



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Bruno Tonini

**Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams: Um Estudo Idiomático dos Padrões
Rítmicos de Condução Observados no Período Hard Bop (1954-1968) no
Quinteto/Sexteto de Miles Davis**

São Paulo, SP

2024

Bruno Tonini

Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams: Um Estudo Idiomático dos Padrões Rítmicos
de Condução Observados no Período Hard Bop (1954-1968) no Quinteto/Sexteto de Miles
Davis

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao
curso de Performance da Faculdade de Música
Souza Lima como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Me. Gilberto Alves Favery.

São Paulo, SP

2024

Ficha catalográfica para trabalhos acadêmicos [Elemento obrigatório.]

[Insira neste espaço a ficha catalográfica para trabalhos acadêmicos.]

[A ficha será elaborada pela bibliotecária da faculdade.
Consulte sobre datas e prazos

Dedico este trabalho de conclusão de curso a Loren Cavalcante Ribeiro, minha parceira de vida, que tem estado ao meu lado desde o início de minha trajetória musical.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de expressar minha profunda gratidão à minha companheira de vida, Loren Cavalcante Ribeiro. Loren tem sido meu apoio incondicional desde o início da minha trajetória musical, que se iniciou há exatos dez anos, período que coincide com o começo do nosso relacionamento. Ela foi a pessoa que despertou em mim os primeiros sonhos e a vontade de seguir em frente, sempre me incentivando a buscar o meu melhor a cada dia.

Agradeço também ao meu querido amigo e professor, Dô de Carvalho, que me apresentou os primeiros discos que aguçaram meu interesse em seguir essa jornada musical. Sua orientação e paixão pela música foram fundamentais para a minha formação.

Meu agradecimento se estende à EMESP Tom Jobim, um lugar onde tive a honra de estudar sob a tutela de grandes mestres da música brasileira, em especial a Lilian Carmona, Nenê, Beto Angerosa e Luiz Guello. Cada um deles contribuiu de maneira única para o meu crescimento artístico e musical. Expresso minha gratidão também a Fátima Leria, cujo amizade e apoio foi essencial para a minha formação.

Não posso deixar de mencionar Giba Favery, meu atual professor de bateria na faculdade de música Souza Lima e meu orientador. Sua paciência e fé em mim foram essenciais durante toda minha jornada acadêmica, sou muito grato pelo suporte e ensinamentos que ele me proporcionou.

Agradeço profundamente aos meus familiares, cuja presença e apoio foram essenciais para que eu chegasse até aqui. Um agradecimento especial aos meus pais, Ronye Tonini e Cristina da Silva Souza; aos meus avós, Ary Tonini e Irma Pedro dos Santos Tonini; e à minha família de coração: Maria de Fátima Cavalcante Ribeiro, Mauro da Silva Ribeiro, Filipe Cavalcante Ribeiro, Gisela Cavalcante Ribeiro e Lorena Ayres Rodrigues Cavalcante.

Por fim, gostaria de expressar minha gratidão aos amigos que tornaram essa trajetória mais leve e divertida.

“A questão a ser julgada em qualquer artista de jazz
é se o homem projeta e tem ideias” – Miles Davis

RESUMO

A presente pesquisa busca identificar os traços característicos da performance dos bateristas americanos de jazz: Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams, através do estudo idiomático dos distintos padrões rítmicos de condução executados pelos instrumentistas junto ao Quinteto/Sexteto de Miles Davis, tocando a mesma composição entre 1955 e 1964. Seleccionamos como objeto de estudo, a composição *Walkin'* de Richard Carpenter, gravada inicialmente por Kenny Clarke no disco *Walkin'* (1954), posteriormente por Philly Joe Jones no disco *'Round About Midnight – Legacy Edition* (1955), seguido de Jimmy Cobb no disco *Miles Davis At Carnegie Hall – The Complete Concert* (1961) e por fim Tony Williams no disco *"Four" & More – Recorded Live In Concert* (1964). Esta escolha favorece a investigação ao evidenciar, no mesmo material musical, as particularidades forjadas em texturas musicais, densidades, dinâmicas e timbres diferentes que foram modelados pelos músicos em suas performances características. Ao examinarmos as escolhas rítmicas dos padrões de acompanhamento do tema, as dinâmicas aplicadas, os timbres característicos e a energia das performances dos três bateristas, destacamos a importância de tais aspectos na construção da identidade musical do gênero, através de uma sonoridade coletiva advinda das contribuições individuais de cada modelo interpretativo. A relevância dos bateristas do Quinteto/Sexteto de Miles Davis é discutida em nossa investigação, evidenciando como seu trabalho desafiou convenções e moldou o desenvolvimento do jazz contemporâneo. Nesse sentido, esperamos que a discussão levantada em nosso trabalho inspire novas pesquisas a colocarem em perspectiva a importância de modelos interpretativos individuais e como sua soma favorece a construção da sonoridade coletiva de um gênero musical.

Palavras-chave: Jazz comping; Miles Davis Quintet/Sextet; Philly Joe Jones; Jimmy Cobb; Tony Williams;

ABSTRACT

This research aims to identify the characteristic features of the performance of American jazz drummers Philly Joe Jones, Jimmy Cobb and Tony Williams, through the idiomatic study of the distinct rhythmic patterns of conduction executed by the instrumentalists with the Miles Davis Quintet/Sextet, playing the same composition between 1955 and 1964. We selected as the object of study the composition 'Walkin'' by Richard Carpenter, initially recorded by Kenny Clarke on the album 'Walkin'' (1954), later by Philly Joe Jones on the album 'Round About Midnight – Legacy Edition' (1955), followed by Jimmy Cobb on the album 'Miles Davis At Carnegie Hall – The Complete Concert' (1961) and finally Tony Williams on the album 'Four' & More – Recorded Live In Concert' (1964). This choice favors the investigation by highlighting, in the same musical material, the particularities forged in musical textures, densities, dynamics and different timbres that were modeled by the musicians in their characteristic performances. By examining the rhythmic choices of the theme's accompaniment patterns, the dynamics applied, the characteristic timbres and the energy of the three drummers' performances, we highlight the importance of such aspects in the construction of the genre's musical identity, through a collective sound arising from the individual contributions of each interpretative model. The relevance of the drummers of the Miles Davis Quintet/Sextet is discussed in our investigation, highlighting how their work challenged conventions and shaped the development of contemporary jazz. In this sense, we hope that the discussion raised in our work will inspire new research to put into perspective the importance of individual interpretative models and how their sum favors the construction of the collective sound of a musical genre.

