

Faculdade Souza Lima
Graduação em Música Popular

Miguel Vianna Contrucci Demenices

***PARISIAN THOROUGHFARE*: Uma análise dos recursos motivicos e fraseológicos utilizados por Max Roach durante o solo de bateria e sua relação com a melodia.**

São Paulo

2021

Miguel Vianna Contrucci Demenices

PARISIAN THOROUGHFARE: Uma análise dos recursos motivicos e fraseológicos utilizados por Max Roach durante o solo de bateria e sua relação com a melodia.

Monografia apresentada para a conclusão do curso de Bacharelado em Música da Faculdade Souza Lima. Área de concentração: Performance.

Orientador: Prof. Ms. Carlos Ezequiel

São Paulo
2021

Demenices, Miguel Vianna Contrucci.

Parisian Thoroughfare: uma análise dos recursos melódicos e fraseológicos utilizados por Max Roach durante o solo de bateria e sua relação com a melódica. / Miguel Vianna Contrucci Demenices. - 2021.

31 f. ilustr. Color.

Inclui anexo.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2021.

Área de Concentração: Performance.

Orientador: Prof. Me. Carlos Ezequiel.

1. Roach, Max. 2. Improvisação. 3. Solo de bateria. 4. Desenvolvimento motivico. I. Ezequiel, Carlos (orientador). II. Título.

Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189



Associação de Ensino Superior de Música
Rua: Maria Figueiredo, 560
Paraíso – São Paulo
CEP: 04002-003
CNPJ: 09.126.883/0001-55

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA
DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA**

Às 14:00 horas do dia 14 do mês de Dezembro de 2021, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Me. Gilberto Favery, Prof. Me. Guilherme Ribeiro e Prof. Me. Carlos Ezequiel (orientador) para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "PARISIAN THOROUGHFARE: UMA ANÁLISE DOS RECURSOS MOTÍVICOS E FRASEOLÓGICOS UTILIZADOS POR MAX ROACH DURANTE O SOLO DE BATERIA E SUA RELAÇÃO COM A MELODIA", do aluno Miguel Vianna Contrucci Demenices.

Após a exposição oral, o candidato foi argüido pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela Aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor Carlos Ezequiel, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.

Orientador
Carlos Ezequiel

Docente
Gilberto Favery

Docente
Guilherme Ribeiro

A todos os professores que me auxiliaram no desenvolvimento como músico.

Agradecimentos

Agradeço aos meus familiares, especialmente meu pai Maurício e minha avó Marisa, por todo suporte, apoio e incentivo.

Aos professores da faculdade Souza Lima. Assim como ao Diretor Geral Professor Antônio Mário da Silva Cunha, ao Coordenador Lupa Santiago, ao Professor Ms Carlos Ezequiel, por toda a orientação e direcionamento que tornaram possível a confecção deste trabalho.

Aos meus professores de bateria: Édi Lyra, Rodolfo Rodrigues, Márcio Amaro, Carlos Ezequiel, Nenê, Lilian Carmona e Giba Favery.

Por fim, agradeço a todos os amigos que fizeram parte desta jornada e agradeço especialmente àqueles que me acolheram em São Paulo

“A música é um mundo em si mesmo, é uma linguagem que todos nós entendemos.” (Stevie Wonder)

Resumo

A presente pesquisa tem por finalidade analisar a construção das ideias musicais executadas por Maxwell Roach durante o seu processo de improvisação. O objetivo do projeto é identificar a existência de desenvolvimento motivico durante o solo do baterista assim como a relação existente entre o seu fraseado musical e a melodia da música em questão. Para tanto, foi transcrito e analisado o solo de bateria realizado na música *Parisian Thoroughfare (1954)*, assim como as características fraseológicas e periódicas da melodia da música. As análises serão efetuadas seguindo os conceitos composicionais presentes nos livros: *Fundamentals Of Music Composition (SCHOENBERG, 1999)*, *How To Improvise (CROOK, 2001)* e *Motivic Drumset Soloing (O'MAHONEY, 2004)*.

Palavras-chave: Max Roach. Improvisação. Solo de Bateria. Desenvolvimento Motivico.

Abstract

The current research aims to understand how Max Roach connect his musical ideias during his drum solo. The purpose of the project is to comprehend if Maxwell Roach uses motivic development during his solo and if there is an evident connection between his musical phrasing and the melody. Therefore, the work was to transcribe and analyse the drum solo executed on *Parisian Thoroughfare (1954)*, as well as the compositional tools used to create that specific melody. To support the research musical concepts written in *Fundamentals Of Music Composition (SCHOENBERG, 1999)*, *How To Improvise (CROOK, 2001)* and *Motivic Drumset Soloing (O'MAHONEY, 2004)* were used.

