains phrases A, B, C, D, E, F, G, and H. The second system contains phrases I, J, K, L, M, and N. The score is written for guitar in C major (one sharp) and 3/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Some notes are marked with 'x' to indicate natural harmonics. The phrases are separated by double bar lines, and some have repeat signs. The overall structure is a continuous sequence of rhythmic exercises.

Figura 91: Mudança súbita de timbre.

Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

## Frases com a manulação diferenciada

Exemplos:

- A e B – *Think Before You Think*;
- C, D E, F e G – *Dewey Said*;
- H – *Deed-Lee-Yah*.

The image displays eight musical staves, each representing a different exercise (A through H). Each staff consists of a rhythmic notation on a five-line staff and a corresponding fretting pattern below it. The exercises are as follows:

- Exercise A:** Rhythmic notation with a 3-measure rest, followed by eighth notes. Fretting: D E D E, E D E D, D E D D E D E E, D E D D E D E E, D E E, D E D.
- Exercise B:** Rhythmic notation with eighth notes and a 3-measure rest. Fretting: D E E, D E D D, E D U U, U E, D E E, D E D, D E, D E D.
- Exercise C:** Rhythmic notation with eighth notes and a 3-measure rest. Fretting: D E E, D E D D, E D E E, U E, D E E, D E D, D E E, D E D.
- Exercise D:** Rhythmic notation with eighth notes and a 3-measure rest. Fretting: D E E, D E D D, E D E E D E E, D E E, D E D E, D E D E D E D D.
- Exercise E:** Rhythmic notation with eighth notes and a 3-measure rest. Fretting: E D D E D D E D, E D D E D E E, E D E D, D E E, D E D D E D E D.
- Exercise F:** Rhythmic notation with eighth notes and a 3-measure rest. Fretting: D E D E D D E D, E D D E D E D, E D E D, E D E D, D E, E D E D.
- Exercise G:** Rhythmic notation with eighth notes and a 3-measure rest. Fretting: D E D E D, D E, D E D, E D E D E D E, D E D E D E D.
- Exercise H:** Rhythmic notation with eighth notes and a 3-measure rest. Fretting: E D E D E D E, D E D, E D E D, D E D E D E.

Figura 92: Frases com a manulação diferenciada.

## Variações dos compassos finais da forma de *Think Before You Think*

Estão separados os dois compassos finais de cada sessão da forma da musica.



Figure 93 consists of four staves of music, numbered 43, 47, 51, and 55. Each staff shows a sequence of notes with various rhythmic markings, including accents, slurs, and triplets. The notation is in a single system with a common time signature.

Figura 93: Variações da melodia final do tema de *Think Before You Think*.

### Frases com bumbo fazendo anacruze para as notas principais

Exemplos:

- A e B – *Think Before You Think*;
- C e D – *Dewey Said*;
- E e F – *Deed-Lee-Yah*.

Figure 94 consists of six staves of music, numbered 1, 5, 9, 13, 17, and 21. Each staff shows a sequence of notes with various rhythmic markings, including accents, slurs, and triplets. The notation is in a single system with a common time signature. The staves are labeled A through F, corresponding to the examples listed in the text above.

Figura 94: bumbo fazendo anacruze para as noats principais da frase.  
 Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

## Frases com hi-hat fazendo anacruze para as notas principais

Exemplos:

- A, B e C - *Think Before You Think*;
- D, E e F – *Dewey Said*;
- G e H – *Deed-Lee-Yah*.

Figure 95 displays eight musical phrases (A through H) for hi-hat patterns. The notation is on a single staff with a common time signature (C). The phrases are arranged in a single system with line numbers 5, 9, 13, 17, and 21 indicating the start of each phrase. Phrases A, B, and C are marked with a black box, while D, E, F, G, and H are marked with a grey box. The patterns include various rhythmic figures such as eighth notes, quarter notes, and triplets, often starting with an accented eighth note followed by a sixteenth rest (anacrusis). Some phrases include 'RS' (Right Stick) markings.

Figura 95: *hi-hat* fazendo anacruze para as notas principais da frase.  
Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

## Frases complementares – *Think Before You Think*

Figure 96 displays seven musical phrases (A through G) for complementary hi-hat patterns. The notation is on a single staff with a common time signature (C). The phrases are arranged in a single system with line numbers 5, 9, and 13 indicating the start of each phrase. Phrases A, B, and C are marked with a black box, while D, E, F, and G are marked with a grey box. The patterns include various rhythmic figures such as eighth notes, quarter notes, and triplets, often starting with an accented eighth note followed by a sixteenth rest (anacrusis).

Figura 96: Frases complementares encontradas em *Think Before You Think*.

Frases complementares – *Dewey Said*.

The image displays a musical score for guitar, consisting of 11 phrases labeled A through K. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The key signature is one flat (B-flat). The phrases are as follows:

- Phrase A:** Starts at measure 1. Features a triplet of eighth notes and various rhythmic patterns.
- Phrase B:** Starts at measure 5. Includes a triplet of eighth notes and a half note.
- Phrase C:** Starts at measure 9. Features a half note and a quarter note.
- Phrase D:** Starts at measure 13. Includes a half note and a quarter note.
- Phrase E:** Starts at measure 17. Features a triplet of eighth notes and a half note.
- Phrase F:** Starts at measure 21. Includes two triplet markings over eighth notes.
- Phrase G:** Starts at measure 25. Features a half note and a quarter note.
- Phrase H:** Starts at measure 29. Includes a half note and a quarter note.
- Phrase I:** Starts at measure 33. Features a half note and a quarter note.
- Phrase J:** Starts at measure 37. Includes a half note and a quarter note.
- Phrase K:** Starts at measure 41. Features a half note and a quarter note.

Figura 97: Frases complementares encontradas em *Dewey Said*.



### 3. As possíveis influências de Bill Stewart na bateria

O estudo sobre a atuação de Stewart, apresentado no capítulo anterior, reúne os elementos definidores de sua linguagem peculiar na bateria. O presente estudo comparativo tem como objetivo investigar a performance de Stewart frente à de seus antecessores no instrumento.

A escolha dos bateristas se deu através do trabalho de audição, levantamento biográfico e entrevista com Stewart. As suas possíveis referências no instrumento vêm das décadas de 1950 a 1960 e, como o próprio Stewart comenta, podem existir centenas, talvez milhares de bateristas que o influenciaram em sua performance no instrumento.

Citaremos novamente, com o intuito de esclarecimento, o posicionamento de Stewart sobre as suas referências musicais. Indagado sobre as gravações que considera importantes na sua formação e desenvolvimento como baterista, responde:

Existem centenas, talvez milhares de gravações que foram importantes para o meu desenvolvimento musical. Vou listar algumas das minhas favoritas, mas existem muitas outras. Aqui vão algumas: Miles Davis – todos com Philly Joe Jones e Tony Williams, em especial *Milestones*, *Round About Midnight* (Philly Joe Jones), *Nefertiti* e *Miles Smiles* (Tony Williams); Roy Haynes ao lado de John Coltrane, em *Two The Beat Of A Different Drummer* (que era um LP duplo), e ao lado de Chick Corea, em *Trio Music* (ECM). Elvin Jones ao lado de McCoy Tyner, em *The Real McCoy*, e ao lado de John Coltrane, em *Crescent*; Jack DeJohnette ao lado de Keith Jarrett, em *Standards Live*, e ao lado de Joe Henderson, em *Power To The People*; Ed Blackwell em *Red and Black*, ao lado de Dewey Redman; Billy Higgins ao lado de Steve Lacy, em *Evidence*; Joe Chambers ao lado de Wayne Shorter, em *Etcetera*; Bernard Purdie and Ray Lucas ao lado de Aretha Franklin, em *Young Gifted and Black*; e Paul Motion em *Paul Motion on Broadway, Vol 1*. (STEWART, 2013)<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Trad.: “There are hundreds, maybe thousands, of recordings that were important to my development. I will list a few of my favorites, but there are many more. Here are some: Miles Davis: all with Philly Joe Jones, Tony Williams. Especially: *Milestones*, *Round About Midnight* (Philly Joe Jones), and *Nefertiti* and *Miles Smiles* (with Tony), Roy Haynes on John Coltrane - *Two The Beat Of A Different Drummer* (which was a double LP) and on Chick Corea- *Trio Music* (ECM). Elvin Jones on McCoy Tyner-- *The Real McCoy*, and John Coltrane - *Crescent*; Jack DeJohnette on Keith Jarrett--*Standards Live* and Joe Henderson--*Power To The People*; Ed Blackwell on *Red and Black* (duo with Dewey Redman); Billy Higgins on Steve Lacy – *Evidence*; Joe Chambers on Wayne Shorter--*Etcetera*; Bernard Purdie and Ray

Sobre sua lista de bateristas favoritos, o número de referências aumenta consideravelmente. Segue a lista, citada por Stewart.

(Posso citar) Todos os bateristas mencionados anteriormente e mais alguns outros: Max Roach, Kenny Clarke, Idris Muhammad, Vernel Fournier, Joe Jones, Billy Hart, Victor Lewis, Ben Riley, Kenny Washington, Frankie Dunlop, Roger Hawkins, Jimmy Cobb e muitos outros, eu tenho certeza. (STEWART, 2013)<sup>31</sup>.

A partir das declarações de Stewart, esse estudo não tem a intenção de mapear e classificar todas as influências que ele sofreu em sua performance – catalogar toda a discografia dos bateristas citados para o trabalho de audição, transcrição e análise comparativa. Porém, esse trabalho está embasado nos bateristas citados e a escolha dos mesmos se deu de acordo com a semelhança observada em nossas audições entre suas atuações.

Esse capítulo tem como parâmetro as gravações que ocorreram entre os anos de 1954 e 1968, e os bateristas escolhidos foram: Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams e Roy Haynes. O material organizado pontuou os elementos definidores da atuação destes bateristas e o estudo comparativo teve ênfase nas semelhanças entre as performances.

Os discos relacionados, assim como as músicas que contribuíram para esse estudo, estão dispostos nas tabelas a seguir:

<b>Discos selecionados de Max Roach</b>		
<b>Autor</b>	<b>Disco</b>	<b>Música(s)</b>
Max Roach	<i>Deeds, not Words</i> (1958)	<i>Conversation</i>
	<i>Drums Unlimited</i> (1966)	<i>The Drums Also Waltzes</i>
Clifford Brown & Max Roach	<i>Clifford Brown &amp; Max Roach</i> (1954)	<i>The Blues Walk</i>
	<i>Study in Brown</i> (1956)	<i>Jacqui e Gerkin for Perkin</i>

---

Lucas on Aretha Franklin - Young Gifted and Black; Paul Motian on Paul Motian on Broadway, Vol 1.”

<sup>31</sup> Trad.: “All of the drummers above plus some others: Max Roach, Kenny Clarke, Idris Muhammad, Vernel Fournier, Joe Jones, Billy Hart, Victor Lewis, Ben Riley, Kenny Washington, Frankie Dunlop, Roger Hawkins, Jimmy Cobb, and many others I am sure.”

	<i>More Study in Brown</i> (1954-1956)	<i>Jordu</i>
	<i>Brown and Roach Incorporated</i> (1954)	<i>Sweet Clifford</i>

Tabela 4: Discos na performance de Max Roach.

<b>Discos selecionados de Elvin Jones</b>		
<b>Autor</b>	<b>Disco</b>	<b>Música(s)</b>
Elvin Jones	<i>Elvin!</i> (1961)	<i>Buzz-at, Pretty Brown e Four and Six</i>
	<i>Puttin it Together</i> (1968)	<i>Reza e Jay-Ree</i>
Yusef Lateef	<i>Into Something</i> (1961)	<i>I'll Remember April</i>
John Coltrane	<i>The Complete Village Vanguard Records of John Coltrane</i> (1961)	<i>Chasin' the Trane</i>

Tabela 5: Discos na performance de Elvin Jones.

<b>Discos selecionados de Tony Williams</b>		
<b>Autor</b>	<b>Disco</b>	<b>Música(s)</b>
Miles Davis	<i>Nefertiti</i> (1968)	<i>Nefertiti e Riot</i>
	<i>Miles Smiles</i> (1963)	<i>Footprints</i>
	<i>Four and More</i> (1964)	<i>So What e Four</i>
	<i>Seven Steps To Heaven</i> (1963)	<i>Joshua</i>

Tabela 6: Discos na performance de Tony Williams.

<b>Discos selecionados de Roy Haynes</b>		
<b>Autor</b>	<b>Disco</b>	<b>Música(s)</b>
Roy Haynes	<i>Just Us</i> (1960)	<i>As Long as There's Music e Speak Low</i>
Thelonious Monk	<i>Misterioso</i> (1958)	<i>Blues Five Spot, In Walked Bud, e Misterioso</i>
Steve Lacy	<i>The Straight Horn of Steve Lacy</i> (1960)	<i>Louise, Donna Lee e Air</i>

Tabela 7: Discos na performance de Roy Haynes.

### 3.1. Max Roach

Maxuell Lemuel Roach (1924–2007) nasceu na cidade de New Land, Carolina do Norte, nos Estados Unidos da América. Ainda criança, mudou-se, com seus pais, para New York, no Brooklyn. Esse baterista possui extensa carreira musical, tendo iniciado suas primeiras atuações nos bares no bairro do Harlem, em New York. No artigo, escrito por SCHUDEL (2007), para o jornal *The Washington Post*, foi recuperado um trecho de uma entrevista que Roach concedeu em 1977, que contém informações sobre o início de sua carreira musical:

Quando era jovem, em New York, tocávamos sete dias por semana, o tempo todo. Nós tocávamos no centro da cidade das 21h às 03h, para então, guardar o nosso equipamento e levar para outros bares, no interior da cidade e lá tocar das 04h às 09h. Durante o dia, haviam festas onde podíamos ver o pianista Art Tatum e o baterista Sid Catlett. Esse era o nosso ensino. Foi a melhor maneira de aprender. (SCHUDEL, 2007)<sup>32</sup>.

Roach foi um dos fundadores do *Bebop*, estilo musical de andamentos rápidos, harmonias avançadas, que ajudou o *jazz* a migrar dos clubes de dança para os concertos musicais. Participou em dezenas de gravações ao lado de grandes nomes do estilo: Dizzy Gillespie, Charlie Parker e Thelonious Monk; e foi pioneiro de uma nova abordagem da bateria no *jazz* que continua sendo o padrão atualmente.

Essa significativa inovação aconteceu na década de 1940, quando Roach, ao lado do baterista Kenny Clarke, desenvolveram um novo conceito de execução na bateria. Ao tocar a levada padrão do *jazz*, em compasso quaternário, no *ride* ao invés de executá-la no bumbo, Roach e Clarke desenvolveram um padrão rítmico flexível, que permite com que o solista toque livremente. Essa nova abordagem também possibilitou a utilização de toques com a mão esquerda na caixa e em outras peças da bateria.

---

<sup>32</sup> Trad.: “When I was young in New York, we worked seven days a week, around the clock,” he said in a 1977 interview. “We’d play downtown from 9 p.m. to 3 a.m. Then we’d pack our gear and go uptown to an after-hours club from 4 a.m. until 9 a.m. During the day there were house-rent parties where you could see [pianist] Art Tatum and [drummer] Sid Catlett. That was our teaching. It was the most marvelous way to learn.”

Na época em que Clarke e Roach começaram a tocar deste modo, foram considerados procedimentos revolucionários para a época. Em artigo, SCHUDEL (2007) comenta a repercussão que ocorreu na época:

Quando os primeiros registros de Max Roach ao lado de Charlie Parker foram divulgados no disco *Savoy* (1945), o historiador do jazz Burt Korall publicou, em nota, na *Oxford Companion to Jazz*: “Os bateristas experientes estão espantados, intrigados e até com medo”. (...) Outro baterista espantado, Stan Levy, resumiu a importância de Roach: “Eu vim a perceber que, por causa dele, tocar bateria já não era mais a marcação do tempo, aquilo era a música”. (SCHUDEL, 2007)<sup>33</sup>.