Keywords: Jazz comping; Miles Davis Quintet/Sextet; Philly Joe Jones; Jimmy Cobb; Tony Williams;

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	16
2. ASPECTOS HISTÓRICOS.....	18
2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	19
3. WALKIN' (RICHARD CARPENTER).....	23
3.1 KENNY CLARKE: WALKIN' (RICHARD CARPENTER).....	26
4. ANÁLISE.....	36
4.1 PHILLY JOE JONES: WALKIN' (RICHARD CARPENTER).....	38
4.2 JIMMY COBB: WALKIN' (RICHARD CARPENTER).....	44
4.3 TONY WILLIAMS: WALKIN' (RICHARD CARPENTER).....	50
5. COMPARAÇÃO ENTRE OS BATERISTAS.....	54
5.1 COMPARAÇÃO: WALKIN' (RICHARD CARPENTER) – INTRODUÇÃO.....	55
5.2 COMPARAÇÃO: WALKIN' (RICHARD CARPENTER) – TEMA.....	61
6. CONCLUSÃO.....	71
REFERÊNCIAS.....	73

INTRODUÇÃO

1 A origem da bateria no jazz remonta aproximadamente a 1865, logo após o fim da Guerra Civil Americana. Inicialmente desenvolvida para fins militares, a técnica de *double drumming*¹ permitia que um único músico tocasse o bumbo e a caixa simultaneamente, criando uma marcação rítmica precisa para marchas de grandes grupos de soldados. Essa prática evoluiu ao longo do tempo, culminando no kit de bateria moderno, que se tornou essencial no contexto das bandas de jazz (Riley, 1994; ANDRADE & BARSALINI, 2017)².

No jazz, o papel do baterista vai além de simplesmente manter o tempo. John Riley, em sua obra *The Art of Bop Drumming* (Riley, 1994), contextualiza que o baterista precisa dominar a forma musical, conhecer a melodia, a harmonia, com a finalidade de ampliar as possibilidades criativas que esses elementos musicais propiciam quando dominados. O entendimento da parte melódica e harmônica credencia o baterista a participar do discurso musical e dessa forma poder contribuir significativamente para a estrutura e o fluxo da música, tornando-o um elemento ativo no processo criativo (Ibidem; Andrade & Barsalini, 2017).

O presente trabalho pretende investigar a contribuição criativa de diferentes bateristas de jazz no período do *hard bop* (1954-1968). Seleccionamos a composição *Walkin'* de Richard Carpenter (1946) como nosso objeto de estudo. Analisaremos como cada baterista interpreta a mesma melodia e harmonia (tema), refletindo suas individualidades e estilos distintos. Focaremos nas performances dos destacados bateristas americanos de jazz que integraram o *Miles Davis Quintet/Sextet*: Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams. Serão destacadas as características técnicas e estilísticas de cada um desses músicos, e como essas particularidades contribuíram para a diversidade sonora do grupo. Além disso, a pesquisa pretende entender de que forma as distintas interpretações se inserem no contexto do *hard bop*, que se caracteriza pela fusão de elementos do blues, gospel e *rhythm and blues* (Rosenthal, 1992).

¹A técnica de *double drumming* (ou "dobro bateria") é uma técnica de percussão onde um único músico toca simultaneamente o bumbo (*bass drum*) e a caixa (*snare drum*) usando baquetas. Esta técnica surgiu por volta de 1900, antes da invenção do pedal de bumbo, e foi especialmente popularizada por bandas de jazz de Nova Orleans e Second Line. A ideia é que o músico toque um ritmo rápido de quatro tempos no bumbo enquanto faz um roll (rolamento) na caixa ao mesmo tempo. Isso cria uma textura rítmica rica e complexa, que era difícil de alcançar com dois percussionistas antes da invenção do pedal de bumbo. Hessler, Claus e Famularo, Dom (2008). *Open-Handed Playing: Traditional Approach, Voice-variation Approach, Play-along Songs, Volume 1*. Alfred Music. ISBN 9780739054154.

² Fonte adicional: Dossiê, 2018.

Para esta análise, utilizaremos como referência a primeira gravação de *Walkin'*, tocada por Kenny Clarke na bateria, no álbum *Walkin'* (1954) de Miles Davis. Por ser a versão original da composição, ela será nossa base para entender o arranjo e as transformações que ocorreram ao longo dos anos, explorando as diferentes abordagens de condução aplicadas à mesma música.

Ao analisar as performances de Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams em *Walkin'*, buscamos destacar as diferentes abordagens rítmicas e as interações entre os instrumentistas, bem como o papel desses bateristas na construção da linguagem musical do jazz. Este estudo tem como objetivo explorar a dinâmica entre individualidade e coesão nas performances, além de investigar as possibilidades criativas proporcionadas pela improvisação e pela expressão pessoal no contexto do jazz.

2 ASPECTOS HISTÓRICOS

Para balizarmos nossa pesquisa, vamos destacar os eventos e fatores importantes na evolução do jazz focando especificamente no surgimento do *hard bop* na década de 1950, destacaremos como esse subgênero se desenvolveu em resposta às transformações sociais da época, refletindo a busca por uma identidade musical autêntica e valorizando elementos sonoros distintos (ROSENTHAL, 1992; *The Oxford Companion to Jazz*, 2000). O *bebop*, predominante na década de 1940, é caracterizado por andamentos rápidos, complexidade harmônica e improvisação virtuosística. Esse subgênero marcou uma mudança significativa em relação aos estilos anteriores de jazz, como o *swing*. Em contraste, o *hard bop* manteve muitos desses elementos técnicos, mas incorporou influências do blues, gospel e *rhythm and blues*, trazendo uma nova dimensão ao subgênero, diferenciando-o do *bebop* (*The Oxford Companion to NJazz*, 2000).

Nesse contexto, analisaremos o *Miles Davis Quintet/Sextet* como um caso específico, já que por esse grupo passaram três bateristas, sendo eles Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams e que por coincidência gravaram a mesma música em épocas distintas, o que torna possível nossa análise e comparação. Cada um deles trouxe abordagens únicas de performance na bateria, tanto na improvisação, quanto no acompanhamento jazzístico (*comping*)³, sendo esse aspecto, o cerne de nossa investigação. Ao investigarmos as intersecções entre a história, as características estéticas e as contribuições técnicas/conceituais desses instrumentistas, é possível a partir de então compreendermos de maneira mais aprofundada, a estrutura e a perspectiva da complexidade do gênero.

³No contexto do jazz, *comping* é a técnica de tocar padrões rítmicos na bateria que complementam e interagem com os outros músicos da banda, especialmente durante solos de outros instrumentos. O termo *comping* vem de "*accompanying*" (acompanhar), e refere-se ao papel do baterista em apoiar a melodia e a harmonia da música Butterfield, Matthew W. (2010). *Variant Timekeeping Patterns and Their Effects in Jazz Drumming*. *Music Theory Online*, 16(4).