Keywords: Max Roach. Improvisation. Drum Solo. Motivic Development.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Análise Fraseológica do A.....	18
Figura 2 – Análise Fraseológica do B.....	18

Figura 3 – Último trade.....	19
Figura 4 – Solo em A1.....	20
Figura 5 – Solo em A2.....	20
Figura 6 – Solo em B.....	21
Figura 7 – Solo em A3.....	22
Figura 8 – Relação A1.....	23
Figura 9 – Relação A2.....	24
Figura 10 – Relação B.....	25
Figura 11 – Relação A3.....	26
Figura 12 – Anexo 1.....	29
Figura 13 – Anexo 2.....	30
Figura 14 – Anexo 3.....	31

Sumário

INTRODUÇÃO	9
• BIOGRAFIA	11
• METODOLOGIA.....	13
• Motivo	13
• Frase	13
• Período	13
• Repetição	14
• Sequência	14
• Fragmentação	14
• Extensão	14
• Diminuição.....	14
• Embelezamento	15
• Deslocamento rítmico.....	15
• Densidade rítmica ou melódica.....	15
• Material de preenchimento (filler material).....	15
• ANÁLISE DA MELODIA	17
• Análise das Frases e Períodos.....	17
• Análise da Seção A	17
• Análise da Seção B	18

•	ANÁLISE DO SOLO DE BATERIA.....	19
•	Análise do Último Trade	19
•	Análise do Segundo Chorus.....	19
•	RELAÇÃO ENTRE SOLO E MELODIA	23
•	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	27
	REFERÊNCIAS	28
	ANEXOS	29
	32

INTRODUÇÃO

Quando analisamos o jazz e a função da bateria em cada fase de seu desenvolvimento enquanto estilo musical, percebemos que o comportamento dos bateristas foi se adaptando a contextos musicais diferentes. No início, como observado nas bandas de jazz de Nova Orleans dos primeiros anos da década de 1900, a única função da bateria era a manutenção do tempo da música enquanto acompanhava os demais integrantes do grupo. Tal requisito ainda é indispensável para os bateristas, porém, outras funções musicais começaram a integrar o campo de atuação do instrumento.

Na *Era do Swing*¹, por volta das décadas de 1920 e 1930, a bateria manteve o seu desempenho como instrumento de acompanhamento e manutenção do tempo, porém, mudanças surgem quando o baterista Papa Joe Jones transfere a condução que era realizada na caixa para o hi-hat. Além disso, ele foi pioneiro na utilização de vassouras como recurso musical. Joe Jones recebe o apelido de “Papa” para ser diferenciado do jovem baterista “Philly” Joe Jones, nascido na Filadélfia.

Durante os anos de 1940, principalmente por conta da inovação trazida pelo saxofonista Charlie Parker, a quem é atribuído o título de “pai fundador” do *BeBop*², a bateria começa a ocupar novas funções dentro do estilo que estava surgindo. A música desenvolvida nas *jam sessions*³ dos bares Monroe’s Uptown e Minton’s Playhouse abriu as portas para que o baterista Kenny Clarke transferisse a condução do hi-hat para o ride e utilizasse a caixa e o bumbo para criar combinações que serviam de acompanhamento para os solistas. Max Roach também esteve presente nessas jam sessions e contribuiu, junto com Kenny

Clarke, para a formatação do estilo moderno de se tocar bateria. Além disso, o “toque moderno” estabelecido por Maxwell Roach inseriu a bateria no contexto de instrumento melódico, conceito reforçado por seus solos na forma da música e por suas composições para bateria solo.

As práticas incomuns estabelecidas por Max Roach levantaram os questionamentos que serviram de base para esta pesquisa. São eles: as técnicas utilizadas por Max Roach durante seu improviso, principalmente, são técnicas de composição ou apenas frases idiomáticas e rudimentares de bateria? Max Roach utiliza elementos da melodia para a elaboração dos seus solos ou simplesmente toca a quantidade de compassos referente ao *chorus*⁴ da música?

- 1 A Swing Era foi um período (1935-1946) no qual as canções das Big Bands eram o tipo de música mais popular dos Estados Unidos.
- 2 Esse estilo surgiu diretamente dos pequenos grupos de swing, mas deu uma ênfase muito maior à técnica e a harmonias mais complexas, por oposição a melodias cantáveis. As composições geralmente tinham andamentos rápidos e difíceis sequências de colcheias. <https://www.jazzbossa.com/introducao-ao-jazz/bebop/>
- 3 O termo jam vem das iniciais Jazz After Midnight. Nos anos 1950, nos EUA, depois da meia noite, ao saírem dos seus concertos nas Big Bands, os músicos se reuniam para fazer o que eles mais gostavam: improvisar!
- 4 Chorus é um termo que usualmente utilizamos na comunicação musical no campo da improvisação. E

A partir destes questionamentos, viu-se a necessidade de analisar um solo do baterista, assim como as características melódicas do tema em questão para responder às perguntas expostas.

A metodologia utilizada para a elaboração da pesquisa dividiu-se da seguinte forma: período de audição do solo a ser analisado para compreensão do material tocado por Max Roach; transcrição de dois chorus de improviso sendo o primeiro na forma de *trade*⁵ e o segundo, que corresponde ao trecho analisado, o solo na forma da música; formatação da partitura através do programa *Musescore 3*; análise das ferramentas percebidas; relacionamento do solo com a melodia.