Além desse avanço revolucionário, SCHUDEL (2007) ressalta a maneira “melódica”, na criação de frases e solos, como um elemento definidor de sua abordagem no instrumento:

Ao combinar o ataque rítmico com a melodia da música, Roach troxe uma nova maneira de expressão, recém descoberta no seu instrumento. Muitas vezes, ele mudou a ênfase dinâmica de uma peça de seu *kit* para outra, dentro da mesma frase, criando uma sensação de cor tonal e surpresa rítmica. (SCHUDEL, 2007)<sup>34</sup>.

Em 1944, tocou ao lado de Dizzy Gillespie e Coleman Hawkins a música *Wood 'n' You*, reconhecida entre as primeiras gravações do *Bebop*, ao lado de Charlie Parker em *Billie's Bounce*, *Koko* e *Now's the Time*, outras referências do estilo.

Entre 1949 e 1951, participou da gravação de *Tempos Fugit* e *Un poco loco* – do pianista Bud Powell, *Birth of the Cool* – de Miles Davis e Gerry Muligan, e *Genius of the Modern Music* – do pianista Thelonious Monk.

Sobre a gravação deste material, SCHUDEL (2007) afirma a importância

---

<sup>33</sup> Trad.: “When Max Roach's first records with Charlie Parker were released by Savoy in 1945," jazz historian Burt Korall wrote in the "Oxford Companion to Jazz," "drummers experienced awe and puzzlement and even fear. One of those awed drummers, Stan Levey, summed up Mr. Roach's importance: "I came to realize that, because of him, drumming no longer was just *time*, it was *music*.”

<sup>34</sup> Trad.: “By matching his rhythmic attack with a tune's melody, Mr. Roach brought a newfound subtlety of expression to his instrument. He often shifted the dynamic emphasis from one part of his drum kit to another within a single phrase, creating a sense of tonal color and rhythmic surprise.”

destas gravações em que Roach participa na construção do *bebop* como estilo musical:

Tomadas em conjunto, essas gravações definiram a linguagem vibrante do *bebop*, que continua a ser a forma predominante do *jazz* moderno. Na opinião de muitos fãs, o *bebop* atingiu seu auge no dia 15 de maio de 1953, quando Max Roach, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell e o baixista Charles Mingus, se apresentaram em Toronto – Canadá para o “maior show de *jazz* de todos os tempos”. (SCHUDEL, 2007)<sup>35</sup>.

Entre 1954 e 1956, participou de outro trabalho, ao lado do trompetista Clifford Brown. A parceria *Brown & Roach* foi inserida no *Hall* da fama do prêmio *Grammy*, com o disco *Clifford Brown & Max Roach* (1954)<sup>36</sup>. Sobre este grupo, SCHUDEL cita:

Na Califórnia, em 1954, Max Roach e o trompetista Clifford Brown formaram um quinteto amplamente admirado, que contou com a participação do saxofonista Sonny Rollins. Eles criaram, com a sua música elegante, um movimento que depois foi chamado de *Hard Bop*. (SCHUDEL, 2000)<sup>37</sup>.

Em 1960, casado com a cantora Abbey Lincoln, Roach compôs ao lado do letrista Oscar Brown Jr. o disco *We Insist! Freedom Now Suite*. Esse disco foi uma crítica aos direitos civis dos negros norte-americanos, como comenta REYNOLDS (2007), para o *website* da rede BBC:

Roach foi ativo no movimento em prol dos direitos civis dos EUA ao longo de sua vida e *Freedom Now Suite* é uma lição de história

---

<sup>35</sup> Trad.: “Taken together, these recordings defined the vibrant language of bebop, which remains the predominant form of modern jazz. In the view of many fans, bebop reached its zenith on May 15, 1953, when Mr. Roach joined Parker, Gillespie, Powell and bassist Charles Mingus in Toronto for the greatest jazz concert ever.”

<sup>36</sup> Grammy Hall of Fame past recipients. (<http://www.grammy.com>). Recuperado em 28/05/2008.

<sup>37</sup> Trad.: “In California in 1954, Mr. Roach and trumpeter Clifford Brown formed a widely admired quintet that came to include saxophonist Sonny Rollins. They created a sensation with their earthy but elegant music, which became the foundation of the jazz style known as hard bop.”

pela música. Ela começa com o sombrio e chocante canto escravo *Driva Man*, que leva diretamente ao coração da opressão e termina de volta à África, com *Tears for Johannesburg*. (REYNOLDS, 2007. website)<sup>38</sup>.

Roach foi um grande líder de banda, com dezenas de discos gravados. Sua trajetória musical está ligada diretamente a muitos músicos reconhecidos no *jazz*: Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Miles Davis, Duke Ellington, Charles Mingus, Sonny Rollins, e Clifford Brown.

Roach morreu aos 83 anos, no dia 15 de agosto de 2007 e, para evidenciar a sua importância no cenário musical ligado ao *jazz*, SCHUDEL (2007), no início de sua nota de matéria para o jornal *New York Times*, declara que:

“Max Roach, o baterista deslumbrante que ajudou a criar a linguagem rítmica do *jazz* moderno ao expandir as possibilidades expressivas da bateria, morreu no dia 15 de agosto em New York.” (SCHUDEL, 2007)<sup>39</sup>.

### 3.1.1. Semelhanças na performance e vocabulário musical

Citar Max Roach como uma influência direta de um baterista de *jazz*, ainda mais depois do exposto anteriormente, poderia ser um lugar comum, pois virtualmente, direta ou indiretamente, grande parte dos bateristas da música instrumental são influenciados por Roach. Porém, entendemos pertinente demonstrar elementos presentes na performance de Stewart que nos remetem claramente à execução de Roach no instrumento. O primeiro aspecto semelhante entre as atuações de Roach e Stewart é a preocupação de evidenciar a forma da música. Para isso, Stewart utiliza alguns recursos musicais, um deles é alternar as subdivisões rítmicas com as diferentes sessões da música, conforme demonstrado no capítulo 2, referente à sua performance no instrumento.

Encontramos um exemplo em que Roach executa diferentes subdivisões

---

<sup>38</sup> Trad.: “Roach was active in the civil rights movement in the US throughout his life and the Freedom Now Suite is a musical history lesson. It starts with the sombre, shocking slave chant of “Driva’ Man” which takes your right into the heart of oppression, and ends back in Africa with “Tears For Johannesburg.” <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/xn9x> acessado em 10/07/2013.

<sup>39</sup> Trad.: “Max Roach, the dazzling drummer who helped create the rhythmic language of modern jazz while expanding the expressive possibilities of the drums, died Aug. 15 in New York.”

rítmicas de acordo com as sessões da música. Ele está inserido no disco *Study in Brown*, gravado pelo quinteto liderado por *Clifford Brown & Max Roach*, na música *Jacqui*. A forma da música é *Rhythm Changes* (AABA), somando 32 compassos. Durante seu solo (minutagem de 3:16 a 4:00), Roach executa frases em colcheias e tercinas de colcheia nas sessões A, enquanto que, na sessão B, Roach executa frases em semicolcheias – figura 98. Essa preocupação em evidenciar as diferentes sessões da forma da música foi encontrada na figura 09, quando analisamos as subdivisões rítmicas empregadas por Stewart na música *Deed-Lee-Yah*.

The image displays a musical score for the piece 'Jacqui' by Clifford Brown & Max Roach. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The music is divided into two main sections, A and B, which are characteristic of the 'Rhythm Changes' form. Section A, marked with a box 'A', spans measures 1 through 15. It features a series of eighth notes and eighth-note triplets, with some notes marked with an 'x' below them. Section B, marked with a box 'B', spans measures 16 through 32. This section is characterized by a more complex rhythmic pattern involving sixteenth notes and sixteenth-note triplets. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings. The overall structure is AABA, with the first A section (measures 1-15) and the second A section (measures 16-32) being identical, and the B section (measures 16-32) being the contrasting middle section.



Figura 98: Alterações da subdivisões rítmicas, executadas por Roach em *Jacqui*. CD 1 – faixa 72.

Partindo do vocabulário musical registrado da performance de Stewart, nota-se que, na música *Think Before You Think* (minutagem de 1:31 a 1:32), há uma frase em tercinas de colcheia, utilizando tom, caixa e surdo, seguido de acento no tom e toques na caixa; ver a figura 99.

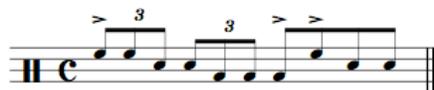


Figura 99: Frase executada por Stewart em *Think Before You Think*. CD 1 – faixa 73.

Essa frase aplicada é semelhante à executada por Roach, em *Conversation*. Esta foi gravada no disco *Deeds, Not Words*, liderado por Roach. A frase está na minutagem de 1:40 a 1:41 – exemplo A, de 1:42 a 1:43 – exemplo B, e de 1:44 a 1:45 – exemplo C, como podemos ver na figura 100.



Figura 100: Frases executadas por Roach em *Conversation*. CD 1 – faixa 74. Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

Foi identificado outro fato interessante em *Dewey Said*. A frase em tercinas, executada na minutagem de 4:47 a 4:49 – figura 101, é semelhante à frase executada por Roach no trecho compreendido entre 6:07 e 6:11 – figura 102, da música *Jordu*, gravada no disco *More Study in Brown*, liderado por Clifford Brown e Max Roach.



Figura 101: Frase executada por Stewart em *Dewey Said*. CD 1 – faixa 75.

Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.



Figura 102: Frase executada por Roach em *Jordu*. CD 1 – faixa 76.

Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

Também em *Dewey Said*, na minutagem de 4:49 a 4:52 – figura 103; detecta-se outra frase executada por Stewart que se assemelha, tanto na escolha das peças quanto nas repetições, com a frase feita por Roach em *Sweet Clifford* no trecho compreendido entre 5:25 e 5:28 – figura 104. No primeiro caso, Stewart toca quatro vezes uma frase formada por quatro colcheias. Em seguida, adiciona duas notas ao final da frase, tocando uma melodia com seis colcheias e repete a primeira frase duas vezes. Essa mesma construção reaparece nos dois compassos seguintes. No segundo, Roach executa duas vezes uma frase de oito colcheias para em seguida, reduzir essa frase para seis colcheias e a repetir quatro vezes.

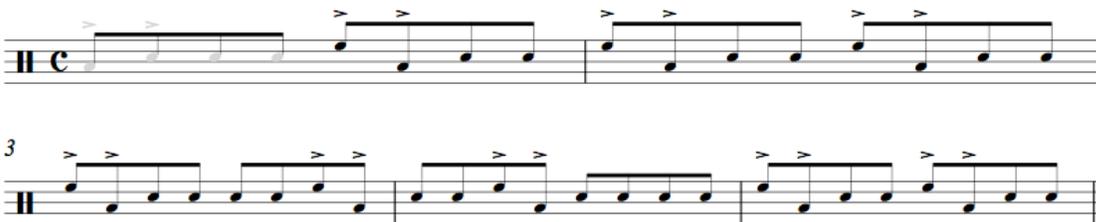


Figura 103: Frase executada por Stewart em *Dewey Said*. CD 1 – faixa 77.

Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.



Figura 104: Frase executada por Roach em *Sweet Clifford*. CD 1 – faixa 78.

Em outra frase, de 3:47 a 3:49 da música *Think Before You Think* – figura 105, vê-se a intenção de Stewart em explorar as diferenças entre os timbres dos tambores: grave e agudo (surdo seguido de tom) e agudo e grave (tom seguido de surdo). Observou-se que também ocorrem frases com esse sentido na atuação de Roach em *The Blues Walk*. (*Clifford Brown & Max Roach*, liderado por ambos). Outro exemplo está no trecho compreendido entre 0:02-0:03 da música *Sweet Clifford*, na performance de Roach – figura 107.



Figura 105: Frase executada por Stewart em *Think Before You Think*. CD 1 – faixa 79.



Figura 106: Frase executada por Roach em *The Blues Walk*. CD 1 – faixa 80.



Figura 107: Frase executada por Roach em *Sweet Clifford*. CD 1 – faixa 81.

Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

No decorrer da pesquisa, foi identificada a utilização de toques no bumbo, fazendo anacruze para as notas principais da frase. Em alguns casos, são frases curtas, preenchendo os compassos para dar início à nova ideia musical, como observou-se nos

exemplos da música *Think Before You Think* – exemplo A (entre 0:57-0:59), e *Deed-Lee-Yah* – exemplo B (entre 4:58-5:00), figura 108.



Figura 108: Frases executadas por Stewart. CD 1 – faixa 82.  
Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

Esse recurso é recorrente na performance de Max Roach, como foi verificado em seu solo em *Take The “A” Train*, gravada pelo quinteto de Clifford Brown e Max Roach no disco *Study in Brown*, no trecho compreendido entre 3:18-3:22 (figura 109).



Figura 109: Frase executada por Roach em *Take the “A” Train*. CD 1 – faixa 83.

Outro ponto em destaque desta pesquisa são as frases nos tambores graves. A frase executada por Roach em *The Blues Walk*, é semelhante, ritmicamente, com o vocabuário musical de Stewart no que diz respeito ao agrupamento de quatro notas, em tercinas. Na figura 110, observa-se a frase executada por Roach em *The Blues Walk* (de 0:26 a 0:27).

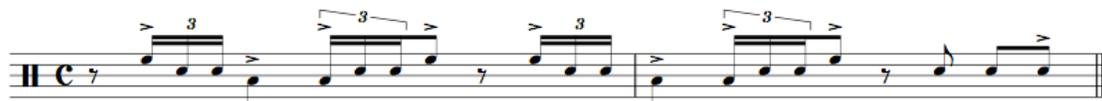


Figura 110: Frase executada por Roach em *The Blues Walk*. CD 1 – faixa 84.

Foi identificado que, além da rítmica, Roach explora as diferenças entre os tambores graves (tom e surdo), alternando entre um e outro no início e no final da frase. Em *Think Before You Think*, Stewart executa frase parecida (de 3:40 a 3:41) – exemplo A. Desta vez, Stewart agrupa dois toques em cada tambor, com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais da frase.

No exemplo B, há outra frase, utilizando essa mesma rítmica, retirada de *Dewey Said*, na minutagem de 5:12 a 5:15, como demonstrado na figura 111.

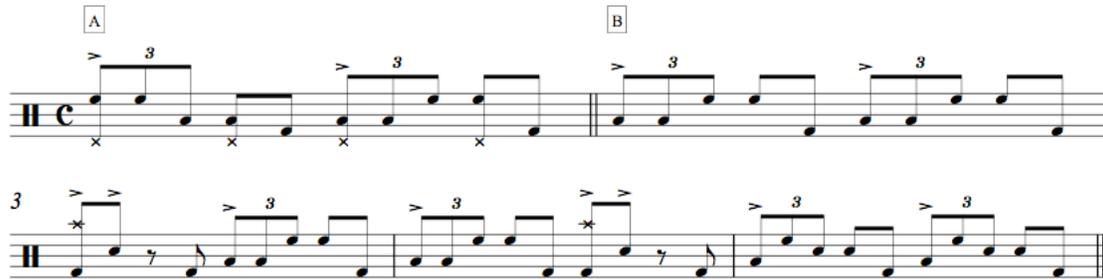


Figura 111: Frases executadas por Stewart com rítmica semelhante à Roach. CD 1 – faixa 85.

Em *Fano*, na minutagem de 5:39 a 5:45, há outro exemplo do fraseado de Stewart. Ele explora as diferenças de timbre entre surdo e *hi-hat* (com abertura), utilizando a mesma rítmica criada por Roach em *The Blues Walk*, com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais – figura 112.

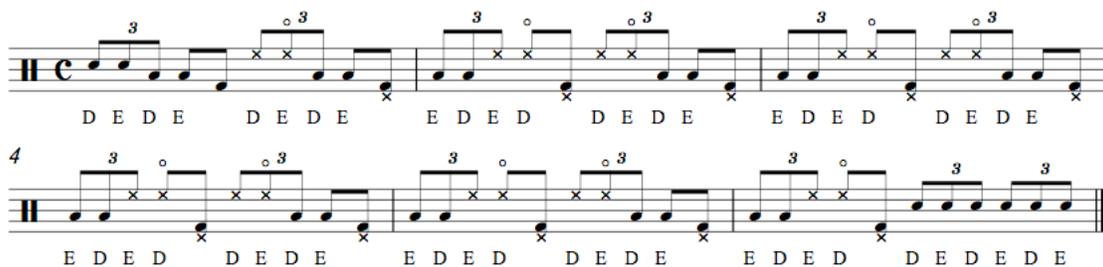


Figura 112: Frase de Stewart em *Fano*. CD 1 – faixa 86.