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

De acordo com Dakota A Pippins⁷, fundador do site *The Jazz History Tree* e presidente do *Harlem Late Night Jazz Inc.*, o *hard bop*, surgido em meados da década de 1950, é um subgênero do jazz que reflete a contínua fusão das tradições culturais europeias e africanas, presente desde o início do jazz em Nova Orleans. Entretanto, o *hard bop* se destacou ao incorporar de maneira mais evidente influências de blues, gospel e *rhythm and blues*. Essa fusão resultou em uma sonoridade mais robusta e visceral, que manteve a complexidade técnica e a improvisação do *bebop*, mas se conectou de maneira mais profunda com as experiências e a identidade cultural afro-americanas.

O problema no início dos anos cinquenta era: para onde vamos daqui? O bebop, que começou como uma promessa de liberdade, se transformou em uma espécie de camisa de força, uma forma de expressão cada vez mais codificada. Muitos de seus melhores praticantes estavam mortos, e outros, como Charlie Parker, estavam em declínio. O R&B pode ser uma fonte de novas ideias, mas era muito limitado para satisfazer os músicos de jazz como um contexto regular. Lentamente — hesitantemente no início e depois mais decisivamente — os contornos de um estilo novo, mais emocionalmente expressivo e mais formalmente flexível começaram a emergir na música dos trompetistas Miles Davis e Clifford Brown, do saxofonista Sonny Rollins, do pianista Horace Silver, do baterista Art Blakey e outros. (ROSENTHAL, 1992; *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 – 1965*, pág. 27)

Se tratando das características do estilo, Rosenthal (1992) comenta que o *hard bop* tem um grande “uso do modo menor e padrões rítmicos fortes, juntamente com andamentos mais lentos, frases e composições influenciadas pelo blues e gospel, e as vezes melodias mais exuberantes, [...] um desdobramento de muito do que estava implícito no *bebop*”.

A ascensão do *hard bop* é muitas vezes interpretada como uma resposta ao cool jazz e ao jazz da Costa Oeste. O *hard bop*, por sua vez, procurava recuperar a energia e o dinamismo do jazz, abordando temas mais diretamente ligados às raízes afro-americanas e à experiência da comunidade negra nos Estados Unidos. Nessa trajetória, o grupo *Jazz Messengers*, liderado por Horace Silver e Art Blakey, teve um papel central na consolidação e disseminação do estilo. Suas composições não apenas mantinham a excelência técnica e o virtuosismo herdados do

⁷ Dakota é presidente e cofundador da Harlem Late Night Jazz, Inc., uma corporação sem fins lucrativos do estado de Nova York. Dakota nasceu no rio Mississippi no berço do Rag Time; foi criado no local de nascimento de Miles Davis (Alton Ill.) e atingiu a maioria no caldeirão musical de jazz, blues e rock n roll de East St Louis. Dakota é um ávido apoiador da música e tem orgulho de servir no conselho de diretores da Jazz Foundation of America. Anteriormente, ele atuou como diretor da Time Capsule, uma ONG das Nações Unidas dedicada à preservação do jazz.

bebop, mas também expressavam uma forte ligação com a alma e a espiritualidade que sempre estiveram presentes nas bases culturais do jazz (PIPPINS, s.d.).

Solicitado pela Blue Note Records para montar um quinteto para uma data de gravação, Horace chamou Mobley, Watkins, Kenny Dorham e Art Blakey. O conjunto adotou o nome "*Jazz Messengers*", que havia sido usado por Blakey no final dos anos quarenta tanto para uma banda de dezessete integrantes que ele liderou por Nova York quanto para um septeto que havia gravado para a Blue Note. Assim, um dos combos mais influentes do *hard bop* nasceu. Essa unidade cooperativa, que permaneceria unida com seu pessoal original por quase dois anos, enfatizava o swing, abertura emocional e receptividade às antigas tradições musicais negras. Junto com Silver, o ingrediente-chave na banda era Art Blakey, que aos trinta e seis anos já era um veterano (ROSENTHAL, 1992; *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 – 1965*, pág. 37).

David Rosenthal interpreta o desenvolvimento do *hard bop* como uma resposta ao declínio do *bebop* e à crescente popularidade do *rhythm and blues* (R&B) nos anos 1950. De acordo com Rosenthal (1992), o início dessa década foi marcado pela emergência de uma cena R&B extremamente dinâmica, especialmente nas áreas urbanas afro-americanas. Ele argumenta que foi essa música, e não o *cool jazz*, que estabeleceu uma transição entre o *bebop* e o *hard bop* nos guetos. Jovens músicos de jazz estavam naturalmente expostos aos novos sons do R&B, que promoviam uma fusão inovadora entre blues e gospel, processo que culminaria na formação da música soul. Nesse contexto, Rosenthal (1992) sugere que algumas das raízes do *hard bop* podem ser encontradas nessa cena de música popular afro-americana criativa e vigorosa, que emergiu num momento em que o *bebop* parecia perder tanto sua direção artística quanto seu público.

Rosenthal (1992) destaca que o R&B, ao integrar elementos rítmicos e emocionais do blues e do gospel, tornou-se uma influência crucial para os músicos de jazz, especialmente em um período de estagnação do *bebop*. Ele sugere que essa fusão de estilos foi uma das forças motrizes que ajudaram a redefinir o jazz na forma do *hard bop*, reforçando suas raízes culturais afro-americanas.

Pippins (n.d.) comenta que Miles Davis, após apresentar a faixa-título de seu álbum *Walkin'* no festival inaugural de *Newport Jazz* em 1954, consolidou sua posição no *hard bop* ao lado de J.J. Johnson, Lucky Thompson, Horace Silver, Percy Heath e Kenny Clarke. Durante esse período, Davis emergiu como uma figura de destaque no movimento do *hard bop*, antes de explorar outros gêneros e formas musicais.

Em 1954, Davis havia largado o vício em heroína e começou a gravar com mais frequência, principalmente para a Prestige Records. Os artistas nessas sessões variavam, mas a seção rítmica habitual era Horace Silver, Percy Heath e Kenny Clarke — um dos trios mais unidos e equilibrados da história do jazz. O equilíbrio deles veio do contraste entre a batida fluida e suave de Heath e Clarke e a percussão entrecortada de Silver: uma mistura de suavidade e aspereza que era extraordinariamente propulsora. O excelente registro de Davis data em 1954, no entanto, apresentou um grupo apelidado pela Prestige de "*Modern Jazz Giants*" que, pelo menos em um nível pessoal, trabalhava junto de uma forma que era tudo menos suave (ROSENTHAL, 1992; *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 – 1965*, pág. 29).