O capítulo 1 aborda uma breve biografia do baterista Max Roach para contextualização do cenário musical no qual o mesmo estava inserido.

A metodologia utilizada para a realização da pesquisa, assim como as definições de cada recurso analisado são trazidas no Capítulo 2 deste trabalho.

Os capítulos 3 e 4 são destinados à análise das frases e períodos da melodia e das técnicas utilizadas na composição do solo de bateria, respectivamente.

O capítulo 5 aborda as relações existentes entre as escolhas musicais feitas por Max Roach durante seu improviso e as características que compõem a música.

Por fim, o capítulo 6 é destinado às considerações finais deste trabalho. Na sequência são apresentadas as referências utilizadas para o embasamento da pesquisa.

significa a o período exato da estrutura de uma composição. (<https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-chorus>

-em-improvisacao-musical/)

- 5 **Trades os tradings:** momento em que membros da banda trocam improvisos com o baterista. As formas mais comuns de trades são os de 4, 8 ou 12 compassos.

• BIOGRAFIA

Nascido em New Land, Carolina do Norte, no dia 10 de janeiro de 1924, Maxwell Roach foi um baterista, compositor e bandleader de jazz americano. Crescendo em Nova Iorque, Maxwell teve seu primeiro contato com a música tocando clarim, um aerofone da família dos metais, e logo em seguida migrou para a bateria. Aos dez anos de idade já se apresentava pela cidade tocando bateria em bandas gospel e aos 16 anos obteve sua primeira oportunidade como músico profissional substituindo Sonny Greer em um show da Duke Ellington Orchestra.

Em 1942 começou a frequentar as *jam sessions* nos famosos clubes de jazz Monroe's Uptown e Minton's Playhouse e com o baterista Kenny Clarke foi um dos primeiros músicos a

tocar o estilo Bebop. Além disso, aparece como baterista de em discos do saxofonista Charlie Parker, como o 'Savoy Session' (1945). Max Roach também fez parte da gravação do álbum que deu origem ao *Cool Jazz*¹, o álbum 'Birth of the Cool' (1957) de Miles Davis. Maxwell Roach diplomou-se em percussão na Manhattan School of Music em 1952 e, no mesmo ano, fundou a gravadora Debut Records com o baixista Charles Mingus. Dois anos após sua graduação, Max se tornou líder, junto com o trompetista Clifford Brown, de um quinteto que influenciou o estilo denominado *Hard Bop*², uma nova abordagem musical. Além de suas participações no desenvolvimento de estilos musicais, Max Roach também foi o pioneiro na gravação de jazz em 3/4 na bateria, onde ele aborda uma métrica diferente dos standards de Hard Bop tocados naquela época. Após a gravação da música 'Valse Hot' (1956) com o saxofonista Sonny Rollins ele aborda a métrica novamente no álbum 'Jazz in 3/4 Time' (1957).

A partir de 1960 Maxwell começa a explorar novas possibilidades para a sua música e, através do álbum "We Insist! Freedom Now Suite", começa a trazer temas políticos para os seus álbuns, neste caso ele aborda o movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, que se iniciou em 1954 e chegou ao fim em 1968.

Inspirado por uma apresentação de Ravi Shankar e Chatur Lal (mestre de tabla) em 1944, Roach se tornou pioneiro na arte de composição de peças para bateria solo. "Drum Conversation" (1960) e "The Drum Also Waltzes" (1960) são composições que, junto com o álbum "Drums Unlimited" (1960), marcam a nova abordagem de Max. Seguindo o pensamento que exaltava o ritmo surge o grupo M'Boom, banda de jazz instrumental liderada por Max Roach e que contava apenas com instrumentos percussivos.

No início da década de 1970 Max Roach foi contratado pela Universidade de Massachusetts Amherst (UMass), onde lecionou até a década de 1990. Em 1988 recebeu a primeira bolsa McArthur Fellowship recebida por um músico de jazz.

1 O estilo cool jazz foi descrito como uma reação contra os andamentos acelerados e as complexas ideias melódicas, harmônicas e rítmicas do bebop. (<https://www.jazzbossa.com/introducao-ao-jazz/cool-jazz/>)

2 **Hard Bop**: É um subgênero do jazz, considerado uma evolução do BeBop e desenvolvido durante as décadas de 1950 e 1960.

A partir do ano 2000 Maxwell Lemuel Roach tornou-se menos ativo no cenário musical em decorrência de uma doença cerebral, que, posteriormente, tiraria sua vida no dia 16 de agosto de 2007.

- **METODOLOGIA**

Para compreender melhor os conceitos de criação utilizados por Max Roach neste solo de bateria e a relação entre os recursos motivicos utilizados por ele e as características da melodia, observei: repetição, sequência, fragmentação, diminuição, embelezamento, deslocamento rítmico, densidade rítmica e materiais de preenchimento, conhecidos como "filler material", que serviram de base para a elaboração do solo em questão. No que diz respeito a melodia da música, elementos como períodos antecedente e consequente, períodos, frases, frases antecedente e consequente foram evidenciados.