Sobre a aplicação dos *odd groups*, há semelhança entre a frase aplicada por Stewart na música *Think Before You Think* (minutagem de 0:53 a 0:55 – figura 113, e a frase aplicada por Roach em *Gerkin for Perkin*, gravada pelo quinteto de Clifford Brown e Max Roach no disco *Study in Brown*, no trecho compreendido entre 1:53-1:55 – figura 114.

Na primeira figura, Stewart executa o agrupamento de três colcheias alternando entre bumbo e caixa. Na segunda figura, Roach executa o agrupamento alternando entre toques no bumbo e frases ao redor dos tambores.



Figura 113: Frase executada por Stewart em *Think Before You Think*. CD 1 – faixa 87.



Figura 114: Frase executada por Roach em *Gerkin for Perkin*. CD 1 – faixa 88.

Também foram encontrados agrupamentos de frases em cinco colcheias, como a frase aplicada por Stewart em *Dewey Said* (de 4:43 a 4:45 – figura 115). Roach também utiliza esse agrupamento em *Sweet Clifford*, no trecho compreendido entre 4:51 e 4:54 – figura 116.



Figura 115: Frase executada por Stewart em *Dewey Said*. CD 1 – faixa 89.



Figura 116: Frase executada por Roach em *Sweet Clifford*. CD 1 – faixa 90.

Além da semelhança no agrupamento de cinco notas, ocorre a substituição dos timbres durante a repetição da frase. Vê-se que Roach executa o primeiro toque (da figura composta por cinco) no bumbo, enquanto Stewart executa-o no *ride*. Ao repetir a frase, Roach substitui apenas o último toque, que foi executado na caixa e agora é executado no surdo. Stewart, por sua vez, troca os toques no tom por toques no surdo e vice-versa.

Outra diferença é que Stewart executa quatro agrupamentos em cinco colcheias seguidos, somando dez semínimas, num total de dois compassos quaternários e meio, enquanto Roach executa dois agrupamentos em cinco colcheias e uma frase de três tempos de semínima para preenchimento, completando a frase em dois compassos.

Também foram identificados agrupamentos de frases em três semínimas,

como na minutagem de 2:49 a 2:51 da música *Think Before You Think* – figura 117. Esse agrupamento também foi encontrado na performance de Roach. Como exemplo, temos a frase executada no trecho compreendido entre 3:34-3:36 da música *Jacqui*, gravada pelo quinteto de Clifford Brown e Max Roach no disco *Study in Brown* – 1955, figura 118.



Figura 117: Frase executada por Stewart em *Think Before You Think*. CD 1 – faixa 91.



Figura 118: Frase executada por Roach em *Jacqui*. CD 1 – faixa 92.

Como exemplo da substituição de timbres, a frase executada por Stewart na minutagem de 4:23 a 4:25 da música *Deed-Lee-Yah* – figura 119, é semelhante à frase executada por Roach no trecho compreendido entre 2:54-2:57 da música *Flossie Lou*, gravada pelo quinteto de Clifford Brown e Max Roach no disco *More Study in Brown* – 1954-1956, figura 120.



Figura 119: Frase executada por Stewart em *Deed-Lee-Yah*. CD 1 – faixa 93.



Figura 120: Frase executada por Roach em *Flossie Lou*. CD 1 – faixa 94.

Em *These Are They* (de 0:53 a 0:58) há o exemplo de repetição da mesma frase em diferentes peças da bateria – figura 121. Essa frase, aplicada por Stewart, é semelhante às frases executadas por Roach nas músicas *Jordu* (de 4:48 a 4:51 – figura

122) e *The Drum Also Waltzes* (de 1:21 a 1:28 – figura 123).



Figura 121: Frase aplicada por Stewart em *These Are They*. CD 1 – faixa 95.



Figura 122: Frase aplicada por Roach em *Jordu*. CD 1 – faixa 96.



Figura 123: Frase aplicada por Roach em *The Drum Also Waltzes*. CD 1 – faixa 97.

Observa-se que, no padrão de duas notas aplicado por Roach, o primeiro toque é executado com um *flam* (nota com *appoggiatura* simples). Stewart, por sua vez, executa a o mesmo padrão de duas notas, mas a primeira vem acompanhada de *drag*. Além da diferença no primeiro toque, também existe a mudança de timbres em sequência diferente. Roach explora essa frase ao redor dos tambores, principalmente em *The Drum Also Waltzes*, enquanto Stewart executa esse padrão no *hi-hat*, caixa, tom e surdo – do timbre mais agudo para o timbre mais grave.

Pretendeu-se aqui apontar exemplos que indicam a influência de Roach na performance de Stewart. Resumidamente agrupamos os procedimentos citados que evidenciaram essa possível influência: 1. utilização de diferentes subdivisões rítmicas para deixar evidente a forma da música; 2. execução de frases semelhantes no que diz respeito ao vocabulário musical; 3. aplicação de *odd groups* a cada três e cinco colcheias; 4. utilização de frases com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais; 5. substituição/alternância entre os timbres durante as frases.

### 3.2. Elvin Jones

Elvin Ray Jones (1927-2004), nasceu no dia 09 de setembro de 1927, na cidade de Pontiac, Michigan, Estados Unidos da América. Possui dois irmãos: Hank Jones é um reconhecido pianista de *jazz*, e o bem sucedido trompetista Thad Jones.

Seu reconhecimento no cenário musical surgiu ao participar do renomado quarteto do saxofonista John Coltrane. Ao lado do baixista Jimmy Garrison e do pianista McCoy Tyner, esse quarteto é considerado responsável por uma das redefinições do *swing* (modo de interpretação rítmica do *jazz*), da mesma forma que Charlie Parker e Dizzy Gillespie, Max Roach e Kenny Clarke contribuíram para o nascimento do *bebop*. O crítico KEEPNEWS (2004), em artigo para o jornal *The New York Times*, comenta:

O quarteto de John Coltrane ajudou a redefinir o conceito de um grupo de *jazz*. Elvin Jones e os outros membros da sessão rítmica, o pianista McCoy Tyner e o baixista Jimmy Garrison, não acompanhavam Coltrane, tanto que o envolviam em uma conversa aberta entre os quatro integrantes. O público descobriu a intensidade do grupo e muitos críticos compartilharam do mesmo entusiasmo. (KEEPNEWS, 2004).<sup>40</sup>

Mas essa nova abordagem, com alto nível de interação entre os músicos, não foi bem recebida por todos os críticos de *jazz*. Para alguns, o grupo de John Coltrane era rejeitado. O crítico Keepnews (2004) afirma que “apesar de toda a sua popularidade, o grupo dividiu o mundo do *jazz*. John Tynan, da revista (especializada em *jazz*) *Downbeat*, definiu a música do grupo como *anti-jazz*.”<sup>41</sup>

Ao ouvir o material gravado por Jones ao lado de John Coltrane, percebeu-se que as músicas exploram a improvisação, a interação entre o solista e os músicos que

---

<sup>40</sup> Trad.: “Coltrane's quartet helped redefine the concept of the jazz combo. Mr. Jones and the other members of the rhythm section, the pianist McCoy Tyner and the bassist Jimmy Garrison, did not accompany Coltrane so much as engage him in an open-ended four-way conversation. Audiences found the group's intensity galvanizing, and many critics shared their enthusiasm.”

<sup>41</sup> Trad.: “John Tynan of Down Beat magazine dismissed its music as "anti-jazz," and others agreed.”

estão acompanhando. Principalmente quando se fala na bateria de Jones, há de se comentar sobre o emprego de dinâmicas fortes e maneira de tocar “para frente”, como define MATTINGLY (2005), em artigo para o *Hall of Fame* do *website* da *Percussive Arts Society*:

Em 1960, Elvin integrou o quarteto de John Coltrane. Foi o cenário perfeito para seu estilo. Elvin e “Trane” foram verdadeiros parceiros, tanto que exploravam, simultaneamente, ritmo e melodia. Jones desenvolveu uma abordagem original na qual cada peça de sua bateria contribuía como um impulso para frente na música. “Você não pode isolar as diferentes peças da bateria mais do que voce pode isolar a sua perna esquerda do resto do seu corpo”, Elvin sustentou, “seu corpo é um, mesmo que você tenha duas pernas, dois braços, dez dedos e tudo isso. Todas as peças se somam a um ser humano. É o mesmo com o instrumento. As pessoas nunca vão se aproximar da bateria corretamente, se não começar a pensar nela como um único instrumento musical.” (MATTINGLY, 2005).<sup>42</sup>

Além de sua grande destreza técnica, Jones também se preocupava com a estrutura da música. Achava importante se unir à uma estrutura melódica enquanto estava tocando. Segundo MATTINGLY (2005):

A verdade é que Jones sempre aderiu à estrutura de uma melodia enquanto solava. “Eu ouço a música na minha mente”, Jones explicou, “então eu sei onde eu estou em qualquer ponto da composição. Naturalmente, isso deve ser refletido no que o solo está afirmando, indiferente se a melodia é realista ou abstrata, no tempo ou fora do tempo. Isso não importa, desde que o período de tempo (*chorus*) está preciso. Então, pode-se pegar de qualquer

---

<sup>42</sup> Trad.: “In 1960, Elvin joined the John Coltrane Quartet. It was the perfect setting for his style, and Elvin and “Trane” were truly partners as they simultaneously explored rhythm and melody. Jones developed an original approach in which every part of the drumset contributed to the forward momentum of the music. “You can’t isolate the different parts of the drumset any more than you can isolate your left leg from the rest of your body,” Elvin contended. “Your body is one, even though you have two legs, two arms, ten fingers, and all of that. All of those parts add up to one human being. It’s the same with the instrument. People are never going to approach the drumset correctly if they don’t start thinking of it as a single musical instrument.””

parte da composição e estabelecer a sua continuidade.”  
(MATTINGLY, 2005).<sup>43</sup>

Ao analisar o material selecionado de Jones, nota-se sua afinidade por longos solos de bateria. Em algumas momentos, esses solos não seguem uma estrutura pré-estabelecida, como a forma da música. Essa abordagem é diferente da performance de Roach, que evidencia as diferentes sessões da música em seus solos. Embora Jones não siga a uma estrutura definida, existe a manutenção do andamento da música. Sobre isso, Keepnews (2004) cita:

Elvin Jones, um elemento do grupo de John Coltrane a partir do final de 1960 e início de 1966 e, durante mais de três décadas líder de vários grupos notáveis, foi o primeiro grande baterista da era Pós-Bebop. Com base nas inovações do *jazz* moderno, criado por Clarke e Roach, que libertaram o baterista de uma função puramente rítmica (marcar os tempos) na década de 1940, ele (Jones) abriu caminho para uma geração posterior de bateristas que dispensaram um pulso rítmico constante em prol de uma maior liberdade para a improvisação. Mas ele (Jones) nunca perdeu o pulso: a pulsação sempre esteve evidente enquanto ele tocava, mesmo inserindo camadas de polirritmias interligadas. (KEEPNEWS, 2004).<sup>44</sup>

Jones participou do quarteto de John Coltrane entre os anos de 1960 e 1966. Dentre os principais discos, temos: *Coltrane's Sound* (1960), *Live at the Village Vanguard* (1961) e *A Love Supreme* (1964). Como sideman, trabalhou ao lado dos

---

<sup>43</sup> Trad.: “In fact, Jones always adhered to the structure of a tune while he soloed. “I hear the tune in my mind,” he explained, “so I know where I am at any point in the composition. Of course, this has to be reflected in what the solo is stating, whether it be realistic or abstract, in tempo or out of tempo. It doesn't matter, as long as the time frame is accurate. Then one can pick up from any portion of the composition and reestablish the continuity.””

<sup>44</sup> Trad.: “Mr. Jones, a fixture of the Coltrane group from late 1960 to early 1966 and for more than three decades the leader of several noteworthy groups of his own, was the first great post-bebop percussionist. Building on the innovations of the jazz modernists Kenny Clarke and Max Roach, who liberated the drum kit from a purely time-keeping function in the 1940's, he paved the way for a later generation of drummers who dispensed with a steady rhythmic pulse altogether in the interest of greater improvisational freedom. But he never lost that pulse: the beat was always palpable when he played, even as he embellished it with layer upon layer of interlocking polyrhythms.”

músicos: Miles Davis (*Blues Moods* – 1955 e *Sketches of Spain* – 1959), Sonny Rollins (*Live at the Village Vanguard* – 1957), Yusef Lateef (*Into Something* – 1961), Joe Henderson (*Inner Urge* – 1964), entre outros.

Elvin Jones morreu aos 76 anos, no dia 18 de maio de 2004, na cidade de Englewood, New Jersey, e sua “maneira explosiva de tocar bateria”, (KEEPNEWS, 2004) que alimentava o quarteto de John Coltrane, sempre será lembrada.

### 3.2.1. Semelhanças na performance e vocabulário musical

Da performance de Jones, se ressaltará: o emprego de dinâmicas fortes, a utilização da melodia da música como referência para a criação de seus solos, o grande número de frases em tercinas de colcheias e tercinas de semínima e as semelhanças entre suas frases e o vocabulário musical de Stewart.

No material em áudio de Jones, principalmente quando estudada a sua performance ao lado de John Coltrane, foi identificado o emprego de dinâmicas fortes. Coltrane cria solos longos de saxofone, muitas vezes crescentes, e Jones, ao acompanhá-lo, evidencia essa intenção, tocando em dinâmicas que vão de *forte* até *fortissíssimo*. Junto aos *crescendos* de dinâmica em seus acompanhamentos, Jones também vai aumentando a intensidade e a quantidade de notas.

Essa abordagem de Jones não se limita apenas à sua performance ao lado de John Coltrane, como foi verificado em sua discografia como líder. Nestes, também ocorrem solos longos em que Jones toca com a mesma intensidade. Logo, consideraremos essa postura – de inserir cada vez mais elementos e aumentar a intensidade dinâmica até o *fortissíssimo*, como um elemento definidor de sua performance no instrumento.

Tomando como ponto de vista a sua abordagem durante o solo de saxofone na música *Think Before You Think* e o emprego das dinâmicas de *forte* a *fortissíssimo* – como exemplificado na Figura 4 (quando se discutiu a utilização de dinâmicas para evidenciar a forma da música); podemos considerar Jones como uma influência de Stewart.

Outro exemplo do uso de dinâmica *fortissíssimo* na performance de Stewart, que faz referência à abordagem de Jones, se encontra na música *Think Before You Think*, de 3:34 a 3:51 – figura 124.

The image shows a musical score for a drum solo in common time (C). It consists of five staves of music. The first staff starts with a dynamic marking of *fff* and includes markings for 'RS' (Right Stick) and a triplet. The second staff is marked with a '5' and includes a triplet. The third staff is marked with a '9' and includes 'RS' markings. The fourth staff is marked with a '13' and a dynamic marking of *f*. The fifth staff is marked with a '16' and ends with a double bar line. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 124: Emprego do *fortissíssimo* durante solo de Stewart. CD 1 – faixa 98.

Outro ponto identificado é a utilização da melodia e/ou trechos marcantes da música como referência para a criação de seus solos de bateria. Na música *Four and Six*, do disco *Elvin!*, Jones cria suas frases baseadas na levada executada no contrabaixo, cuja rítmica pode ser observada na figura 125.

The image shows a musical score for a rhythmic cell in 3/4 time. It consists of a single staff of music. The notation includes a quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The time signature is 3/4.

Figura 125: Célula rítmica da levada de contrabaixo.

Na figura 126 pode-se notar as frases retiradas do solo de bateria, que evidenciam essa célula rítmica, na minutagem de 2:17 a 2:25.