Nos próximos anos, o grupo de Miles passou por grandes mudanças, o primeiro grande quinteto (1955-1957), que segundo Rosenthal (1992) era um dos grupos mais influentes de hard bop, era composto por John Coltrane (saxofone), Red Garland (piano), Paul Chambers (baixo), Philly Joe Jones (bateria) e Miles Davis (trompete).

O grupo de Davis, que permaneceu junto como uma unidade do final de 1955 até a primavera de 1957, é frequentemente considerado o grupo mais influente de seu tempo. Qualquer um de seus últimos cinco discos (*Cookin'*, *Relaxin'*, *Workin'* e *Steamin'* na Prestige e *'Round About Midnight* na Columbia) poderia servir como um exemplo de seu trabalho (ROSENTHAL, 1992; *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 – 1965*, pág. 50).

Na primeira metade de 1958 Cannonball Adderley (saxofone) integra o grupo e na segunda metade do mesmo ano Bill Evans (piano), que posteriormente seria substituído por Wynton Kelly (piano) e Jimmy Cobb (bateria) também passam a fazer parte do grupo, agora como sexteto.

[...] a abordagem modal de Miles atingiu seu apogeu em *Kind of Blue*, gravado na primavera de 1959. Novamente, o pessoal da banda havia mudado. Philly Joe Jones e Red Garland haviam partido, para serem substituídos, respectivamente, por Jimmy Cobb e Bill Evans. Evans, em particular, com seu impressionismo taciturno, teve grande impacto no conjunto, enquanto Cobb, embora balançando tão forte quanto Philly Joe, era menos inventivo e volátil. Na verdade, na época em que *Kind of Blue* foi gravado, Evans também estava saindo, e seu substituto, Wynton Kelly, estava presente na sessão, embora ele só tenha tocado em um número: "*Freddie Freeloader*" (ROSENTHAL, 1992; *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 – 1965*, pág. 144).

Em 1964, o grupo de Miles é reformulado e agora passa a contar com grandes músicos de destaque da época, sendo eles Herbie Hancock (piano), Ron Carter (baixo), Tony Williams (bateria), Wayne Shorter (saxofone) e Miles Davis (trompete).

[...] a maioria das "estrelas" e grupos populares do hard bop encontraram inspiração e renovação no início dos anos 60. A bateria de Tony Williams, por exemplo, tornou-se um fator-chave na banda de Miles Davis (ROSENTHAL, 1992; *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 – 1965*, pág. 158).

Além de sua redefinição estética nos anos 1960, o *hard bop* desempenhou um papel crucial na evolução posterior do jazz. Ele abriu caminho para o surgimento do *fusion* na década de 1970, um gênero que integrou elementos do jazz com o rock, funk e outros estilos contemporâneos, expandindo as possibilidades expressivas da música.

O *hard bop* colocou a música “de volta nos trilhos” aos olhos de muitos. Ele começou a “curar” a fenda que ocorreu com a “falta de dançabilidade” do *bebop* uma década antes. [...] O *hard bop* mudou a direção da música e, finalmente, gerou o *fusion*, que surgiu na década de 1970 (PIPPINS, s.d. www.thejazzhisorytree.com, Hard Bop: 1955).

Uma vasta gama de músicos desempenhou um papel crucial na formação e na popularização do *hard bop*, contribuindo de maneira significativa para o desenvolvimento de sua sonoridade e estética. Dentre esses artistas, Hosenthal (1992) cita Lee Morgan, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Clifford Brown, Art Blakey, Horace Silver, Kenny Clarke, entre outros, como artistas que encontraram uma voz pessoal ao fundir o que havia sido feito no final dos anos quarenta com elementos mais populares.

Como resultado, o jazz recuperou uma medida de aceitação em bairros negros e reafirmou suas conexões com ritmos terpsicóreanos⁸. Como Art Blakey disse em uma entrevista de 1956 na *Down Beat*: "Quando estamos no palco e vemos que há pessoas na plateia que não estão batendo os pés e que não estão balançando a cabeça para a nossa música, sabemos que estamos fazendo algo errado. Porque quando transmitimos nossa mensagem, essas cabeças e pés se movem." (ROSENTHAL, 1992; *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 – 1965*, pág. 40).

Gary Giddins⁹, em “*The Return to New Orleans*” comenta que “a influência universal dos quintetos de Miles Davis [...] precede a busca pela originalidade.” (ROSENTHAL, 1992; *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 – 1965*, pág. 178).

⁸ Terpsícore ou Terpsícóra foi uma das nove musas da mitologia grega, era a musa da dança. Representada sentada com uma lira.

⁹ Gary Giddins (nascido em 1948) é um crítico e autor de jazz americano. Ele escreveu para o *The Village Voice* a partir de 1973. Em 1986, Gary Giddins e John Lewis criaram a *American Jazz Orchestra*.

3 WALKIN' (RICHARD CARPENTER)

Walkin'

Walkin' (1954)

Richard Carpenter
arr. Miles Davis

Medium Swing

♩ = 128

Intro

C oitavas (Fm7/C)

C oitavas

Tema

F(13/#11) Bb(13/#11) F9 (F-7) F9

Bb(13/#11) Bb9 (B-7) F(13/#11) F9 (D7(#9))

1. 2. Break solo

A(9/#11) Ab(9/#11) Db7(#9)/Ab C7(#9)/G G(9/#11) Gb(9/#11) C7(#9/b13) F(13/#11)

Embora a composição original seja de Gene Ammons, lançada em 1950 com o nome de *Gravy*, Miles Davis regravou esse arranjo em 1954 para a gravadora *Prestige*, adaptando-o e alterando seu título para *Walkin'*. Nessa versão, os créditos da composição foram atribuídos a Richard Carpenter, que passou a ser reconhecido como o autor da peça.

Nessa gravação para a *Prestige*, Miles contou com Jay Jay Johnson (trombone), Lucky Thompson (saxofone), Horace Silver (piano), Percy Heath (baixo) e Kenny Clarke (bateria).