- **Motivo**

Motivos são utilizados nos processos de composição e até mesmo na escrita de frases mais simples. Quando utilizado pelo autor, eles devem apresentar correlação, unidade, coerência e fluência entre os eles (os motivos) e a música. Os motivos aparecem, geralmente no início das peças musicais e têm, como principais características, intervalo e ritmo, que se combinam para produzir um contorno rítmico-melódico que se relaciona com a harmonia e ritmo da música em questão. O motivo por si só, seja ele simples ou complexo, pode ser considerado o 'início' de uma ideia que, a partir do seu desenvolvimento, irá determinar a impressão final da peça. (SCHOENBERG. 1970, p 8).

- **Frase**

A frase é definida como um período de contínua, mas não necessariamente constante, atividade rítmico-melódica, que pode variar de duração. O termo frase significa, estruturalmente, a unidade que se aproxima de algo que o executante consiga cantar com um único respiro. É a menor unidade estrutural, é uma espécie de molécula musical que se consiste em um número de eventos musicais integrados, que possuem uma característica completa e bem adaptada a combinações com outras unidades similares. (SCHOENBERG.1970, p 3-4).

Para *Ramires (2008, p.104)*: " frase musical pode ser entendida como um trecho de música, com relativa autonomia e com ideias musicais suficientes para lhe garantir uma independência."

- **Período**

Podemos considerar que: "Tem-se um período quando duas frases diferentes ou similares, com cadências diferentes, formam uma ideia musical completa." (RAMIRES, 2008, p.106) .

Os modelos mais apresentados de períodos são:

- A primeira frase realiza uma semi-cadência (SC) e a segunda uma cadência autêntica perfeita (CAP). Este padrão é chamado de pergunta e resposta.
- A primeira frase realiza uma CAI e a segunda frase realiza uma CAP. (RAMIRES, 2008, p. 106-107)

- **Repetição**

A ferramenta musical mais básica usada em qualquer música é a repetição. Repetição significa tocar uma ideia, frase ou seção musical novamente. Existem dois tipos de repetição: exata e alterada. O motivo da repetição ser tão eficaz se deve ao fato de auxiliar o ouvinte a identificar algo que já foi ouvido anteriormente. (O MAHONEY, 2004, p. 9-10).

- **Sequência**

A repetição de certos elementos musicais com o propósito de criar continuidade, ex.: sequência rítmica (o ritmo é repetido), sequência melódica (a melodia ou a curva melódica é repetida) ou sequência rítmico-melódica (ritmo e melodia ou curva melódica são repetidos). (CROOK, 2001, p. 86)

- **Fragmentação**

Fragmentação é a repetição de um fragmento ou uma parte do motivo. O ritmo e geralmente a melodia ou curva melódica de um único segmento, ou uma porção reconhecível de um motivo anterior são repetidos como sendo os únicos, ou o único material melódico do desenvolvimento motivico. O fragmento pode ser extraído do início, meio ou final do motivo original. (CROOK, 1991, p. 87)

- **Extensão**

Extensão é a adição de um material rítmico ou melódico ao final de um motivo. A extensão pode ser de qualquer tamanho e pode utilizar qualquer material melódico -

geralmente não relacionados ao motivo principal. É um recurso utilizado para finalizar uma frase musical ou conectar duas frases distintas. (O MAHONEY, 2004, p. 9-10)

- **Diminuição**

Diminuição é o encurtamento de um motivo, e é o contrário de aumento. O objetivo é comprimir o motivo em um período de tempo menor. A forma mais comum de

diminuição é a redução da duração das notas do motivo pela metade, que é conhecido como diminuição 2 para 1. (O MAHONEY, 2004, p. 25)

- **Embelezamento**

Embelezamento significa “decorar” um motivo. A técnica de embelezamento poder várias formas e inclui, entre outros elementos, as seguintes características:

- Adição de mais notas à estrutura básica do ritmo;
- Adição de flams¹ e drags²;
- Dobra do ritmo tocando dois instrumentos simultaneamente, técnica conhecida como “double stops”.

O embelezamento funciona melhor caso o motivo original contenha muitas pausas (assim é possível adicionar os flams e drags com mais clareza e auxilia na hora do instrumentista utilizar a técnica de “double stops”) ou possua notas longas (para que as notas adicionadas soem com mais clareza no meio do motivo). Caso o motivo seja muito complexo, o embelezamento se torna mais complicado de ser utilizado. (O MAHONEY, 2004, p. 35)

- **Deslocamento rítmico**

É o conceito de deslocar o início do motivo um tempo para frente do ponto de início original. Em outras palavras, deslocamento rítmico é a repetição do motivo começando de outro tempo dentro do compasso. Para maior efetividade, o deslocamento rítmico deve envolver tanto a repetição exata como uma repetição levemente alterada do motivo original. (O MAHONEY, 2004, p. 41)