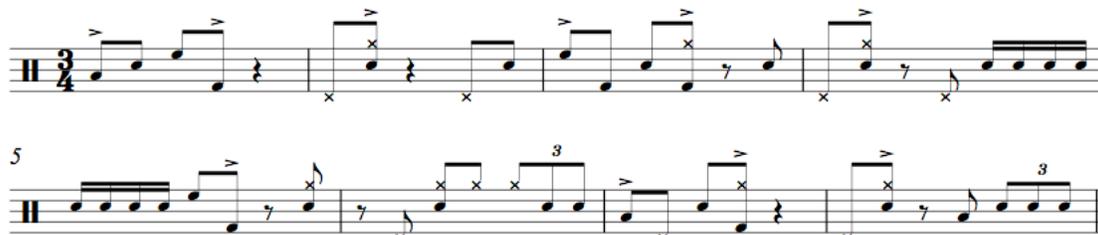


Figura 126: Frases de Jones baseadas na levada de baixo acústico em *Four and Six*. CD 1 – faixa 99.

Quando se discutiu sobre as maneiras com que Stewart evidencia a forma da música, além do uso de dinâmicas, foram identificados exemplos da execução de frases baseadas na melodia da música e a citação da mesma durante seus acompanhamentos e solos – ver figuras 05, 06 e 10 do capítulo anterior; evidenciando uma possível influência de Jones na performance de Stewart.

Sobre o vocabulário musical de Jones, observa-se o emprego de tercinas de colcheias. A seguir, temos exemplos da utilização desse recurso em seu fraseado. O primeiro exemplo está na minutagem de 4:15 a 4:17 da música *Chasin' The Trane*, do disco *The Complete Village Vanguard Recordings of John Coltrane* – figura 127.



Figura 127: Frase em tercinas de colcheias aplicada por Jones. CD 2 – faixa 01.

Legenda: frase principal – cor preta, outras notas – cor cinza.

Essa frase, é semelhante à tocada por Stewart em *Dewey Said*, na minutagem de 4:59 a 5:01. Se substituirmos as tercinas de colcheias por colcheias e inserirmos o *hi-hat*, com o pé esquerdo, no lugar do primeiro toque no bumbo, constrói-se a frase de Stewart – figura 128.

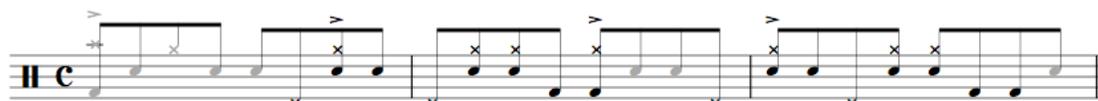


Figura 128: Frase aplicada por Stewart em *Dewey Said*. CD 2 – faixa 02.

A frase executada por Stewart na música *Think Before You Think*, na minutagem correspondente de 1:09 a 1:12 – figura 129, e a frase aplicada por Jones, na música *Reza*, do seu disco *Puttin' it Together*, de 04:36 e 04:40 (figura 130) também são semelhantes. Tanto na frase executada por Stewart, como na frase executada por Jones, o *hi-hat* é utilizado em anacruze para as notas principais. No primeiro, ocorre uma frase em cinco tempos que se repete e, no segundo, uma frase de dois compassos.



Figura 129: Frase executada por Stewart em *Think Before You Think*. CD 2 – faixa 03.  
 Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.



Figura 130: Frase executada por Jones em *Reza*. CD 2 – faixa 04.  
 Legenda: frases principais – cor preta, outras frases – cor cinza.

Outro exemplo de uma possível influência de Jones na performance de Stewart é a semelhança na utilização dos *odd groups*. No solo de bateria em *Think Before You Think*, Stewart executa uma frase agrupada a cada três colcheias – na minutagem de 0:53 a 0:56 mostrada na figura 131; que é semelhante à frase executada por Jones em *Pretty Brown*, do disco *Elvin!*, na minutagem de 2:34 a 2:39 – figura 132.



Figura 131: Frase executada por Stewart em *Think Before You Think*. CD 2 – faixa 05.  
 Legenda: frase principal – cor preta, outras notas – cor cinza.



Figura 132: Frase executada por Jones em *Pretty Brown*. CD 2 – faixa 06.

Na parte final do solo de saxofone, em *Think Before You Think*, Stewart executa uma frase agrupada a cada três semínimas, na minutagem de 3:25 a 3:30 – figura 133. Essa frase é idêntica à frase aplicada por Jones na música *Jay-Ree*, gravada no disco *Puttin' it Together*, na minutagem de 2:55 a 3:03 – figura 134.



Figura 133: Frase aplicada por Stewart em *Think Before You Think*. CD 2 – faixa 07.

Legenda: frase principal – cor preta, outras notas – cor cinza.



Figura 134: Frase executada por Jones em *Jay-Ree*. CD 2 – faixa 08.

Uma frase importante no vocabulário musical de Stewart é o padrão rítmico de quatro toques, com o bumbo em anacruze. Essa frase é recorrente nos solos de bateria em *Think Before You Think* – na minutagem de 3:40 a 3:41, exemplo A, e *Dewey Said*, na minutagem de 5:12 a 5:15, exemplo B (figura 135).

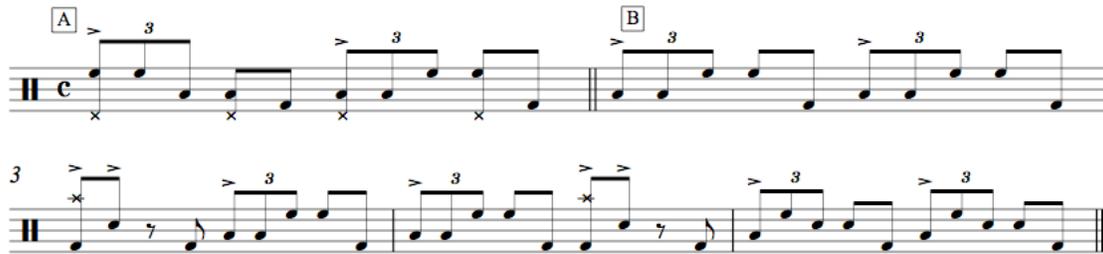


Figura 135: Frases de Stewart utilizando o mesmo padrão rítmico de Jones. CD 2 – faixa 09.

Esse padrão rítmico também foi identificado na performance de Jones, na música *Buzz-At*, do disco *Elvin!*, na minutagem de 5:06 a 5:08 – figura 136.



Figura 136: Frase de Jones utilizando o mesmo padrão rítmico. CD 2 – faixa 10.

Nas duas figuras anteriores, vê-se que a semelhança entre as frases é apenas rítmica. Porém, não deixaremos de lado a possibilidade de que Stewart tenha se baseado nesta frase, ou em outro padrão semelhante da performance de Jones, para criar suas próprias frases.

Outra frase que é presente na performance de Jones e que Stewart reproduziu foi retirada de *I'll Remember April*, do disco *Into Something*, liderado pelo saxofonista Yusef Lateef. Ela está registrada na minutagem de 5:27 a 5:31, demonstrada na figura 137.



Figura 137: Frase executada por Jones em *I'll Remember April*. CD 2 – faixa 11.

Legenda: frase principal – cor preta, outras notas – cor cinza.

A frase aplicada por Jones, na figura anterior, é semelhante à executada por Stewart na música *Heck of a Job*, gravada no disco *This Meets That*, liderado pelo guitarrista John Scofield, na minutagem de 4:16 a 4:26 – figura 138. Stewart repete-a quatro vezes, como motivo rítmico que, na primeira e terceira repetição, aparece reduzido em sua última nota.



Figura 138: Frase executada por Stewart em *Heck of a Job*. CD 2 – faixa 12.

Legenda: frase principal – cor preta, outras notas – cor cinza.

Com esse estudo comparativo pretendeu-se investigar padrões recorrentes de execução que apresentassem semelhanças entre esses dois músicos. Os elementos que podemos considerar como relevantes são: 1. a aplicação de dinâmicas fortes, 2. o uso da melodia da música como referência para a criação de seus solos; 3. padrões rítmicos semelhantes; 4. o vocabulário musical.

### 3.3. Tony Williams

Anthony Tillmon “Tony” Williams (1945–1997), nasceu em Chicago, Estados Unidos da América. Tony Williams começou a tocar bateria muito cedo e, profissionalmente, acompanhou o saxofonista Sam Rivers com 13 anos. Aos 17, ganhou fama ao lado do trompetista Miles Davis, ao entrar para o grupo que mais tarde seria considerado como “*Davis's second great quintet*” (o segundo grande quinteto de Davis).

Williams tinha uma forte identidade musical e foi um principais integrantes dessa formação ao lado de Davis, e reconhecido por ele, em sua autobiografia, como “o centro em que o som do grupo girava ao seu redor”. (TROUPE, 1989, p. 254). Seu estilo inventivo ajudou a redefinir o papel da sessão rítmica dos grupos de *jazz* através do uso de polirritmias e modulações métricas. WATROUS (1997), em artigo para o Jornal *The New York Times*, faz o seguinte comentário sobre a identidade musical de Williams:

Williams foi uma criança prodígio. Desde suas primeiras gravações ao lado do saxofonista Jackie McLean, através de seu trabalho ao lado de Miles Davis – em meados de 1960, até em seus projetos autorais de *jazz*, *rock* e *fusion*, ele manteve seu próprio som. (WATROUS, 1997).<sup>45</sup>

Embora tenha começado a tocar ao lado de Davis com pouca idade, Williams foi muito reconhecido pela sua maneira de tocar. WATROUS (1997), cita:

Como parte da sessão rítmica do quinteto de Miles Davis, com Herbie Hancock no piano, e Ron Carter no baixo, Williams mudou radicalmente a maneira com que a banda trabalhava. Em suas mãos, os andamentos eram maleáveis e ele estava confortável para dobrar e desdobrar o pulso, dobrando as implicações emocionais em ritmos elásticos. (WATROUS, 1997)<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Trad.: “Mr. Williams was a child prodigy, and from his earliest recordings with the saxophonist Jackie McLean through his work with the Miles Davis band of the mid-1960's on to his own jazz and rock fusion groups, he retained his own sound.”

<sup>46</sup> Trad.: “As part of the Davis quintet's rhythm section, with Herbie Hancock on piano and Ron Carter on bass, Mr. Williams radically changed the way a band worked. In his hands tempos were pliable, and he was

Em matéria para a revista especializada *Downbeat* (MICALLEFF, 2008), O baterista Lenny White comenta sobre a performance de Williams e sobre as suas referências musicais:

Quando eu o ouço (Williams) tocando, eu ouço todos os bateristas que vieram antes dele: Philly Joe Jones, Max Roach, Roy Haynes. Todos eles estão implícitos na sua maneira de tocar. O futuro onde a bateria estava buscando chegar agora está no mesmo cara. O som de sua bateria era como o de Max, Art Blakey e Philly, mas era o seu som. (MICALLEFF, 2008).<sup>47</sup>

A baterista Cindy Blackman também comenta a performance de Williams e suas referências no instrumento:

Se você observar a música *Frelon Brun* (primeira música do disco *Filles de Kilimanjaro*), o ano em que ela foi gravada (1968) e o que estava acontecendo musicalmente, socialmente, as coisas que Tony estava ouvindo e foi influenciado, ele levou tudo isso para as suas inovações, e ainda tocou uma batida de *rock* por trás, e inovou nessa. (...) A sensação das colcheias e as frases que ele fez foi inovador por causa da maneira com que ele improvisou livremente com a reprodução de apenas um toque. Em *Frelon Brun*, ele levou toda a história da arte, Max (Roach), Papa Jo (Jones), Roy (Haynes) e Philly (Joe Jones), e, em seguida, acrescentou-se em cima disso. Ele é famoso por seus rulos combinando bumbo e tom, mas em *Kilimanjaro* ele está fazendo isso entre bumbo e *hi-hat*. E isso é bom. (MICALLEFF, 2008).<sup>48</sup>

---

comfortable halving and doubling the pulse, plying the emotional implications of elastic tempos.”

<sup>47</sup> Trad.: “When I heard him, I heard all of the drummers from before: Philly Joe Jones, Max Roach, Roy Haynes. They were all in his playing. The future of where drumming was going to go was now in the same guy. He could take that lineage and roll it up into one sound. The sound of his drums was like Max, Philly and Art Blakey, but it was his sound.”

<sup>48</sup> Trad.: “If you look at ‘Frelon Brun’ and when it was recorded, 1968, and what was happening musically, socially, the things that Tony was hearing and was influenced by, he took all of that and all of his innovations, and even played a backwards rock beat and innovated on that,” drummer Cindy Blackman said. “The eighth-note feel stuff that he did was innovative because of the way he would turn the beat around, the way he would liberally improvise with playing just a beat. In ‘Frelon Brun’ he took all the history from Art, Max, Papa Jo, Roy and Philly then he added himself on top of that. He’s famous for his bass drum and tom rolls, but on *Kilimanjaro* he’s doing it between his bass drum and hi-hat. And it feels good.”

A respeito das opiniões de Lenny White e Cindy Blackman, foi encontrada uma declaração de Williams dizendo quais foram os seus ídolos na bateria quando criança e como ele se comportava diante das gravações deles. Segundo consta em RILEY (2004), Williams cita:

Quando era criança, por cerca de dois anos quis tocar como Max Roach. (...) Max foi meu grande ídolo na bateria. Art Blakey foi meu primeiro ídolo, mas Max foi o melhor. Então eu queria comprar todos os discos que ele gravava para tocar exatamente igual - exatamente o que ele fez na gravação, solos e tudo. Também fiz isso com bateristas como Art Blakey, Philly Joe Jones, Jimmy Cobb, Roy Haynes e com todos os bateristas que eu admirava. Eu também queria afinar a minha bateria da mesma forma que eles fizeram nas gravações. (RILEY, 2004. p. 45)<sup>49</sup>

Na matéria sobre Williams, registrada na revista *Downbeat*, segue a opinião do baterista Billy Drummond sobre a performance de Williams no quinteto de Miles Davis:

Em termos de sobreposição de diferentes métricas e sensações rítmicas que iam contra a sensação de oito colcheias, ele foi o primeiro baterista de *jazz* ao fazê-lo. Isso vem da música latina, em que a maneira de se acentuar a música é oposta ao *jazz*, o uso de colcheias pontuadas e a sensação em semicolcheias. Ele estreitou a distância entre esses dois, mas ele também fez isso em *Miles Smiles*, utilizando o *hi-hat* executando as semínimas, que são contrárias ao padrão no *ride*. Lá foi onde as sementes foram plantadas. (MICALEFF, 2008).<sup>50</sup>

Na mesma matéria, também há a opinião de Bill Stewart sobre a performance

---

<sup>49</sup> Trad.: "When I was a kid, four about two years I played like Max Roach. Max is my favorite drummer. I don't know if I've ever said this clearly and plainly, but Max Roach was my biggest drum idol. Art Blakey was my first idol, but Max was the biggest. So I would buy every records I could find with Max on it, and then I would play exactly like him - exactly what was on the recordl solos and everything. I also did that with drummers like Art Blakey, Philly Joe Jones, Jimmy Cobb, Roy Haynes and all of the drummers I admired. I would even tune my drums just like they were on the record."

<sup>50</sup> Trad.: "In terms of superimposing different meters and feels against that even-eighth feel, he was the first jazz drummer to do it. That comes from Latin music, that up-and-down feel as opposed to the jazz, dotted-eighth, 16th feel. He was blurring the lines between the two, but he also did that on Miles Smiles, and the hi-hat on all fours against the ride rhythm. That is where the seeds are planted."

de Williams ao lado de Miles Davis. Stewart comenta:

O grupo (nesse período) foi ainda maior que a soma de seus integrantes”, disse o baterista Bill Stewart. “Uma das coisas que eu admiro na performance de Tony Williams neste período é a sua capacidade de escuta, interação e *timing*. Ele utiliza esses recursos de interação em momentos da música que a impulsionam para frente. É sobre os espaços em que ele preenche com esses recursos. Eu admirava seu som e a maneira com que foi gravada a bateria no selo *Columbia Records*. Outra coisa que invadiu o seu estilo em *Miles Smiles*, foi a execução das quatro semínimas no *hi-hat*. Isso pode ser percebido também em *Filles de Killimanjaro*, porém, neste disco Williams executa maior quantidade de colcheias retas (*straight eight*)”. (MICALEFF, 2008).<sup>51</sup>

Outra opinião relevante sobre a performance de Williams vem do baterista Dafnis Prieto, na revista *Downbeat*:

O que eu gosto em *Filles de Kilimanjaro*, é a elasticidade do tempo (*beat*). Ele (Williams) está removendo a concepção da bateria como base da música. A bateria assume diferentes papéis. Às vezes você ouve o *hi-hat* indicando para um caminho e o *ride* segue em um caminho diferente. Não é pretenciosamente rígido, por que ele, obviamente, consegue fazer de forma rígida. Ele fez efeitos, como abrir e fechar o *hi-hat* rápido, ou tocar a caixa, ou o tom, junto com o *hi-hat*, produzindo um som *splashy* (rápido, agudo e de curta duração). Depois o silêncio em seguida. Criou-se a tensão e o relaxamento de sua bateria. (MICALEFF, 2008).<sup>52</sup>

Tony Williams morreu, aos 51 anos, no dia 23 de fevereiro de 1997. Em nota

---

<sup>51</sup> Trad.: “The group [during that period] was even greater than the sum of their parts,” drummer Bill Stewart said. “One of the things I love about Tony’s playing in this period is his listening ability, his interaction and timing. He plays these interactive things at moments in the music that propel the music forward. It’s about the spaces he plays those things in. I loved his sound, and the way Columbia recorded his drums during that period. The other thing that crept into his style by *Miles Smiles*, he was playing the hi-hat on all fours sometimes. You hear that on *Kilimanjaro*, but in more of an even eighth-note context.”