Walkin' é um blues, na forma de doze compassos que se repete duas vezes e conta com uma introdução de oito compassos que precede o tema. Blues, de acordo com Hobsbawm (1989) é o “coração do jazz, presente na música popular desde 1912. ”

No sentido mais rigoroso da palavra, o blues é uma forma poética e musical rígida. Musicalmente, parece ter se estabilizado melhor como um tema de doze compassos embora os blues mais antigos possam ter sido mais curtos. [...] O blues, em sua forma original, é, essencialmente uma música "acompanhada"; mais precisamente, uma música antifônica, na longa tradição africana de “canto e resposta”. [...] A maneira mais simples de reconhecer a escala do blues é através do uso das blue notes, as terceiras e sétimas (aproximadamente) abemoladas na melodia, mas não na harmonia, que é europeia. O conflito entre as duas coisas produz os efeitos característicos do blues. Essa escala tem, marcadamente, raízes profundas no som negro americano (HOBSBAWM, 1989; História Social do Jazz, pág. 106 e 107).

Na introdução (0,00s – 0,15s) a seção rítmica¹⁰ realiza uma convenção nos tempos dois e quatro dos compassos.

♩ = 128 **Intro**

C oitavas (Fm7/C)

6 C oitavas

¹⁰ Na música, a seção rítmica é o conjunto de instrumentos responsáveis por fornecer a base rítmica e harmônica para a performance. Normalmente composta por bateria, baixo e outros instrumentos como guitarra, piano ou percussão, sua função é garantir o ritmo e a estrutura da música, além de fornecer a fundação sobre a qual os outros músicos podem improvisar ou executar seus solos (Riley, 1994).

Enquanto no tema (0,15s – 1min), que é exposto duas vezes, a seção rítmica conduz a melodia dando ênfase nos acentos fortes que a mesma propõe, sendo nos compassos um ao oito (0,15s – 0,30s e 0,37s – 0,52s) no contratempo do quarto tempo e no compasso nove (0,30s – 0,32s e 0,52s – 0,54s) nos tempos um, dois e quatro, no compasso dez (0,32s – 0,34s e 0,54s – 0,56s) nos tempos um, três e quatro, no compasso onze (0,34s – 0,37s e 0,56s – 0,58s) no tempo um e no contratempo do tempo quatro e no compasso doze (0,37s – 0,39s e 0,58s – 1min) no contratempo do tempo quatro, sendo que na casa dois (0,58s – 1min) é realizado um *break solo*, onde o improvisador tem destaque, iniciando seu improviso.

The musical score for the 'Tema' section consists of three systems of staves. The first system (measures 10-13) has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The second system (measures 14-17) continues the melody and harmony. The third system (measures 18-19) concludes the section with a 'Break solo' instruction. Red circles are drawn around measures 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18, highlighting specific rhythmic and harmonic elements. The chords are: F(13/#11), Bb(13/#11), F9, (F#7), F9, Bb(13/#11), Bb9, (B#7), F(13/#11), F9, (D7(#9)), A(9/#11), Ab(9/#11), Db7(#9)/Ab, C7(#9)/G, G(9/#11), Gb(9/#11), C7(#9/b13), and F(13/#11).

Agora que entendemos como a seção rítmica se porta durante o arranjo, no tópico a seguir analisaremos como Kenny Clarke interpretou a condução da melodia de *Walkin'*.

O foco principal deste estudo está na condução de bateria, e, para isso, a análise da abordagem de Kenny Clarke será fundamental. Esta análise servirá como ponto de partida para compreender o arranjo e a interpretação inicial de *Walkin'* no contexto do grupo de Miles Davis.

3.1 KENNY CLARKE: *WALKIN'* (RICHARD CARPENTER)

Walkin'

Walkin' (1954)

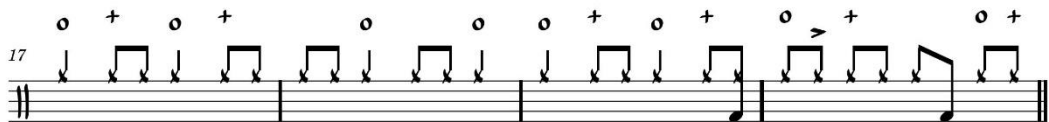
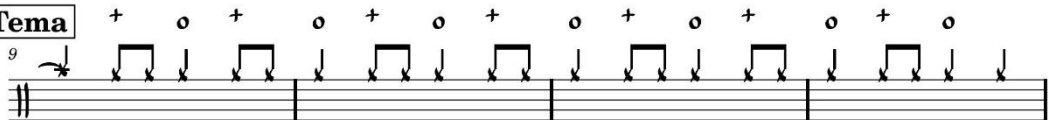
Kenny Clarke
Swing
♩ = 128

Richard Carpenter
Transc. Bruno Tonini

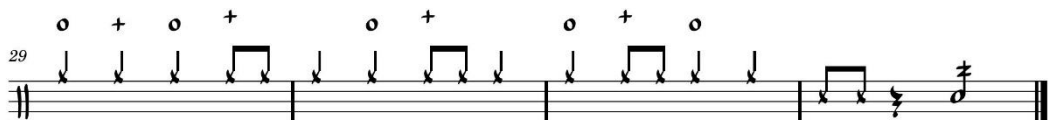
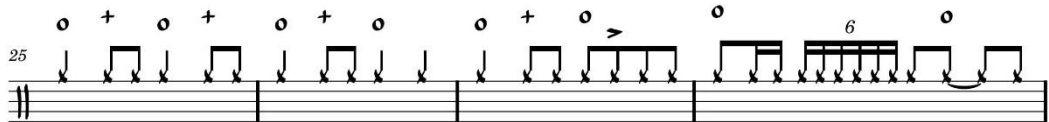
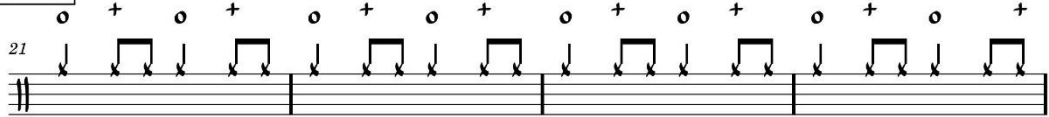
Intro



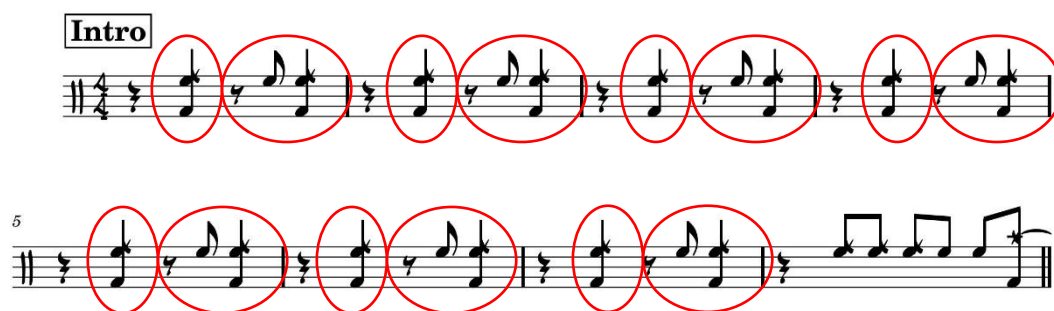
Tema



Tema



Durante a introdução de *Walkin'* (0,00s – 0,15s), Kenny Clarke toca as convenções rítmicas propostas nos tempos dois e quatro, juntamente com a seção rítmica, utilizando bumbo, ride e tom. No entanto, em relação às convenções tocadas no tempo quatro, Clarke as precede com uma nota no tom, que é executada no contratempo do tempo três. Isso ocorre do compasso um ao sete.