- **Densidade rítmica ou melódica**

Densidade se refere ao grau de atividade (melódica e/ou rítmica) presente na música. Assim como outros fatores de desenvolvimento motivico a densidade é um aspecto extremamente saliente durante o improviso e é importante ter um bom controle desta ferramenta e usá-la para criar variedade e interesse no solo. (CROOK, 1991, p. 29)

- **Material de preenchimento (filler material)**

Músicos, em geral, constantemente utilizam padrões pré-determinados (como escalas) para conectar ideias musicais grandes ou significativas durante os solos. Ao passo que esse material de preenchimento pode ser rítmico ou melódico, ele deve ser analisado como

¹ "A 'apojatura simples' é executada com um toque simples paralelo onde a baqueta da nota real partirá de uma posição de toque mais alta do que a baqueta da nota de adorno." (ROSSAURO, 2003, p.7)

² "A 'apojatura dupla' é executada conforme os mesmos padrões usados para a execução da 'apojatura simples', só que neste caso a figura de adorno terá duas notas." (ROSSAURO, 2003, p.10)

um recurso que preenche os espaços entre dois materiais melódicos de maior importância, ou que conecta duas ideias com maior duração. (O MAHONEY, 2004, p. 47)

- **ANÁLISE DA MELODIA**

A música analisada é "Parisian Thoroughfare" (BROWN; ROACH, 1957) e sua forma é AABA. A melodia presente nas seções A e B da música foi analisada seguindo os conceitos de frase e período expostos anteriormente para que fosse possível estabelecer uma relação musical clara entre o solo de bateria executado por Max Roach e a melodia do tema. A análise da melodia possibilita o maior entendimento do desenvolvimento motivico realizado por Roach durante o seu solo e de como elementos da melodia são inseridos em um solo de bateria na forma.

- **Análise das Frases e Períodos**

A melodia da parte A é construída em cima de dois períodos, no formato de pergunta e resposta. E a melodia da parte B se apoia também na forma de dois períodos, mas que são construídos por frases antecedente e consequente e por isso cada período apresenta uma resolução própria.

- **Análise da Seção A**

Os oito compassos que constituem a parte A da música são melodicamente formados a partir de quatro frases que constituem dois períodos, um antecedente e um conseqüente e que se conectam através de um material de preenchimento que se encontra no quarto compasso. As frases 1 (hum) e 3 (três) são exatamente iguais em melodia, ritmo e acompanhamento harmônico. Já as frases 2 (dois) e 4 (quatro) são similares, pois, se diferem na última nota de sua composição e na harmonia que acompanha a finalização das frases. Por isso, temos a presença de dois períodos, sendo o primeiro um período antecedente, que finaliza em uma cadência de engano (CE), do V7 para um III-7 e o segundo período sendo o conseqüente, que finaliza sua ideia melódica em uma cadência autêntica perfeita, do V7 para o I com a nota da melodia no I grau da escala. Podemos observar a análise na imagem abaixo:

Figura 1 – Análise Fraseológica do A

- Análise da Seção B

A composição da seção B é feita através da presença de dois períodos que se diferem completamente em material melódico e acompanhamento harmônico mas que se assemelham na construção. Os dois períodos são formados por quatro compassos que agregam duas frases, a primeira antecedente e a segunda conseqüente, no formato de pergunta e resposta e que são unidos por um material de preenchimento bem curto apresentado no final do segundo compasso de cada período, como vemos abaixo:

Figura 2 – Análise Fraseológica do B

Período

Período

- **ANÁLISE DO SOLO DE BATERIA**

Na gravação da música "Parisian Thoroughfare" (BROWN; ROACH, 1957) é possível perceber que o solo de bateria se desenvolve em dois chorus, o primeiro na forma de trades de quatro compassos e o segundo a partir de uma improvisação na forma da música. Para este trabalho foi analisado o último trade de bateria, onde Max Roach começa a expor suas ideias e motivos e o segundo chorus, o qual demonstra os recursos de desenvolvimento utilizados por ele.

- **Análise do Último Trade**

Figura 3 – Último trade

Nos últimos quatro compassos do trade realizado no primeiro chorus Max Roach expõe o primeiro motivo que seria utilizado para desenvolver o restante do solo durante o segundo chorus da música. Durante esses quatro compassos é possível ver o mesmo motivo sendo tocado três vezes e começando em diferentes locais de cada compasso. A última repetição é finalizada no início do primeiro A do segundo chorus.

- **Análise do Segundo Chorus**

O segundo chorus dos dois em que a bateria aparece improvisando é destinado a um solo de bateria desenvolvido na forma completa da música, sendo ela AABA.

SEÇÃO A1

Figura 4 – Solo em A1

The musical notation for Solo in A1 is presented in two staves. The first staff starts at measure 33 and contains measures 33 through 36. It features 'Motivo 1' (measures 34-35) and 'Extensão do motivo 1' (measures 36-37). The second staff starts at measure 37 and contains measures 37 through 40. It features 'Extensão do motivo 2' (measures 38-39) and 'Frag. motivo 2' (measure 40). The notation includes various rhythmic values, accents, and triplet markings.