<sup>52</sup> Trad.: “What I like about *Filles De Kilimanjaro* is the elasticity of the beat. He’s removing the conception of the drums as the foundation of the music. The drums take different roles. Sometimes you hear the hi-hat going one way and the cymbal going in a different way. It’s not pretentiously tight, because obviously he can do it tight. He did effects, like closing and opening the hi-hat fast, or striking the snare or the tom and the hi-hat together, that splashy sound. Then silence after that. It created that tension and release in his drumming.”

para o jornal *The New York Times*, Watrous (1997) cita que Tony Williams foi um “baterista cujas inovações fizeram dele um dos músicos de *jazz* mais influentes no último meio século”

### 3.3.1. Semelhanças na performance e vocabulário musical

Sobre a performance de Williams, discutiremos acerca da interação com a melodia do tema da música e com os solistas, bem como sobre o vocabulário musical e a maneira com que executa suas levadas, as quais, em alguns momentos, fazem alusão a novos andamentos. Admirado por Stewart pela capacidade de ouvir e interagir com o solista no momento certo, observaremos um pouco da maneira com que Williams aplica esse conceitos.

O primeiro elemento definidor da performance de Williams que pode ter influenciado Stewart é a aplicação do *hi-hat*, com o pé esquerdo, executando as quatro semínimas do compasso quaternário (diferente do padrão executado por Roach, em que se executa o *hi-hat* nas semínimas 2 e 4). Esse recurso é utilizado por Stewart durante o acompanhamento do solo de saxofone na música *Think Before You Think*, na minutagem de 1:54 a 2:19 (figura 139).

The image displays four staves of musical notation for a hi-hat pattern in 4/4 time. The notation uses 'x' marks on a five-line staff to represent the hi-hat sound. The first staff starts with a common time signature 'C' and shows a steady eighth-note pattern. The second staff begins at measure 5 and continues the pattern. The third staff starts at measure 10 and introduces triplets, indicated by a '3' above the notes. The fourth staff starts at measure 14 and continues with triplets and accents. The notation is consistent with the description of a steady eighth-note hi-hat pattern with occasional triplets and accents.

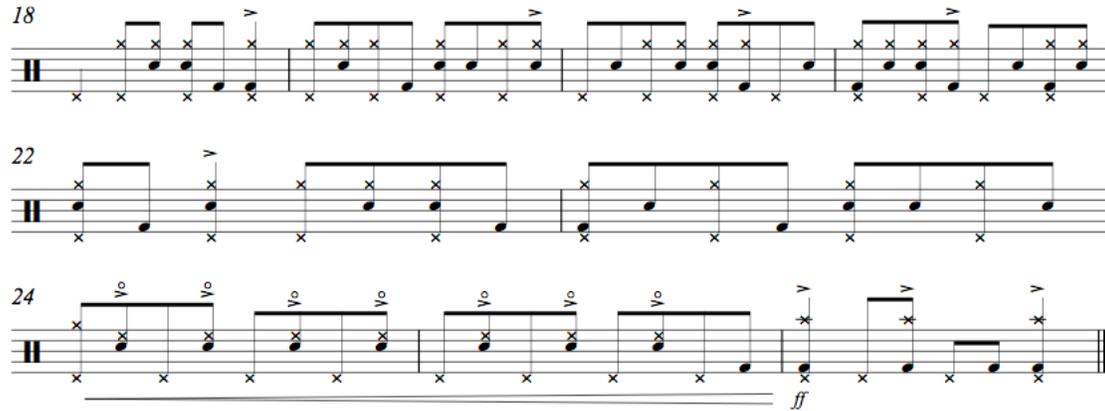


Figura 139: Stewart executando o *hi-hat* nas quatro semínimas do compasso. CD 2 – faixa 13.

A análise comparativa sobre o material gravado por Williams comprova que esse recurso (executar as quatro semínimas no *hi-hat*) é recorrente em sua performance. Para exemplificar, segue o trecho retirado da música *Riot*, que está no disco *Nefertiti*, na minutagem de 0:15 a 0:32 – figura 140.



Figura 140: Williams executando o *hi-hat* nas quatro semínimas do compasso. CD 2 – faixa 14.

A interação da bateria na música e o preenchimento dos espaços vazios (pausas da melodia) são outras marcas que, segundo Stewart, definem a identidade musical de Williams. A seguir, na figura 141, segue a exposição do tema da música *Four* (na minutagem de 0:10 a 0:32), do disco *Four and More*, liderado por Miles Davis. As notas simultâneas ao tema estão na cor cinza e os preenchimentos feitos por Williams estão na cor preta.

Figura 141: Williams acompanhando o tema de *Four*. CD 2 – faixa 15.

Observa-se que, tanto Stewart (figura 5), quanto Williams (figura 141), executam a melodia do tema da música na bateria, como também preenchem os espaços vazios (pausas na mesma), com frases e outras melodias na bateria.

Além do preenchimento dos espaços vazios durante a melodia do tema, Williams também executa esse procedimento musical durante o acompanhamento de solos. O exemplo a seguir foi retirado da música *Joshua*, do disco *Seven Steps to Heaven*, liderado por Miles Davis, na minutagem de 1:46 a 2:02. Nele, observa-se que, durante o solo de trompete, Williams preenche os espaços vazios da melodia improvisada pelo trompetista. Na figura 142, as notas acima do pentagrama significam a rítmica do solo de trompete e as outras notas significam o preenchimento executado por Williams.



Figura 142: O preenchimento dos espaços vazios durante o solo de trompete em *Joshua*. CD 2 – faixa 16.

Outro ponto importante na abordagem de Williams é a execução de levadas rítmicas que fazem alusão a outros andamentos na música. Os próximos dois exemplos foram retirados da música *Footprints*, gravada no disco *Miles Smiles*, liderado pelo trompetista Miles Davis.

Essa música foi composta, originalmente, na fórmula de compasso três por quatro e Williams executa, em diferentes momentos, levadas que dão a alusão de que a música está sendo executada sobre o compasso de dois por dois (ou quatro por quatro desdobrado)<sup>53</sup>, quatro por quatro e seis por quatro (dobrado)<sup>54</sup>.

O primeiro exemplo foi retirado da minutagem de 1:17 a 1:22 e a levada de Williams faz alusão à fórmula de compasso de seis por quatro; ver a figura 143.



Figura 143: Levada de Williams que faz alusão ao compasso seis por quatro. CD 2 – faixa 17.

<sup>53</sup> O termo “desdobrado” faz referência ao andamento na metade da velocidade do original.

<sup>54</sup> O termo “dobrado” faz referência ao andamento com o dobro da velocidade original.

Na figura 144, encontra-se um exemplo de levada de *jazz* na fórmula de compasso seis por quatro.

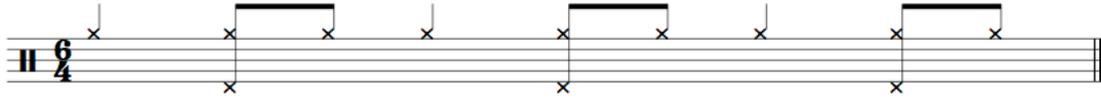


Figura 144: Exemplo de levada de *jazz* em seis por quatro.

O segundo exemplo foi extraído da minutagem de 1:53 a 1:55. Neste trecho, Williams executa uma levada que faz alusão ao compasso quatro por quatro “desdobrado” – figura 145.



Figura 145: Levada de Williams que faz alusão ao compasso quatro por quatro “desdobrado”. CD 2 – faixa 18.

A seguir, na figura 146, um exemplo de levada de *jazz* na fórmula de compasso dois por dois (ou quatro por quatro desdobrado).



Figura 146: Exemplo de levada de *jazz* em dois por dois.

O terceiro exemplo foi retirado da minutagem de 2:23 a 2:30 e a levada de Williams faz alusão ao compasso quatro por quatro – figura 147.



Figura 147: Levada de Williams que faz alusão ao compasso quatro por quatro. CD 2 – faixa 19.

Em seguida, na figura 148, a mesma levada, escrita na fórmula de compasso quatro por quatro.

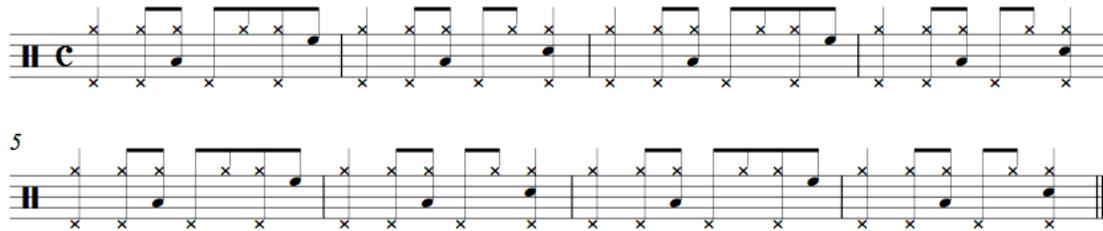


Figura 148: Mesma levada, escrita no compasso quatro por quatro.

Como apontado nas análises, esse conceito (da execução de levadas que dão a sensação rítmica de outros andamentos e fórmulas de compasso) é recorrente nas gravações de Williams. Stewart deve ter sido influenciado por Williams nesse aspecto. Foram identificados dois momentos: seu solo de bateria em *Tell the Televangelist* (de 5:29 a 5:40), do seu álbum, como líder, *Incandescence* – figura 149; e na música *Junior's Arrival* (de 4:14 a 4:23), do disco *Joy Spring*, liderado por Bill Carrothers – figura 150.

No primeiro exemplo, Stewart executa uma levada que faz alusão ao compasso de três por quatro, nos compassos 1, 3, 4 e 7. No segundo, executa duas levadas diferentes. A primeira (compassos de 1 a 4), é uma levada com a sensação rítmica do compasso três por quatro, enquanto a segunda (compassos de 5 a 7) é uma levada que faz referência ao compasso seis por quatro.



Figura 149: Levadas com sensação rítmica do compasso três por quatro. CD 2 – faixa 20.

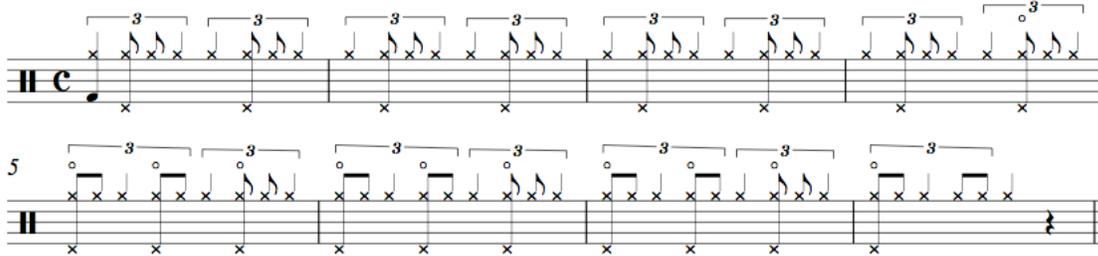


Figura 150: Levadas com sensação rítmica dos compassos três por quatro (1-4) e seis por quatro (5-7). CD 2 – faixa 21.

A respeito do vocabulário musical apresentado por Williams em suas gravações, temos o trecho retirado da música *So What*, gravada no disco *Four and More*, liderado por Miles Davis, na minutagem de 2:51 a 2:52. Neste trecho, Williams executa toques simultâneos entre caixa e *hi-hat* aberto para pontuar frases – figura 151.

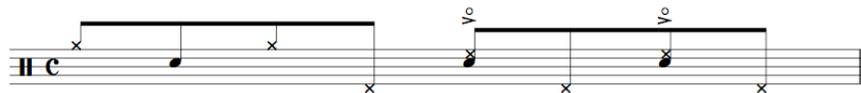


Figura 151: Williams executando a abertura de *hi-hat*. CD 2 – faixa 22.

Stewart também executa toques simultâneos entre caixa e *hi-hat* aberto destacando as frases. Na música *Think Before You Think*, na minutagem de 2:41 a 2:43 – figura 152.

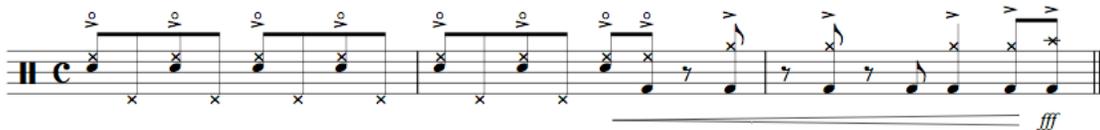


Figura 152: Stewart executando a abertura de *hi-hat* em *Think Before You Think*. CD 2 – faixa 23.

Foi identificado outro exemplo da aplicação deste recurso na performance de Stewart, que está inserido no trecho de 5:01 a 5:03 da música *Dewey Said* – figura 153.



Figura 153: Stewart executando a abertura de *hi-hat* na música *Dewey Said*. CD 2 – faixa 24.

Sobre o trabalho de Williams, vê-se que ele executa o *hi-hat* com o pé esquerdo fazendo anacruze para as notas principais de sua frase. O exemplo também foi retirado da música *So What*, na minutagem de 3:09 a 3:16 – figura 154.

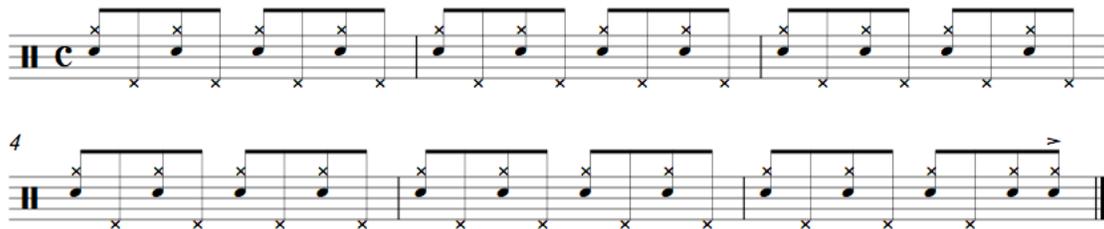


Figura 154: Williams executando o *hi-hat* fazendo anacruze para as notas principais da frase. CD 2 – faixa 25.

Esse mesmo procedimento está presente na performance de Stewart, especificamente neste trecho selecionado, que compreende a sessão que precede seu solo de bateria, em *Dewey Said*, na minutagem de 4:14 a 4:16 – figura 155.



Figura 155: Stewart executando o *hi-hat* fazendo anacruze para as notas principais da frase. CD 2 – faixa 26.

Na música *Nefertiti*, que leva o mesmo título do álbum liderado por Miles Davis, foi encontrado outro elemento que pode ter influenciado a performance de Stewart. Na minutagem de 6:02 a 6:11, Williams executa uma frase utilizando caixa, *ride* e *hi-hat* aberto – figura 156, que é semelhante à frase executada nos pratos por Stewart na minutagem de 5:51 a 5:53 – figura 157.