No oitavo compasso, que encerra a introdução, Kenny Clarke alinha sua execução à rítmica da melodia principal, adicionando uma nota no quarto tempo que atua como uma preparação para a convenção que ocorre no contratempo do mesmo tempo quatro.

Bateria tocando a mesma rítmica da melodia

Preparação

Convenção

Esse conceito de preparação pode ser encontrado no livro *Chart Reading Workbook for Drummers* de Bobby Gabriele¹¹, onde o autor apresenta exemplos práticos que ilustram como incorporar a preparação antes de uma convenção. A seguir, será apresentado um exemplo que demonstra a aplicação prática dessa técnica conforme sugerido por Gabriele:

¹¹ Natural de Detroit, Michigan, Bobby Gabriele estudou percussão e educação musical na *Interlochen Arts Academy* e na *University of Michigan*, e se formou no *Percussion Institute of Technology (PIT)*, uma divisão do *Musicians Institute (MI)*, onde recebeu o prêmio *PIT Humanitarian Of The Year* e um patrocínio da *Zildjian*

Figura 1 - Setting Up One-Note Ensemble Figures

Setting Up One-Note Ensemble Figures

On-The-Beat Accents

When you approach an ensemble figure, two questions need to be addressed:

1. What do I play?
2. Where do I play it?

The second question is easy. The typical set-up is ON THE BEAT, just before the ensemble figure. For example, if the figure falls on beat 1, a typical set-up will fall on beat 4 of the previous bar.



Fonte: Chart Reading Workbook for Drummer – Bobby Gabriele (1997)

A seguir, será demonstrado um exemplo que ilustra como essa técnica pode ser aplicada de maneira prática em situações que envolvem convenções no contratempo:

Figura 2 - Setting Up One-Note Ensemble Figures

Setting Up One-Note Ensemble Figures

Upbeat Accents

When the written accent falls on an upbeat, the same rules apply. For example, if the ensemble figure is on the "and" of beat 1, the set-up still falls ON THE BEAT, just before the "and"—in this example, right on beat 1.



Fonte: Chart Reading Workbook for Drummer – Bobby Gabriele (1997)

Durante a execução do tema (0,15s – 1min), Kenny Clarke adota uma condução fechada, utilizando predominantemente o chimbal para manter o ritmo, restringindo-se a esse instrumento ao longo da maior parte da obra.

Tema

9 13 17 21 25 29

Nos primeiros três compassos da primeira exposição do tema e até metade do quarto compasso (0,15s – 0,23s), Kenny Clarke utiliza um padrão de condução consistente. Ele inicia com uma nota que foi antecipada no compasso anterior, porém o padrão de condução consiste em uma semínima no tempo um, tocando o chimbal aberto, seguida por duas colcheias no tempo dois, fechando o chimbal no tempo. No tempo três, repete a semínima com o chimbal aberto, encerrando o compasso com duas colcheias no tempo quatro, novamente fechando o chimbal no tempo.

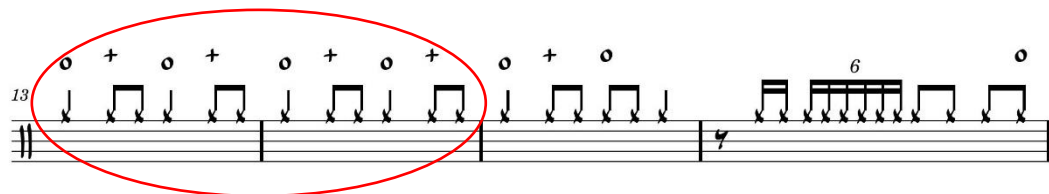
Tema

9

No quarto tempo do compasso quatro da primeira exposição do tema (0,23s), Kenny Clarke realiza uma variação em sua condução, escolhendo tocar no espaço onde a melodia não está presente. Essa estratégia cria uma interação rítmica que não compete com a linha melódica, permitindo que esta se destaque enquanto Clarke mantém o suporte rítmico essencial.



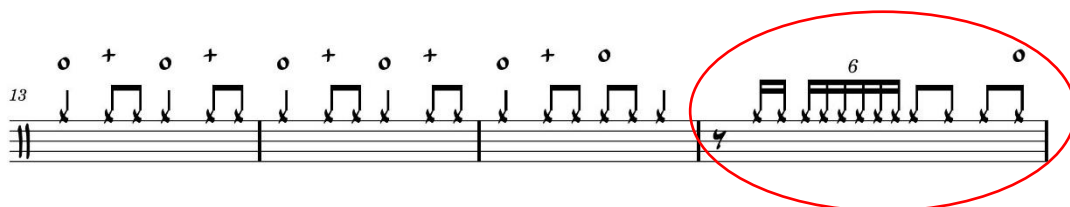
No compasso cinco e seis (0,23s – 0,27s), Clarke volta a tocar o mesmo padrão de condução dos compassos anteriores



No compasso sete (0,28s), Kenny Clarke realiza uma variação na condução ao alterar o padrão rítmico que vinha sendo tocado nos tempos pares do compasso. O par de colcheias, anteriormente posicionado nesses tempos, é deslocado para o tempo três, mantendo o chimbal aberto durante a execução.

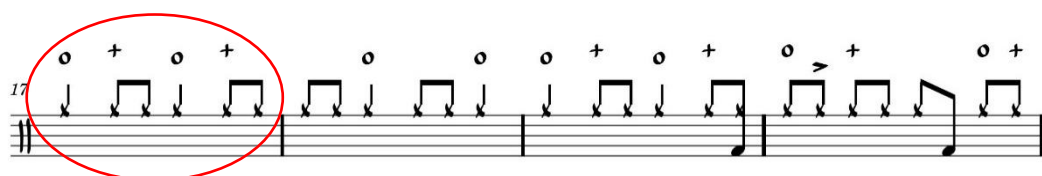


No compasso oito (0,29s) Clarke utiliza o momento de pausa da melodia para introduzir uma variação rítmica no chimbal. Ele executa duas semicolcheias no contratempo do tempo um, seguidas por uma sextina no tempo dois. No tempo três, toca duas colcheias, repetindo o mesmo padrão no tempo quatro.