Nos primeiros oito compassos do chorus que constituem a parte A é possível notar que as primeiras duas notas são uma finalização da repetição do motivo 1 iniciada no último compasso do trade. No segundo e terceiro compassos percebemos uma nova repetição do motivo 1 com a primeira nota sendo embelezada com a utilização da técnica "double stop". Após a repetição do primeiro motivo Roach apresenta o motivo 2, caracterizado por uma sequência de 16 colcheias executadas alternando mãos e pé. No compasso seguinte ele opta por trazer novamente o motivo 1 para o solo só que desta vez ele recorre à extensão para criar uma nova intenção para o motivo. Os compassos 39 e 40 são preenchidos pelo motivo 2 também estendido, porém, utilizando um fragmento do próprio motivo.

SEÇÃO A2

Figura 5 – Solo em A2

The image shows a musical score for a solo in B. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 41 and contains measures 41, 42, 43, and 44. The second staff starts at measure 45 and contains measures 45, 46, 47, and 48. Various musical motifs are labeled above the notes: 'Motivo 2' for measures 41-43, 'Frag. motivo 1' for measure 44, 'Motivo 1' for measures 45-46, 'Extensão do motivo 2' for measure 47, and 'Frag. motivo 2' for measure 48. The notation includes eighth notes, triplets, and accents.

Max Roach começa o segundo A do seu improviso com três repetições alteradas do Motivo 2. Para criar essas alterações ele utiliza combinações diferentes entre mãos e pé e utiliza em alguns momentos a técnica "double stop" para criar uma ênfase em determinadas notas. Após essas três repetições ele traz um fragmento do motivo 1 no compasso 44 e em

seguida executa uma repetição do motivo 1 por completo nos dois compassos seguintes. A seção A2 é finalizada pela repetição estendida do motivo 2 novamente utilizando um fragmento do motivo para extendê-lo.

SEÇÃO B

Figura 6 – Solo em B

The musical score for Section B consists of six measures, numbered 49 to 56. Measure 49 is marked with a 'B' in a box and contains 'Motivo 3'. Measure 50 is labeled 'Sequência do Motivo 3'. Measure 51 is labeled 'Motivo 3'. Measure 52 is labeled 'Sequência do Motivo 3'. Measure 53 is labeled 'Fragmento do Motivo 3' and 'Sequência com repetição'. Measure 54 is labeled 'e extensão do Motivo 3'. Measure 55 is labeled 'Sequência de um fragmento do Motivo 3 com deslocamento rítmico causando uma sensação de 3 contra 4' and 'Material de Preenchimento'. Measure 56 is labeled 'Repetição do Fragmento do Motivo 3'. The notation includes various rhythmic values, accents, and dynamic markings.

Nos primeiros dois compassos da seção B Max Roach executa o Motivo 3 e logo em seguida utiliza-se da sequência, repetindo o motivo em outros tambores do instrumento. Nos compassos 51 e 52 ele opta por utilizar um fragmento do motivo 3 e sequencia-lo até o final do compasso. Nos compassos 53 e 54 é possível notar uma nova utilização de um fragmento do Motivo 3 que desta vez é utilizado junto com a técnica de deslocamento rítmico, criando a sensação métrica 3/4. O compasso 55 serve de ligação entre a ideia anteriormente citada e o final da seção, que é finalizada com uma repetição do fragmento do Motivo 3.

SEÇÃO A3

Figura 7 – Solo em A3

O início da última seção do solo é marcado por uma retomada do primeiro motivo utilizado por Roach. O Motivo 1 reaparece nos compassos 57 e 58 e logo em seguida um fragmento do Motivo 1 é utilizado no compasso seguinte. No compasso 60 Max Roach opta por executar uma repetição alterada do Motivo 2, aumentando a duração de uma nota do motivo. Para finalizar o solo de bateria, o Motivo 1 é novamente utilizado de forma completa, através de uma repetição que se inicia no compasso 61 e finaliza no 62, e através da utilização de um fragmento que conecta o final do compasso 62 aos compassos 63 e 64, que são caracterizados por conterem uma repetição alterada do Motivo 2. A primeira repetição contém um aumento da duração da última nota do motivo, e a segunda é marcada por uma diminuição da metade do motivo e uma aumento da última nota do mesmo.

• RELAÇÃO ENTRE SOLO E MELODIA

Após a análise da formação da melodia e dos recursos utilizados para o desenvolvimento do solo de bateria na forma, fica clara a relação existente entre o material tocado por Max Roach e, principalmente, as figuras rítmicas da melodia correspondentes a cada momento do chorus. Tal relação demonstra que Max Roach desenvolveu o solo de bateria não apenas seguindo a quantidade de compassos necessária para completar a forma da música, mas que ele compreendia a melodia do tema e se utilizava de suas características rítmico-melódicas para desenvolver o seu solo.