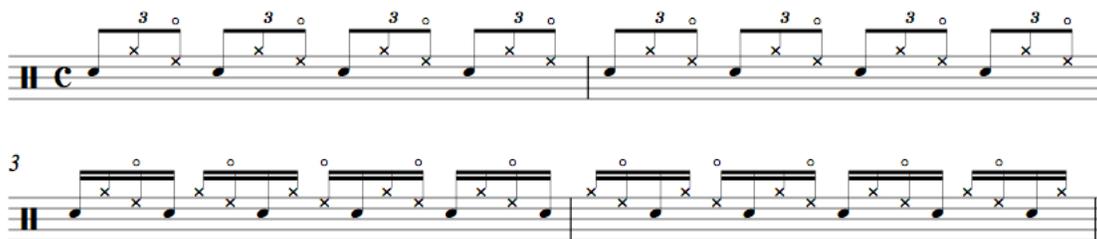


Figura 156: Frase de Williams em *Nefertiti*. CD 2 – faixa 27.



Figura 157: Frase de Stewart em *Dewey Said*. CD 2 – faixa 28.

A partir desta análise comparativa, aponta-se Williams como influência de Stewart em sua maneira de tocar bateria. As semelhanças que confirmam isso são: 1. tocar o *hi-hat*, com o pé esquerdo, nas quatro semínimas do compasso quatro por quatro; 2. tocar a melodia do tema e preencher os espaços vazios durante as pausas da mesma; 3. a interação com o solista; 4. a criação de levadas com a sensação rítmica de fórmula de compasso e andamento diferentes do estabelecido; e 5. vocabulário musical.

Todos esses elementos nos demonstram que a abordagem de Williams está inserida na performance de Stewart. Logo, considera-se Williams uma de suas influências no instrumento.

### 3.4. Roy Haynes

Roy Owen Haynes nasceu em Boston, Massachusetts, Estados Unidos da América, e atualmente encontra-se em atividade, um veterano na bateria com mais de 60 anos de carreira. Haynes começou a trabalhar nas *big bands* de Lewis Sabby, Frankie Newton, Luis Russell (1945-1947) e Lester Young (1947-1949). Participou do quinteto de Charlie Parker (1949- 1952), excursionou com Sarah Vaughnn (1953-1958), tocou com Thelonious Monk (1958), substituiu ocasionalmente o baterista Elvin Jones no *John Contrane's Quartet* (1961-1965), Stan Getz (1965-1967), Gery Burton (1967-1968), além

de Chick Corea (1981-1984) e Pat Metheny (1989-1990).<sup>55</sup>

Em matéria para a revista especializada *Downbeat*, MICALLEFF (2011) compara a performance de Haynes com outros bateristas:

Enquanto a maioria dos grandes bateristas de *jazz* têm um som cumulativo, uma personalidade identificável que pode ser quantificada como: a enorme expansão das tercinas por Elvin Jones, a condução brilhante do *ride* de Billy Higgins, a explosão de Tony Williams e os “mísseis com precisão” de Max Roach, é difícil categorizar a performance de Haynes. Ele sempre foi um eloquente, pensador original, como evidenciado pelos elementos de sua abordagem na bateria: as frases não convencionais no *hi-hat*, os surpreendentes acentos no bumbo, os comentários cortantes e pulverizantes (*cutting/spraying*) na caixa, o *ride* que lembra, alternadamente, o vento (Miles Davis – *Morpheus*), uma tempestade (Haynes – *Snap Crackle*), ou escaldantes sinais de pontuação (Chick Corea – *Matrix*). O resultado é uma abordagem omnidirecional em um ritmo que soa fresco em gravações que datam dos anos 1940 até os dias de hoje. (MICALLEFF, 2011).<sup>56</sup>

O reconhecido guitarrista norte-americano Pat Metheny, com quem Haynes gravou discos, citou a sua importância para a bateria, considerando-o como o pai da bateria moderna e declarando que todos os bateristas com quem ele tem tocado com frequência, carregam um pouco da sua abordagem no instrumento. Cita-se:

“Sempre me refiro a Roy Haynes como o “pai da bateria moderna”, Pat Metheny escreveu via *e-mail*. “Quase todos os bateristas que eu tenho tocado com frequência, desde Jack

---

<sup>55</sup> <http://www.discogs.com/artist/Roy+Haynes>; acessado em 05/09/2012.

<sup>56</sup> Trad.: Watching Haynes propel a band of musicians young enough to be his grandchild (as he did recently at the Litchfield Jazz Festival in Connecticut) would be a shock if it weren't such a common event. Haynes has supported and swung younger musicians for decades with his physicality and energy, with his abstract articulations, with drumming that comes from all directions. While most of the great jazz drummers have a cumulative sound, an identifiable personality that can be quantified—Elvin Jones' enormous triplet expansions, Billy Higgins' bright ride-cymbal beat, Tony Williams' explosiveness, Max Roach's missile-like precision—it is difficult to categorize Haynes. He's always been an eloquent, original thinker, as evidenced by the elements of his drumming: the nontraditional hi-hat phrases, the surprising bass drum accents, the across-the-bar cutting/spraying snare-drum commentary, the ride cymbal that alternately recalls the wind (Miles Davis' "Morpheus"), a rainstorm (Haynes' "Snap Crackle") or scalding punctuation marks (Chick Corea's "Matrix"). The result is an omnidirectional approach to rhythm that sounds fresh on recordings dating from the '40s through the present day.

DeJohnette até Bill Stewart e Antonio Sanchez, que são totalmente diferentes, uns dos outros, todos têm uma profunda ligação com a performance de Roy. Mas, no momento em que Roy e eu gravamos *Question and Answer* (com Dave Holland no baixo acústico, 1989), Roy não era altamente considerado pelos críticos, mas todo o público geral do *jazz*, como também os músicos, todos sabiam quem era ele. Max Roach, que também era um ótimo baterista, claro, parecia sempre ter a maior atenção entre os bateristas durante esse período. Roy me disse que nossa gravação parecia conter muitos elementos que voltavam a atenção para ele, o que sempre foi gratificante para mim. Eu acho que (a nossa gravação) é um dos melhores discos para se observar, com detalhes, a personalidade musical de Roy – a bateria é, realmente, mixada na frente e, com apenas guitarra e baixo, existe muito espaço para que a sua performance estar à frente e no centro. No nível de detalhes musicais microscópicos, Roy sempre teve o fraseado mais moderno, a melhor ideia (*feel*), o componente mágico do coração e da alma, que o coloca no mais alto escalão do que se pode alcançar nesta música.” (MICALLEFF, 2011).<sup>57</sup>

Além de sua atividade acompanhando diversos artistas reconhecidos no *jazz*, Haynes também tem um extenso material produzido como líder. Em entrevista para a revista *Downbeat*, Haynes comenta sobre a gravação de seu disco *Out of Afternoon*:

*Out of Afternoon* foi meu primeiro grande álbum. Mas minha primeira gravação como líder ocorreu em Paris, não nos Estados Unidos. Em *Jazz Abroad*, em um lado está Quincy Jones e no outro estou eu. Mas *Out of Afternoon* foi grande. Roland Kirk estava tocando muito bem (*getting hot*). Eu entreguei alguns esboços para Henry (Grimes, baixo), Tommy (Flanagan, piano) e Roland. Naquela época não havia uma cartilha (de como se tocar),

---

<sup>57</sup> Trad.: “I always refer to Roy as the ‘father of modern drumming’,” Pat Metheny wrote via email. “Almost all of the drummers I have played with a lot, from Jack DeJohnette and Bill Stewart to Antonio Sanchez, while being wildly different from each other, all have a deep connection to Roy’s thing. [But] at the time when Roy and I recorded *Question And Answer* [with Dave Holland, 1989], it seemed to me that Roy was not regarded as highly by critics and [the] general jazz public as musicians all knew he was. Max Roach, who of course was also great, seemed to always get the most attention of that generation of drummers during that period. Roy [told] me that record seemed to do a lot to draw attention back to him, which has always been gratifying to me. I do think it is one of the best records to really check out Roy’s thing in detail—the drums are really mixed in front, and with just guitar and bass there is a lot of room in the band for his thing to be front and center. “On the level of microscopic musical detail,” Metheny continued, “Roy has always had the hippest phrasing, the best feel, the magic component of heart and soul that puts him at the highest echelon of what one can achieve in this music.”

a cartilha estava dentro de você. Eu só descrevia a direção que eu queria ir. (MICALLEFF, 2011).<sup>58</sup>

Haynes é um baterista ativo hoje em dia Atualmente, faz shows e administra clínicas e *workshops*. Sobre a sua carreira, Haynes declara:

Eu não sei o que eu teria feito se eu não tivesse tocado essa música e amado o que eu fiz. É algo que muita gente gostaria de ter feito. (...) Eu toquei com Lester Young, Charlie Parker, Sarah Vaughan. (...) Sarah sabia dizer quando o piano estava fazendo a mudança de acordes incorretamente. Muitas pessoas que se intitulam músicos não conseguem fazer isso. Estou comentando a minha carreira. É como estar em um mundo diferente e eu ainda estou ativo hoje. Quando estou com um grupo de pessoas certas, posso criar e tocar algumas coisas que eu nunca toquei antes, quando estou inspirado. (MICALLEFF, 2011).<sup>59</sup>

### 3.4.1. Semelhanças na performance e vocabulário musical

Acerca da performance de Roy Haynes no instrumento, serão discutidos: a aplicação do *buzz roll* e *stickshot*, a utilização do *hi-hat* em seu fraseado, e seu vocabulário musical. Haynes, sobre o qual expomos anteriormente possuir semelhanças na escolha da afinação do instrumento com a de Stewart, é detentor de uma maneira de tocar peculiar. A partir do seu material em áudio, foram verificados elementos que se assemelham à abordagem de Stewart no instrumento.

O primeiro elemento observado na atuação de Haynes é o uso extenso do *buzz roll*. Esse recurso técnico é frequente em seu fraseado, sempre inserido de forma

---

<sup>58</sup> Trad.: “*Out Of The Afternoon* was my first big record!” he adds. “But my first recording date as a leader was done in Paris, not the United States. *Jazz Abroad*, one side is Quincy Jones, the other side is me. But *Out Of The Afternoon* was big. [Rahsaan] Roland Kirk was getting hot. I handed Henry [Grimes, bass], Tommy [Flanagan, piano] and Roland [saxophones, flute, stritch, manzello] some sketches. Back then there wasn’t a chart; the chart was within you [*pats his chest*]. I would describe the direction I wanted it to go.”

<sup>59</sup> Trad.: “I don’t know what I would have done if I wasn’t playing this music and loving it,” he says. “It’s something a lot of people would have loved to have done. To play with Sarah Vaughan—one of the greatest vocalists ever! She was a genius. I played with geniuses. Lester Young, Charlie Parker. Sarah Vaughan. That’s a motherfucker, man. Sarah could tell if the piano was playing the wrong changes. A lot of people who call themselves musicians can’t do that. I’m bragging about my career. It’s like being in a different world. And I’m still active today. And when I get with the right people, I can create and play some shit I’ve never played before, when I’m inspired.”

melódica. Mencionamos como primeiro exemplo o trecho da música *Louise* (Steve Lacy - *The Straight Horn of Steve Lacy*), entre 1:05 e 1:08, onde ocorre a aplicação do *buzz roll*, na rítmica de tercinas de semínimas – figura 158.



Figura 158: Frase de Haynes utilizando o *buzz roll*. CD 2 – faixa 29.

Essa aplicação do *buzz roll* sobre a rítmica de tercinas pontuadas é recorrente na performance de Stewart, como foi verificado na música *Think Before You Think*, na minutagem de 1:12 a 1:14, demonstrado na figura 159.

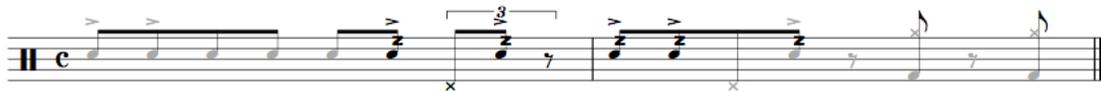


Figura 159: Frase de Stewart utilizando o *buzz roll*. CD 2 – faixa 30.  
Legenda: frase principal – cor preta; outras frase – cinza.

Na frase final da música *Dewey Said* (minutagem de 6:07 a 6:09), Stewart executa, novamente, uma frase em tercinas de semínimas aplicando o *buzz roll* – figura 160.



Figura 160: Frase de Stewart utilizando o *buzz roll*. CD 2 – faixa 31.

Em *In Walked Bud* (do disco *Misterioso*, liderado por Thelonious Monk), na minutagem de 5:57 a 5:59, Haynes aplica novamente o *buzz roll*. Desta vez, com outra rítmica, acentuando a segunda colcheia dos tempos 1, 2, 3 e 4 – figura 161.

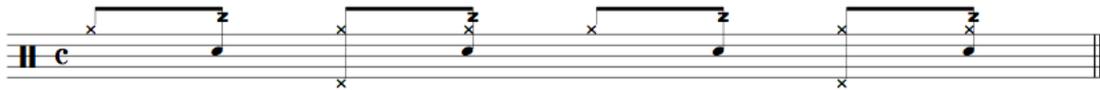


Figura 161: Frase de Haynes utilizando o *buzz roll*. CD 2 – faixa 32.

Essa frase, aplicada por Haynes, é semelhante à tocada por Stewart em *Deed-Lee-Yah*, na minutagem de 3:45 a 3:47 (figura 162).



Figura 162: Frase de Stewart utilizando o *buzz roll*. CD 2 – faixa 33.

Mais um exemplo da criatividade de Haynes, na aplicação deste recurso técnico, está presente na música *Blues Five Spot* (do disco *Misterioso*, liderado por Thelonious Monk), na minutagem de 3:52 a 3:54. Como exemplo, na figura 163 vê-se a execução por Haynes do *buzz roll* alternando toques na caixa e no surdo.



Figura 163: Frase de Haynes utilizando o *buzz roll*. CD 2 – faixa 34.

Em *Think Before You Think*, na minutagem de 3:07 a 3:09, foi verificada uma frase parecida. Neste caso, Stewart, aplica o *buzz roll* alternando toques entre caixa e tom – figura 164.

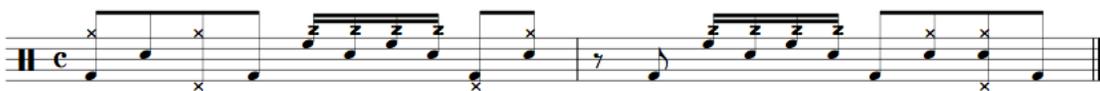


Figura 164: Frase de Stewart utilizando o *buzz roll*. CD 2 – faixa 35.

Haynes tem afinidade com este procedimento instrumental. Foi identificado outro exemplo da sua aplicação na música *Misterioso* (que leva o título do álbum, liderado por Thelonious Monk), na minutagem de 4:30 a 4:40. Nota-se que, neste

episódio, Haynes executa colcheias “retas” (*straight eights*) – figura 165.

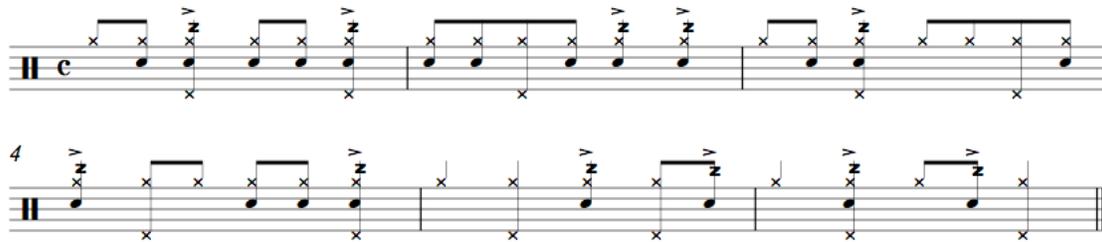


Figura 165: Frase de Haynes utilizando o *buzz roll*. CD 2 – faixa 36.

Em seu solo de bateria na música *Deed-Lee-Yah* (na minutagem de 4:35 a 4:42), Stewart executa uma frase semelhante à de Haynes, como pode-se ver na figura 166.