As ultimas três colcheias do compasso coincidem com a rítmica da melodia

No compasso nove da primeira exposição do tema (0,30s), Kenny Clarke retoma o padrão de condução já apresentado anteriormente



Enquanto no compasso dez (0,32s) altera o padrão previamente executado, invertendo a relação entre semínimas e colcheias. O que anteriormente era marcado por semínimas passa a ser executado como colcheias, enquanto as colcheias do compasso anterior são substituídas por semínimas.



No compasso onze (0,34s), Kenny Clarke retoma o padrão original de condução, mas agora incorpora o bumbo de maneira sutil, tocando-o em conjunto com a acentuação da melodia

20

Pno

C7(#9/b13)

Bat.

F(13/#11)

No último compasso da primeira exposição do tema (0,36s), Kenny Clarke adiciona uma modificação ao padrão rítmico que vinha sendo apresentado até aquele momento. Ele insere uma nota no contratempo do primeiro tempo, com um acento claro, e no contratempo do terceiro tempo, acentua a execução com o bumbo, alinhando-o com a melodia. Esta adição prepara a entrada do chimbal aberto no tempo quatro do compasso.

2

21

Pno

Bat.

Na segunda exposição do tema (0,38s – 1min), Kenny Clarke retoma o mesmo padrão rítmico que foi apresentado durante grande parte da primeira exposição, tocando-o do compasso um, até a metade do compasso seis (0,38s – 0,48s).

Tema

21

25

29

6

No final do compasso seis (0,48s), Kenny Clarke opta por tocar uma semínima no lugar do padrão de colcheias que vinha sendo seguido no quarto tempo do compasso. Essa semínima é tocada precisamente nos momentos em que a melodia faz uma pausa, criando assim um contraste rítmico com a linha melódica e destacando ainda mais a interação entre bateria e melodia.

27

Pno

Bat.

(B°7)

F(13/#11)

No compasso sete da segunda exposição (0,49s), Kenny Clarke introduz uma nota adicional no contratempo do tempo três, expandindo o padrão rítmico que havia sido seguido até aquele momento.

25

No compasso oito da segunda exposição do tema (0,51s), Kenny Clarke repete a variação rítmica apresentada na primeira exposição, mas agora com algumas modificações no padrão. Ele toca uma nota com o chimal aberto no tempo um e conecta a colcheia do contratempo do tempo três com a primeira colcheia do tempo quatro.

25

Chimal aberto no tempo

Mesma variação da primeira exposição

Colcheias junto a melodia

No compasso nove da segunda exposição do tema (0,53s), Kenny Clarke opta por tocar semínimas nos dois primeiros tempos, alinhando-se com a convenção da seção rítmica. Em seguida, ele mantém essa estrutura com uma semínima no tempo três, seguindo o padrão rítmico estabelecido pela convenção. No tempo quatro, ele toca duas colcheias, que coincidem com a melodia.

30

Pno. A(9/#11) A♭(9/#11) D♭7(#9)/A♭

Bat.

No compasso dez (0,55s), Kenny Clarke segue a convenção rítmica proposta pelo grupo, tocando uma semínima no tempo um e mantendo esse padrão rítmico no tempo dois. No tempo três, ele executa colcheias, alinhando-se à melodia, e no tempo quatro, toca uma semínima, em sintonia com a convenção da seção rítmica.

31

Pno. C7(#9)/G G(9/#11) G♭(9/#11)

Bat.

No compasso onze da segunda exposição do tema (0,57s), Kenny Clarke retoma o padrão de condução que predominou ao longo da música, mas no quarto tempo, ele substitui as colcheias por uma semínima.

29

No último compasso da segunda exposição do tema (0,59s), Kenny Clarke executa duas colcheias no tempo um utilizando a técnica de Cross Stick, que envolve uma baqueta sendo tocada sobre a outra, gerando uma sonoridade semelhante ao som do aro da bateria. Essa técnica oferece um timbre distinto e característico. Em seguida, no tempo três, Clarke realiza um *Multiple Bounce Roll* (reconhecido pela *Percussive Arts Society International Drum Rudiments* como um entre os quarenta rudimentos. 1984), uma técnica que cria um efeito rítmico contínuo e prepara a transição para a entrada dos solos, introduzindo uma mudança na dinâmica da música.

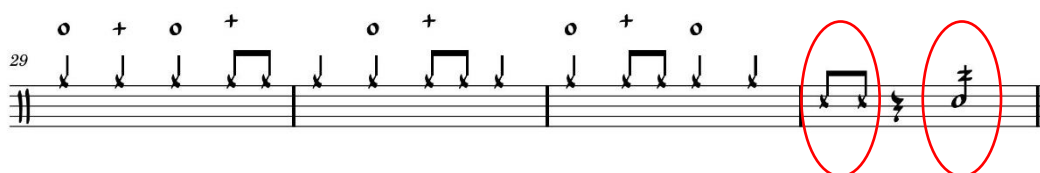


Figura 3 - International Drum Rudiments - Multiple Bounce Roll Rudiments

B. Multiple Bounce Roll Rudiments

4. Multiple Bounce Roll



Fonte: <https://pas.org/rudiments/> (2024)

Todo mundo falava que Max seria o próximo Kenny Clarke, que era considerado o melhor baterista do bebop naquela época; todo mundo chamava Kenny Clarke de "Klook". (DAVIS, Miles, 1989; Miles Davis: A Autobiografia, pág. 104).

4 ANÁLISE

Nesta etapa do estudo, será conduzida uma análise detalhada das performances de cada baterista que integrou o *Miles Davis Quintet/Sextet* e interpretou a música *Walkin'*, de Richard Carpenter, em momentos distintos com o grupo. O objetivo principal dessa análise é identificar e comparar os modelos interpretativos desenvolvidos por Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams. A partir desse estudo, será possível aprofundar a compreensão sobre o idiomatismo e as abordagens estilísticas que cada baterista empregou em suas performances, evidenciando as características individuais que enriqueceram as diferentes versões da composição.

Philly Joe Jones gravou *Walkin'* em uma performance ao vivo durante o *Pacific Jazz Festival*, realizado no *Pasadena Civic Auditorium*, em fevereiro de 1956. No entanto, essa gravação só foi lançada décadas depois, como parte da edição comemorativa de aniversário do álbum *'Round About Midnight – Legacy Edition*, de Miles Davis, em 2005. A performance contou com a participação de John Coltrane no saxofone, Red Garland no piano, Paul Chambers no baixo e Miles Davis no trompete.