Os trechos que serão mostrados correspondem ao segundo chorus do solo de bateria, que segue a forma AABA da música.

SEÇÃO A1

Figura 8 – Relação A1

The image displays a musical score for piano (Pno) and drums (Bat.) across three systems of music, numbered 34, 37, and 38. The piano part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The drum part is written in a standard drum notation on a five-line staff.

- System 34:** The piano part features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplet markings (3) and accents (>). A circled letter 'A' is placed above the first measure. The drum part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents. A text annotation above the system reads: "Motivo 2 utilizado como um preenchimento da nota longa da melodia".
- System 37:** The piano part continues with a similar melodic line. The drum part maintains the rhythmic pattern. A text annotation below the system reads: "Bateria executando o ritmo da melodia".
- System 38:** The piano part shows a more complex melodic structure with triplets and accents. The drum part continues with the established rhythm. A text annotation below the system reads: "Bateria executando o ritmo da melodia". Another annotation below the system reads: "Motivo 2 preenche o compasso da nota longa". A final annotation below the system reads: "Execução da tercina que introduz a próxima seção".

De acordo com a imagem acima, observa-se que a formação das frases de bateria foi realizada a partir da estrutura fornecida previamente pela melodia. Podemos notar que nos compassos 37, 38, 39 e ao final do compasso 41 as figuras rítmicas executadas nas peças da bateria são exatamente iguais ao ritmo da melodia correspondente àqueles momentos. Além disso, percebemos que o Motivo 2 aparece sendo utilizado como um recurso para preencher os compassos que seriam relacionados à nota longa da melodia, que nesse caso é a semibreve*.

SEÇÃO A2

Figura 9 – Relação A2

The image displays three systems of musical notation for piano (Pno) and battery (Bat.).

- System 1 (Measures 42-44):** Measure 42 is marked with a circled 'A'. The piano part features a melodic line with triplets and accents. The battery part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets.
- System 2 (Measures 45-46):** The piano part continues with a melodic line, including a triplet in measure 45. The battery part features a more complex rhythmic pattern with triplets and accents.
- System 3 (Measures 47-48):** The piano part has a melodic line with a triplet in measure 47. The battery part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

A partir da análise da seção A2 mostrada acima, podemos notar que a estrutura de construção do solo de bateria é muito parecida com a utilizada na seção A1. Neste momento do improviso já é possível perceber a presença de elementos mais desenvolvidos do solo, como mais repetições e fragmentos dos motivos utilizados por Max Roach. Ainda assim, quando analisamos os compassos 44 e 48 percebemos que o Motivo 2 é novamente utilizado nos momentos da melodia em que a nota de maior duração aparece. Enquanto isso, no compasso 46, da mesma maneira realizada na seção anterior do solo, Roach cita a rítmica melodia durante seu improviso.

SEÇÃO B

Figura 10 – Relação B

The image displays a musical score for Section B, spanning measures 50 to 57. It is arranged in four systems, each with a Piano (Pno) staff on top and a Bass Drum (Bat) staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure 50 is marked with a box containing the letter 'B'. The Pno part in measure 50 features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The Bat part consists of a steady eighth-note pattern with accents (>) on the first and third notes of each eighth-note pair. In measure 53, the Pno part has a long note with a slur, while the Bat part continues with eighth notes. Measure 54 shows a triplet of eighth notes in the Pno part. Measure 57 features a triplet of eighth notes in the Pno part and eighth notes in the Bat part.

A seção B é marcada pela prevalência de colcheias na melodia, que apresenta em poucos momentos os grupos de tercinas, diferente da seção A que é marcada por um maior número de gupamentos de três notas por tempo.

Conforme a imagem exposta acima, percebemos que Max Roach se relacionou com a melodia ao utilizar semicolcheias e colcheias durante esta parte do seu chorus de improviso, além de trazer um novo motivo baseado nessas duas subdivisões (Motivo 3).

SEÇÃO A3

Figura 11 – Relação A3

58 **A** Fragmento do Motivo 1 e elementos do Motivo 2

61 Ritmica igual ao final da melodia. Motivo 2 alterado preenchendo o compasso da nota longa.

65

Após a demonstração da imagem comparativa colocada acima, notamos que a última seção A do improviso retoma as relações entre melodia e solo existentes nas seções A1 e A2. Os momentos de nota longa, presentes nos compassos 60 e 64, são evidenciados pelo uso de um fragmento do Motivo 1 e elementos do Motivo 2 e por uma repetição alterada do Motivo 2, respectivamente. Além disso, a rítmica das últimas notas da melodia é utilizada por completo por Max Roach para assim, evidenciar o final do chorus e anunciar o fim do seu improviso.

• CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após os processos de audição, transcrição e análise do solo de bateria executado por Max Roach na música *Parisian Thoroughfare*, percebi que o conteúdo desta pesquisa responde aos questionamentos levantados anteriormente à realização das etapas de análise. Roach, em seu processo de improvisação, utiliza-se de recursos composicionais como repetição, sequência, retrógrado, entre outros, para elaborar seu solo de bateria, confirmando que suas ideias surgem, principalmente, a partir de conceitos de criação de melodias e não de rudimentos rítmicos.