Figura 166: Frase de Stewart em *Deed-Lee-Yah*. CD 2 – faixa 37.

Outro recurso técnico empregado por Haynes como variação timbrística é o *stickshot*. Na gravação de *As Long as There's Music* (disco *Just Us*, liderado por Haynes), foi verificado que Haynes inicia seu solo com uma frase na qual utiliza o *buzz roll* e o *stickshot* – figura 167. Haynes executa colcheias “retas” (*straight eights*). Sobre as diferenças entre os dois toques, nota-se que o *buzz roll* produz um som prolongado (em relação a um toque simples) e o *stickshot* possui um som curto e agudo. Contudo, Haynes inicia seu solo explorando as duas sonoridades.



Figura 167: Frase de Haynes combinando *buzz roll* e *stickshot*. CD 2 – faixa 38.

A sequência de toques com *stickshot* de *As Long as There's Music* pode ter influenciado Stewart em *Happy Chickens* (do disco *Telepathy*, liderado por Stewart), na qual foi verificada a ocorrência de uma frase parecida, na minutagem de 1:55 a 1:57 – figura 168.



Figura 168: Frase de Stewart utilizando o *stickshot*. CD 2 – faixa 39.

Outro recurso técnico que foi identificado na performance de Haynes é o *rimshot* na caixa e no tom. Em *Air* (disco *The Straight Horn of Steve Lacy*, liderado por Steve Lacy), Haynes faz oito compassos de solo de bateria que introduzem a música. Na minutagem de 0:00 a 0:06, vê-se a sua aplicação – figura 169.

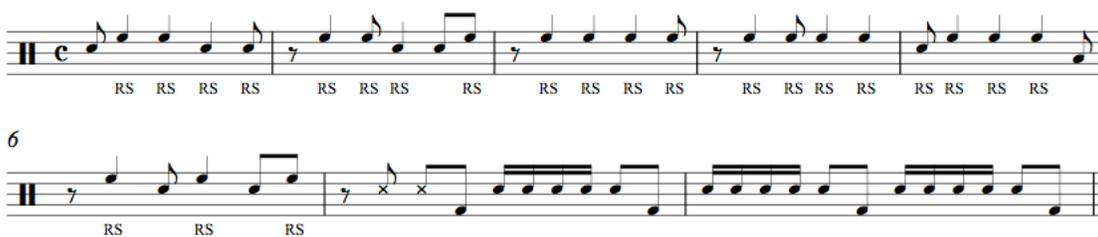


Figura 169: Haynes utilizando o *rimshot* na caixa e no tom. CD 2 – faixa 40.

Dos rudimentos aplicados por Haynes, foi identificado o rulo duplo (*double stroke*), mais especificamente o rulo de 5 toques, sendo o último tocado no prato. Em *Louise* (disco *The Straight Horn of Steve Lacy*, liderado por Steve Lacy), na minutagem de 2:14 a 2:16, observou-se a ocorrência desse rudimento em sua frase musical – figura 170.



Figura 170: Haynes utilizando o rulo duplo. CD 2 – faixa 41.

Também foi verificada a aplicação do rulo simples em *Blues Five Spot* (do disco *Misterioso*, liderado por Thelonious Monk), na minutagem de 5:15 a 5:19, como mostra a figura 171.



Figura 171: Haynes utilizando o rulo duplo. CD 2 – faixa 42.

A aplicação deste recurso foi identificada na performance de Stewart nas músicas: *When You're Smiling* – figura 172 (do disco *Think Before You Think*); *Mynah* – figura 173 (do disco *Telepathy*); e *Happy Chickens* – figura 174 (também do disco *Telepathy*). Os três discos são liderados por Stewart.



Figura 172: Stewart utilizando o rulo duplo. CD 2 – faixa 43.



Figura 173: Stewart utilizando o rulo duplo. CD 2 – faixa 44.



Figura 174: Stewart utilizando o rulo duplo. CD 2 – faixa 45.

O uso do *hi-hat*, com o pé esquerdo, é recorrente no fraseado de Haynes. Ele o utiliza de duas formas: para marcar os tempos 2 e 4 (do compasso quatro por quatro) e para criar frases. Um dos padrões, reconhecidos através da audição do material, foi a sua execução sobre a rítmica de semínimas pontuadas. Em *In Walked Bud*, desta vez no trecho correspondente entre 7:43 e 7:49, foram identificados dois exemplos do uso de toques no *hi-hat* a cada semínima pontuada: o primeiro acontece do tempo 2 do primeiro compasso até o tempo 4 do segundo compasso. O segundo é uma continuação da frase musical empregada por Haynes. O *hi-hat* aparece entre o tempo 2 do terceiro compasso e o tempo 2 do quarto compasso – figura 175.



Figura 175: Frase de Haynes aplicada no *hi-hat*. CD 2 – faixa 46.

Esse artifício (de executar o *hi-hat* a cada semínima pontuada) é recorrente no fraseado de Stewart. Em sua atuação, foi identificada a criação de *ostinatos* em que são tocadas semínimas pontuadas no *hi-hat*, formando um ciclo que se repete a cada três compassos. O exemplo, a seguir, foi retirado do solo de bateria em *Deed-Lee-Yah*, de 4:14 a 4:23 – figura 176.



Figura 176: Stewart executando semínimas pontuadas no *hi-hat*. CD 2 – faixa 47.

Também foi encontrada a presença do *hi-hat* em semínimas pontuadas na

música *What They Did* (disco *What We Do*, liderado por John Scofield), no trecho entre 5:33 e 5:42 (figura 177).

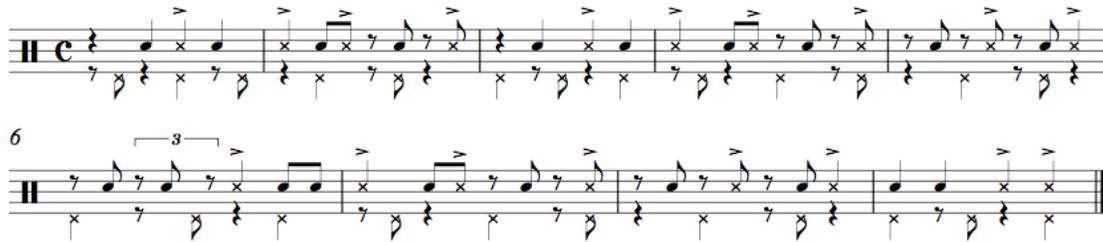


Figura 177: Stewart executando semínimas pontuadas no *hi-hat*. CD 2 – faixa 48.

Outro exemplo do uso deste padrão em semínimas pontuadas foi verificado no solo de bateria em *Dewey Said*, na minutagem de 4:21 a 4:31 (figura 178). Desta vez, o *ostinato* é executado por bumbo e *hi-hat*.



Figura 178: Stewart executando semínimas pontuadas no bumbo e *hi-hat*. CD 2 – faixa 49.

Sobre seu vocabulário musical, Haynes executa frases com o bumbo fazendo anacruze para suas notas principais. O primeiro exemplo foi identificado em *Speak Low* (do disco *Just Us*, liderado por Haynes), na minutagem de 2:38 a 2:40 (figura 179).



Figura 179: Frase de Haynes em *Speak Low*. CD 2 – faixa 50.  
Legenda: frase principal – cor preta; outras frases – cinza.

No solo de Stewart em *Deed-Lee-Yah*, foi encontrada uma frase semelhante à esse padrão criado por Haynes. O trecho corresponde à minutagem de 4:59 a 5:04 – figura 180.



Figura 180: Frase de Stewart em *Deed-Lee-Yah*. CD 2 – faixa 51.

Em *In Walked Bud* (do disco *Misterioso*, liderado por Thelonious Monk), na minutagem de 2:59 a 3:03 (figura 181), Haynes executa uma frase que pode ter inspirado Stewart em seu solo de bateria em *Deed-Lee-Yah*, na minutagem de 4:23 a 4:25 – figura 182.



Figura 181: Frase aplicada por Haynes em *In Walked Bud*. CD 2 – faixa 52.  
Legenda: frase principal – cor preta; outras frases – cor cinza.



Figura 182: Frase aplicada por Stewart em *Deed-Lee-Yah*. CD 2 – faixa 53.

Quando se observa a frase aplicada por Haynes em *In Walked Bud*, no trecho correspondente entre 7:43 e 7:49 – figura 183; nota-se a semelhança com a frase executada por Stewart em *Dewey Said*, de 4:59 a 5:01 – figura 184.



Figura 183: Frase executada por Haynes em *In Walked Bud*. CD 2 – faixa 54.  
Legenda: frase principal – cor preta; outras frases – cor cinza.



Figura 184: Frase executada por Stewart em *Dewey Said*. CD 2 – faixa 55.

Em *Donna Lee* (disco *The Straight Horn of Steve Lacy*, liderado por Steve Lacy), ocorre a troca de solistas a cada oito compassos. Durante o solo de bateria (de 7:02 a 7:09 – figura 185), Haynes executa uma frase que pode ter influenciado Stewart ao criar seu solo em *Dewey Said* (de 0:25 a 0:38 – figura 186). Embora a rítmica entre as frases seja diferente, existe semelhança entre a ordem das peças que estão sendo tocadas.

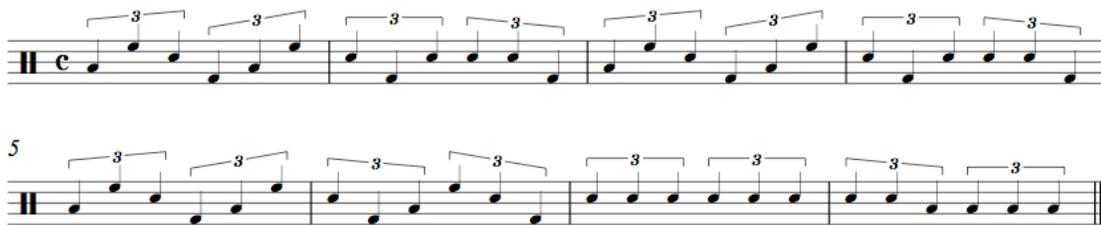


Figura 185: Frase executada por Haynes em *Donna Lee*. CD 2 – faixa 56.



Figura 186: Frase executada por Stewart em *Dewey Said*. CD 2 – faixa 57.

Em seu solo de bateria na música *Dewey Said*, há momentos em que sua performance se assemelha à de Haynes. O primeiro está no início do solo de bateria. Nele, Stewart baseia-se em uma figura rítmica (figura 187) para a criação de suas frases.

Nota-se esse fenômeno na minutagem de 4:21 a 4:31 – figura 188.



Figura 187: Figura rítmica encontrada no solo de Stewart.



Figura 188: Frases de Stewart baseadas na mesma figura rítmica. CD 2 – faixa 58.

Essas frases são semelhantes às de Haynes em *Blues Five Spot* (disco *Misterioso*, liderado por Thelonious Monk), no trecho correspondente a 6:59 e 7:02 (figura 189) e em *Louise* (disco *The Straight Horn of Steve Lacy*, liderado por Steve Lacy) na minutagem de 4:10 a 4:14 (figura 190).



Figura 189: Frase de Haynes em *Blues Five Spot*. CD 2 – faixa 59.

Legenda: frase principal – cor preta; outras frases – cor cinza.



Figura 190: Frase de Haynes em *Louise*. CD 2 – faixa 60.

Verificou-se que Stewart cria frases utilizando essa mesma figura rítmica. Para confirmar isso, temos outros exemplos na música *Dewey Said* (figura 191):

- A – de 5:37 a 5:39;
- B – de 5:45 a 5:47.

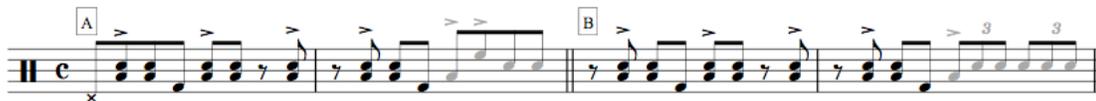


Figura 191: Frases de Stewart baseadas na mesma figura rítmica. CD 2 – faixa 61.

O último exemplo está inserido no final do solo de *Dewey Said*. Na minutagem de 5:32 a 5:33, Stewart executa uma frase (figura 192) semelhante à de Haynes (figura 193) na música *In Walked Bud*, de 9:33 a 9:35.



Figura 192: Frase executada por Stewart em *Dewey Said*. CD 2 – faixa 62.  
 Legenda: frase principal – cor preta; outras frases – cor cinza.

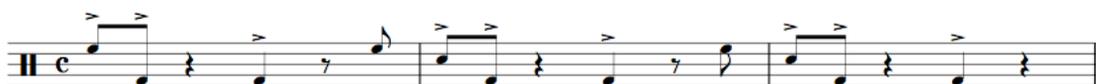


Figura 193: Frase de Haynes em *In Walked Bud*. CD 2 – faixa 63.

Por fim, considera-se Haynes uma das influências de Stewart, no que diz respeito aos seguintes aspectos: 1. a utilização frequente dos recursos técnicos *buzz roll*, *stickshot* e *rimshot*. 2. a criação de frases utilizando o rulo duplo (*double stroke*); 3. o uso do *hi-hat* em seu fraseado; 4. o uso do *hi-hat* sobre a figura rítmica de semínimas pontuadas; 5. a criação de frases com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais; 6. o vocabulário musical.



#### 4. Considerações finais

Como citado no início deste trabalho, a carência de estudos aprofundados sobre a performance de um baterista, investigando as suas referências musicais, foi o motivo principal desta pesquisa. Junto a isso, a atuação de Stewart e os seus elementos definidores, também foram fatores motivadores para este estudo, já que muito do que se fala sobre esse baterista não é discutido de forma sistematizada. Devido a esses fatores, escolheu-se, como objetivo, investigar a performance do baterista Bill Stewart, no contexto das gravações ao longo de sua carreira, e seguir em busca dos supostos dos bateristas que o influenciaram no instrumento, com o intuito de descobrir a origem dos elementos que definem sua abordagem e seu idiomatismo na bateria.

Para realizar esta dissertação, partimos dos elementos definidores de sua abordagem na bateria, as particularidades, características técnicas e vocabulário musical. A partir desses elementos, iniciou-se o estudo comparativo, que teve a intenção de observar a ocorrência destes elementos na atuação de outros bateristas, com o intuito de descobrir suas influências no instrumento.

O trabalho de transcrição e análise do material selecionado permitiu identificar os elementos definidores da sua abordagem no instrumento. Cita-se os principais elementos recorrentes escolhidos especificamente para esse estudo: 1. a afinação e sonoridade na bateria; 2. a maneira com que deixa evidente a forma e as diferentes sessões da música; 3. os recursos técnicos (*buzz roll*, *rimshot*, *stickshot* e rudimentos) e o uso de técnicas de forma peculiar e timbres não convencionais; 4. o desenvolvimento rítmico (polirritmia, agrupamento de frases) e melódico (substituição de timbres) das frases na bateria e seu uso na improvisação; 5. a interação do baterista com os outros músicos; 6. a organização do vocabulário musical.

Foram analisadas músicas na performance dos bateristas Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams e Roy Haynes. Destas, podemos comentar que cada um desses bateristas possui características de execução instrumental em comum com Stewart.

Sobre as semelhanças entre as performances de Stewart e Max Roach, foram identificados os seguintes elementos: 1. a semelhança no intervalo musical entre as afinações do bumbo e tom (oitava); 2. a preocupação em evidenciar a forma da música e

os recursos utilizados para tal; 3. frases agrupadas; 4. frases com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais; 5. frases explorando o intervalo melódico entre surdo e tom; 6. a repetição de frases substituindo os timbres; 7. o vocabulário musical.

Entre Stewart e Elvin Jones, foram apontadas as seguintes semelhanças: 1. o emprego de dinâmicas de *forte* a *fortissíssimo*; 2. a utilização da melodia da música para a criação de seu fraseado; 3. frases agrupadas; 4. frases com o bumbo fazendo anacruze para as suas notas principais; 5. o vocabulário musical baseado em colcheias e tercinas de colcheias.

As semelhanças entre as performance de Stewart e Tony Williams são: 1. a afinação da caixa; 2. a interação da bateria com o tema da música; 3. o preenchimento dos espaços vazios durante o tema (pausas da melodia); 4. a interação com o solista; 5. a execução do *hi-hat* com o pé esquerdo nas quatro semínimas do compasso quaternário; 5. desenvolvimento de levadas que fazem alusão a outros andamentos; 6. frases utilizando a abertura do *hi-hat*; 7. o vocabulário musical.

Entre Stewart e Roy Haynes, observa-se as seguintes similaridades: 1. na afinação dos tambores graves (tom, surdo e bumbo); 2. na criação de frases utilizando *buzz roll*, *rimshot*, *stickshot* e rulo duplo (*double stroke*); 3. no uso do *hi-hat*, com o pé esquerdo, sobre a rítmica de semínimas pontuadas; 4. na aplicação de frases com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais; 5. na execução de frases com figura rítmica semelhante; 6. no vocabulário musical.

Assim, através da análise comparativa entre as performances, observa-se que o material acerca da abordagem de Stewart reúne uma gama de elementos que foram identificados na performance dos quatro bateristas que deram suporte para o objeto desse estudo. Entretanto, não acabaram as possibilidades de Stewart ter sido influenciado por outros bateristas (o mesmo já havia declarado, em entrevista, que existem centenas, talvez milhares, de gravações que foram importantes para a sua formação musical), mesmo porque a análise comparativa não conseguiu identificar influências em elementos como frases sobre *ostinatos* e todo o seu vocabulário musical.

Em alguns momentos, as frases de Stewart não são idênticas às frases de seus antecessores, porém, elas podem ser os pontos de partida para a criação de sua linguagem própria no instrumento. Logo, não se pode dizer que Stewart é apenas uma reprodução

dos seus antecessores. Deve-se considerá-lo como um baterista que conhece a fundo o repertório musical ligado ao *jazz* (principalmente nos estilos desenvolvidos durante as décadas de 1950 e 1960), que utiliza dos mesmos artifícios musicais de seus antecessores, reciclando esses conceitos e transformando-os em algo novo.

Espera-se que essa pesquisa sirva para ampliar o levantamento de fontes primárias, no que diz respeito ao estudo da bateria e os conceitos de improvisação aplicados no instrumento. Em um segundo momento, acredita-se que este trabalho contribuirá para futuras pesquisas em performance e desenvolvimento dos conceitos técnicos e de improvisação na bateria. Por fim, crê-se que este trabalho poderá, ainda, colocar em discussão a maneira com que a performance desses bateristas dialoga, e se renova com o decorrer do tempo, servindo de fonte para os próximos pesquisadores interessados nos bateristas: Bill Stewart, Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams e Roy Haynes.

## **Bibliografia**

BECKER, Howard S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BERENDT, Joachim E. *O Jazz - do rag ao rock*, Coleção Debates, Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

BRADY, Shawn. Revista *Downbeat*. Editora *Jazz, Blues and Beyond*. Fevereiro de 2009.

BRUNER, Rick. Resenha do disco *Telepathy* para o portal *All About Jazz*. 1997. [allaboutjazz.com](http://allaboutjazz.com). Acessado em 31/01/2013.

CARR, Ian; Fairweather, Digby and Priestley, Brian *Rough Guide to Jazz* Rough Guides, 2004.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto (trad. Fausto Borém). *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n. 14, 05-22, 2006.

COOPER, G. & MEYER, L -*The rhythmic structure of music*, London e Chicago,1960.

DAVIS, Miles / TROUPE, Quincy. *Miles The Autobiography*. Picador. 1989.

DEJOHNETTE, Jack / PERRY, Charlie. *The Art of Modern Jazz Drumming*. D.C. Publication, 2000.

EZEQUIEL, Carlos. *Interpretação melódica para bateria*. Ed. Souza Lima. 2008.

FIELDS, Howard. *Buddy Rich, Jazz Legend 1917-1987*. Editora Manhattan Music, 1997.

FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

GONÇALVES, Raphael M. S. *A linguagem singular de Bill Stewart na bateria*. FAPESP. 2010.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. 3a Edição. Ed. Perspectiva. 2004. GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica Viva - A consciência Musical do Ritmo*. Ed. Unicamp. 1996.

GRIDLEY, Mark C.: *Jazz Styles: history & analysis*. 10a Edition. New Jersey: Prentice Hall, 2008.

GROVE, *The New Grove Dictionary Of Jazz*, Segunda Edição, editado por Berry Kernfeld/ editor executivo Gabler Newood, publicado em três volumes no ano 2002.

HASHIMOTO, Fernando A. A. *Variations on Two Rows for Percussion and Strings by Eleazar de Carvalho: a critical edition and study*. Tese de doutorado. New York: The City University of New York, 2008.

KEEPNEWS, Peter. *Elvin Jones: Jazz Drummer with John Coltrane dies at 76*. *Jornal The New York Times*. 19/05/2004.

KELMAN, John. Resenha do disco *Keynote Speakers* para o portal *All About Jazz*. 2005. [allaboutjazz.com](http://allaboutjazz.com). Acessado em 31/01/2013.

LARRANCE, Byron. *Revista Modern Drummer no 70*. Editora Melody. Setembro de 2008.

LERDAHL, Fred, JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

LESTER, J. *Performance and analysis: interaction and interpretations*. Em RICK, J. (Org): *The practice of performance: studies in musical interpretations*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Pentaluma CA. Sheer Music, 1995.

LODI, João Bosco. *A entrevista - Teoria e Prática*. São Paulo: Ed. Pioneira, 1974.

LUNA, Sérgio V. O falso conflito entre tendências metodológicas. In: Fazenda, Ivani (Org.). *Metodologia da pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez, 2002.

MATTINGLY, Rick. *Hall of Fame*. Percussion Arts Society. 2005.

MEHEGAN, John. *Jazz Rhythm and The Improvised Line*. New York: Watson-Guptill, 1962. SPAGNARDI, Ron. *The Big Band Drummer*. Modern Drummer Publications, 2000.

MICALEFF, Ken. *Revista Downbeat*. Novembro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Revista Downbeat*. Novembro de 2011.

ORR, Timothy. *Revista Traps – The Art of Drumming*. Março de 2008.

PANKEN, Ted. *Revista Downbeat*. Editora Jazz, Blues and Beyond. Novembro de 2009.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia (São Paulo)*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: Perspectivas*

- para o campo da etnomusicologia. In: *Claves*, no. 2, Novembro 2006. UFPB, p. 87- 98.
- RATLIFF, Ben. *Jazz: A Critic's Guide to the 100 Most Important Recordings*. New York *Times Essential Library*. MacMillan. 2000.
- REED, Ted. *Progressive Steps to Syncopation for the modern drummer*. Ted Reed. 1986.
- REYNOLDS, Nick. *We Insist! Freedom Now Suite: Review*. BBC. 10/10/2007
- RICK, J. (Org): *The practice of performance: studies in musical interpretations*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- RILEY, Herlin / VIDACOVICH, Johnny. *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*. Manhattan Music Inc. 1995.
- RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. Manhattan Music Inc. 1994.
- \_\_\_\_\_. *Beyond Bop Drumming*. Ed Warner, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The Jazz Drummer's Workshop*. Modern Drummer Publications, Inc. 2004.
- ROTHSTEIN, William Nathan. *Phrase Rhythm in Tonal music*. New York: Schirmer Books. 1989.
- \_\_\_\_\_. *Analysis and the act of performance*. Em RICK, J. (Org): *The practice of performance: studies in musical interpretations*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. (Trad. Eduardo Seincman). São Paulo: Edusp, 1993.
- SCHUDEL, Matt. *Max Roach Dies at 83*. The Washington Post. 16/08/2007.
- STEWART, Bill. Entrevista online por Raphael Gonçalves. De janeiro a março de 2013.
- STONE, George Lawrence. *Stick Control for the Snare Drummer*. George B. Stone & Son, Inc. 1963.
- WATROUS, Peter. Jornal *The New York Times*, 04/01/1996, p. C16.
- \_\_\_\_\_. *Jornal The New York Times*. 26/02/1997.
- WILLIAMS, B.M. 2001. Stockhausen: Nr. 9 Zyklus. *Percussive Notes* 39, no. 3:60-7.

## Discografia

BROWN, Clifford. *More Study in Brown*. CD. Emarcy. 1956.

CARROTHERS, Bill. *Joy Spring*. CD. Pirouet. 2010.

COLTRANE, John. *The Complete 1961 Village Vanguard Recordings of John Coltrane*. CD. Impulse!. 1997.

DAVIS, Miles. *Nefertiti*. CD. BMG. 1968.

\_\_\_\_\_, Miles. *Miles Smiles*. CD. Columbia. 1963.

\_\_\_\_\_, Miles. *Four and More*. CD. BMG. 1964.

\_\_\_\_\_, Miles. *Seven Steps to Heaven*. CD. BMG. 1963.

GOLDINGS, Larry. *As One*. CD. Palmetto. 2001.

HAYNES, Roy. *Just Us*. CD. Original Jazz Classics. 1960.

\_\_\_\_\_, Roy. *Out of Afternoon*. CD. Analogue Productions. 1962.

JONES, Elvin. *Elvin!*. CD. Concord. 1962.

\_\_\_\_\_, Elvin. *Puttin' it Together*. CD. Blue Note Records. 1968.

LACY, Steve. *The Straight Horn of Steve Lacy*. CD. Solar. 1960.

LATEEF, Yusef. *Into Something*. CD. Hi Horse. 1961.

POTTER, Chris. *Traveling Mercies*. CD. Universal. 2002.

ROACH, Max. *Deeds, not Words*. CD. Concord. 1958.

\_\_\_\_\_, Max. BROWN, Clifford. *Clifford Brown & Max Roach*. CD. Emarcy. 1954.

\_\_\_\_\_, Max. BROWN, Clifford. *Study in Brown*. CD. Emarcy. 1956.

\_\_\_\_\_, Max. BROWN, Clifford. *Brown and Roach Incorporated*. CD. Emarcy. 1954.

\_\_\_\_\_, Max. *Drums Unlimited*. CD. Warner Bros. 1966.

SCOFIELD, John. *What We Do*. CD. Blue Note Records. 1992.

\_\_\_\_\_, John. *This Meets That*. CD. Emarcy. 2007.

\_\_\_\_\_, John. METHENY, Pat. *I Can See Your House From Here*. CD. Blue Note Records. 1994.

STEWART, Bill. *Snide Remarks*. CD. Blue Note Records. 1995.

\_\_\_\_\_. *Telepathy*. CD. Blue Note Records. 1997.

\_\_\_\_\_. *Think Before You Think*. CD. Evidence. 1998.

\_\_\_\_\_. *Keynote Speakers*. CD. Independente. 2005.

\_\_\_\_\_. *Incandescence*. CD. Pirouet. 2008.

**Anexo I – Áudios originais dos trechos transcritos**

CD 1 – figura 03 a figura 126.

**Anexo I – Áudios originais dos trechos transcritos**

CD 2 – figura 127 a 193.

## **Anexo II - Áudios originais na íntegra**

### CD 1: Bill Stewart

01. Bill Stewart – Think Before You Think – Think Before You Think;
02. Bill Stewart – Think Before You Think – Dewey Said;
03. Bill Stewart – Think Before You Think – Deed-Lee-Yah;
04. Bill Stewart – Think Before You Think – When You’re Smiling;
05. Bill Stewart – Think Before You Think – Little Nilles;
06. Bill Stewart – Telepathy – These Are They;
07. Bill Stewart – Telepathy – Mynah;
08. Bill Stewart – Telepathy – Happy Chickens;
09. Bill Stewart – Telepathy – Rhythm-a-Ning;
10. Bill Stewart – Telepathy – Dwell on This;
11. Bill Stewart – Telepathy – Fano;
12. Bill Stewart – Incandescense – Tell a Televangelist.

## **Anexo II - Áudios originais na íntegra**

### CD 2: Bill Stewart

01. John Scofield – What We Do – What They Did;
02. John Scofield – This meets That – Heck of a Job;
03. John Scofield, Pat Metheny – I Can See Your House From Here – S.C.O.;
04. Larry Goldings – As One – Mixed Message;
05. Larry Goldings – As One – Calls;
06. Bill Carrothers – Joy Spring – Junior’s Arrival;
07. Bill Carrothers – Joy Spring – Gerkin’ for Perkin’;
08. Chris Potter – Traveling Mercies – Megalopolis.

## **Anexo II - Áudios originais na íntegra**

### CD 3: Max Roach

01. Max Roach – Deeds, not words – Conversation;
02. Max Roach – Drums Unlimited – The Drum also waltzes;
03. Clifford Brown & Max Roach – The Blue Walk;
04. Clifford Brown & Max Roach – Study in Brown - Jacqui;
05. Clifford Brown & Max Roach – Study in Brown – Gerkin for Perkin;
06. Clifford Brown & Max Roach – More Study in Brown – Jordy;
07. Clifford Brown & Max Roach – Brown and Roach Incorporated – Sweet Clifford.

## **Anexo II - Áudios originais na íntegra**

### CD 4: Elvin Jones

01. Elvin Jones – Elvin! – Buzz-at;
02. Elvin Jones – Elvin! – Pretty Brown;
03. Elvin Jones – Elvin! – Four and Six;
04. Elvin Jones – Puttin’ it Together – Reza;
05. Elvin Jones – Puttin’ it Together – Jay-Ree;
06. Yousef Lateef – Into Something – I’ll Remember April;
07. John Coltrane – The Complete Village Vanguard Records of John Coltrane – Chasin’ The Trane.

## **Anexo II - Áudios originais na íntegra**

CD 5: Tony Williams

01. Miles Davis – Nefertiti – Nefertiti;
02. Miles Davis – Nefertiti – Riot;
03. Miles Davis – Miles Smiles – Footprints;
04. Miles Davis – Four and More – So What;
05. Miles Davis – Four and More – Four;
06. Miles Davis – Seven Steps To Heaven – Joshua.

## **Anexo II - Áudios originais na íntegra**

### CD 6: Roy Haynes

01. Roy Haynes – Just Us – As Long As there’s music;
02. Roy Haynes – Just Us – Speak Low;
03. Thelonious Monk – Misterioso – Blues Five Spot;
04. Thelonious Monk – Misterioso –In Walked Bud;
05. Thelonious Monk – Misterioso – Misterioso;
06. Steve Lacy – The Straight Horn of Steve Lacy – Louise;
07. Steve Lacy – The Straight Horn of Steve Lacy – Donna Lee;
08. Steve Lacy – The Straight Horn of Steve Lacy – Air.

**Anexo III – Material complementar em vídeo – reprodução das frases do vocabulário musical de Bill Stewart pelo autor**

DVD 1:

01. Frases utilizando o Buzz Roll;
02. Odd Groups 1 – Acompanhamento;
03. Odd Groups 2 – Solo;
04. Frases com o bumbo fazendo anacruze para as notas principais;
05. Frases com o *hi-hat* fazendo anacruze para as notas principais.

**Anexo III – Material complementar em vídeo – reprodução das frases do vocabulário musical de Bill Stewart pelo autor**

DVD 2:

01. Mudança súbita de timbre;
02. Frases complementares – *Think Before You Think*;
03. Frases complementares – *Dewey Said*;
04. Frases com a manulação diferenciada.

**Anexo III – Material complementar em vídeo – reprodução das frases do vocabulário musical de Bill Stewart pelo autor**

DVD 3:

01. Variações da melodia final de *Think Before You Think*.

#### **Anexo IV - Gravação do Recital de Mestrado**

Músicos convidados: Daniel Ribeiro (baixo acústico), Edmar Pereira (saxofone tenor e barítono), Felipe Silveira (piano), Paulo Gazela (gaita e voz), Bruno Mothé (guitarra), Igor Brasil (guitarra), Felipe Coelho (trombone baixo), Fernando Sagawa (saxofone alto), Lucas Joly (trompete), Klesley Brandão (trompete), Vinícius Corillow (saxofone tenor).

#### **Repertório:**

01. Think Before You Think (Bill Stewart);
02. Dewey Said (Joe Lovano);
03. Conversation (Max Roach);
04. Caldonia (Louis Jordan);
05. Mr. Day (John Coltrane);
06. Conference of Birds (Dave Holland);
07. Oleo (Sonny Rollins);
08. Heck of a Job (John Scofield).