A partir disso, pude entender como Max Roach se relaciona com a melodia para improvisar e desenvolver suas ideias durante a forma da música. A escolha desta faixa foi feita após um período de audição de todo o álbum *Clifford Brown & Max Roach* (1954) e a

constatação de que o músico objeto de pesquisa, em outras músicas do álbum, executa um procedimento semelhante de improvisação, onde ele realiza um *trade* com os demais solistas e depois inicia um solo de bateria na forma da música. Além disso, observei que a estrutura da faixa escolhida era a ideal para responder as perguntas feitas inicialmente, já que se trata de uma forma AABA, considerada a forma padrão do jazz.

A confecção deste trabalho me ajudou a entender determinados pontos da improvisação musical de Max Roach e me auxiliou na compreensão das questões levantadas por mim e da pergunta e resposta expostas por O'Mahoney (2004) no prefácio de seu livro: "Por que os solos de alguns bateristas 'tem sentido' enquanto outros não? A resposta é simples - é como eles *organizam* os componentes musicais (ideias e técnicas) e como eles relacionam esses componentes musicais uns com os outros."

Por fim, espero que esta pesquisa sirva de base para os bateristas que desejam elaborar solos que apresentem uma estrutura organizada de início, meio (desenvolvimento das ideias) e fim, abordando assim, a bateria como um instrumento melódico e solista, e não apenas com função de acompanhante.

REFERÊNCIAS

O MAHONEY, Terry. **Motivic Drumset Soloing: A Guide to Creative Phrasing and Improvisation**. Victoria, Australia: Hal Leonard Corporation, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Music Composition**. Londres: Faber and Faber, 1970.

CROOK, Hal. **How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation**. Nova Iorque: Advance Music, 1991.

RAMIRES, Marisa. **Harmonia: Uma Abordagem Prática Parte 1**. 1ª Edição, São Paulo: Editora Marisa Rodrigues, 2008.

CLIFFORD BROWN AND MAX ROACH. CD. EmArcy, 1954.

FRIPP, Matt. Best Jazz Drummers of All Time. **JazzFuel**, 2021. Disponível em: <<http://jazzfuel.com/best-jazz-drummers-of-all-time/>>. Acesso em: 22 de nov. de 2021

MATTINGLY, Rick. PAS Hall of Fame: MAX ROACH. **Percussive Arts Society**, 2021. Disponível em: <<https://www.pas.org/about/hall-of-fame/max-roach>>. Acesso em: 22 de nov. de 2021.

ROSSAURO, Ney. **Complete Method For Snare Drum Volume 3**. Nova Iorque: Carl Fischer Music, 2003.

EZEQUIEL, Carlos. **Interpretação Melódica Para Bateria**. São Paulo: Souza Lima, 2008.

GIOIA, Ted. **The History Of Jazz**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.

ANEXOS

Figura 12 – Anexo 1

Parisian Thoroughfare

Solo de Bateria de Max Roach

Trascrição Miguel Contrucci

The musical score for 'Parisian Thoroughfare' is presented in two systems. The first system begins with a boxed letter 'A' above the staff. The first staff, labeled 'Bateria', shows a 4/4 time signature and a series of diagonal slashes representing a steady drum pattern. The second staff, labeled 'Bat.', shows a melodic line starting at measure 6 with eighth notes and triplets, marked with 'x' above the notes. The second system begins with a boxed letter 'B' above the staff. The first staff, labeled 'Bat.', shows a series of diagonal slashes. The second staff, labeled 'Bat.', shows a melodic line starting at measure 14 with eighth notes and triplets, with 'buzz' written above the first two measures. The final staff, labeled 'Bat.', shows a melodic line starting at measure 22 with eighth notes and triplets.

Figura 13 – Anexo 2

26 **A**

Bat. 

30 

34 **A**

Bat. 

38 

42 **A**

Bat. 

46 

Figura 14 – Anexo 3

50 **B**

Bat.

Musical notation for Bat. 50-52. Measure 50 starts with a circled 'B' and a dynamic accent (>) over a sixteenth-note triplet. Measures 51 and 52 continue with similar rhythmic patterns and accents.

53

Bat.

Musical notation for Bat. 53, showing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic accent (>) over the first note.

54

Bat.

Musical notation for Bat. 54, showing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic accent (>) over the first note.

57

Bat.

Musical notation for Bat. 57, showing a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic accents (>) over the first and fourth notes.

58 **A**

Bat.

Musical notation for Bat. 58-61. Measure 58 starts with a circled 'A' and a dynamic accent (>) over a sixteenth-note triplet. Measures 59, 60, and 61 continue with similar rhythmic patterns and accents.

62

Bat.

Musical notation for Bat. 62, showing a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic accents (>) over the first and fourth notes.