O grupo que eu tinha com Coltrane fez de mim e dele uma lenda. Esse grupo realmente me colocou no mapa do mundo musical, com todos aqueles grandes álbuns que fizemos para a Prestige e, mais tarde, para a Columbia Records — George Avakian finalmente conseguiu o que queria. Esse grupo não só me tornou famoso, mas também me colocou no caminho para ganhar muito dinheiro — mais dinheiro, dizem, do que qualquer outro músico de jazz já ganhou. Não sei sobre isso, mas é o que dizem. Também me trouxe grande aclamação da crítica, porque a maioria dos críticos realmente amava essa banda. Na maior parte, eles amavam minha forma de tocar e a de Trane também — e fizeram de todos naquela banda — Philly Joe, Red, Paul — todos nós, estrelas (DAVIS, Miles, 1989; Miles Davis: A Autobiografia, pág. 250).

Jimmy Cobb registrou uma performance de *Walkin'* durante um show ao vivo, posteriormente lançado no álbum *Miles Davis at Carnegie Hall*, gravado em 1961. Na ocasião, ele se apresentou ao lado de Hank Mobley no saxofone, Wynton Kelly no piano, Paul Chambers no baixo e Miles Davis no trompete. Inicialmente, a versão do álbum lançada pela *Columbia* em 1962 não incluía a faixa *Walkin'*, de Richard Carpenter. Contudo, em 1998, em parceria com a *Sony*, a *Columbia* relançou o álbum com uma versão expandida e em ordem cronológica, incluindo a interpretação de *Walkin'*.

Todo mundo estava cansado da merda de drogado de Philly agora e nós simplesmente não aguentávamos mais. Ele finalmente desistiu e começou sua própria banda que às vezes tinha Red Garland nela. Eu sentiria falta daquela "coisa de Philly", aquele "Philly lick" no aro. Mas Jimmy era um bom baterista que trouxe seu próprio toque a sonoridade do grupo. E como eu tocava com a seção rítmica, tocava com o

que eles faziam, eu sabia que Paul, Bill e Jimmy iriam reagir e tocar com isso, com a coisa deles juntos. Eu sentiria falta de Philly, mas sabia que também iria gostar de Jimmy (DAVIS, Miles, 1989; Miles Davis: A Autobiografia, pág. 292).

E por fim, Tony Williams gravou *Walkin'* no álbum *"Four" & More: Recorded Live in Concert*, de Miles Davis, registrado ao vivo no *Philharmonic Hall* do *Lincoln Center*, em fevereiro de 1964. Nessa apresentação, ele tocou ao lado de George Coleman no saxofone, Herbie Hancock no piano, Ron Carter no baixo e Miles Davis no trompete. Apesar de ter sido gravado em 1964, o álbum foi lançado pela *Columbia* apenas em 1966.

E eu tinha ouvido falar de um ótimo baterista de 17 anos chamado Tony Williams, que estava trabalhando com Jackie McLean, e me deixou absolutamente impressionado de tão fodido de bom que era. Assim que o ouvi, quis que fosse comigo para a Califórnia [...]. Cara, só de ouvir aquele filho da puta já me empolguei por completo de novo. Como eu disse antes, trompetistas adoram tocar com grandes bateristas, e, definitivamente, de cara já ouvi que Tony seria um dos filhos da puta mais cascudos a comandar uma bateria (DAVIS, Miles, 1989; Miles Davis: A Autobiografia, pág. 333).

4.1 PHILLY JOE JONES: *WALKIN'* (RICHARD CARPENTER)

Walkin'

'Round About Midnight - Legacy Edition (1956)

Philly Joe Jones
Swing
♩ = 145

Richard Carpenter
Transc. Bruno Tonini

Intro



Tema



Na introdução de *Walkin'* (0,00s – 0,13s), com base na análise anterior, pode-se observar que Philly Joe Jones mantém as convenções rítmicas no tempo dois e quatro, características do arranjo. No entanto, por se tratar de uma gravação ao vivo, Miles Davis inicia a música de forma espontânea, sem uma sinalização prévia, prática comum em suas apresentações. Isso faz com que Red Garland, no piano, seja o primeiro a executar a convenção no momento certo, seguido por Paul Chambers, no baixo, e Philly Joe Jones, que entram na metade do compasso. Logo em seguida, John Coltrane, no saxofone, junta-se a Miles Davis na melodia, a partir do final do segundo compasso. Esse início contrasta com a gravação de estúdio para o álbum *Walkin'* de 1954, onde todos os músicos iniciam juntos desde o primeiro compasso, estabelecendo a melodia de forma imediata e coesa.

Philly Joe Jones inicia a execução das convenções a partir do quarto tempo, empregando uma abordagem similar à de Kenny Clarke, mas sem o uso do tom. Philly opta por realizar essas convenções utilizando apenas o bumbo e o ride, com ataques mais intensos. Essa escolha é evidente nos compassos um, dois, três, cinco e seis da introdução (0,00s – 0,05s e 0,07s – 0,11s).



Além das marcações nos tempos dois e quatro, Philly Joe Jones utiliza o rudimento *Multiple Bounce Roll* (reconhecido pela *Percussive Arts Society International Drum Rudiments* como um entre os quarenta rudimentos. 1984) no surdo, durante o fim do compasso três, durante



o compasso quatro e no começo do compasso cinco (0,05s – 0,08s) e nos compassos sete e oito (0,11s – 0,14s) durante a introdução de *Walkin'*.

Figura 4 - International Drum Rudiments - Multiple Bounce Roll Rudiments

B. Multiple Bounce Roll Rudiments

4. Multiple Bounce Roll



Fonte: <https://pas.org/rudiments/> (2024)

Durante a interpretação do tema de *Walkin'* (0,14s – 0,34s), Philly Joe Jones utiliza acentuações estratégicas no bumbo e no chimbal, destacando os acentos da melodia e colocando ênfase no contratempo do quarto tempo de cada compasso. Essa abordagem diferencia-se da de Kenny Clarke, que adota um padrão de condução mais linear e consistente.

5

Tema

9

13

17

Observa-se que, antes de realizar os ataques sincronizados com a melodia, Philly Joe Jones prepara as acentuações melódicas utilizando um toque na caixa. Em quatro ocasiões específicas, essa preparação ocorre no tempo quatro, exatamente meio tempo antes do ataque principal.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different section of a drum solo. Red ovals highlight specific accents on the snare drum, which occur on the fourth beat of measures, serving as preparation for the main melodic attack.

- Staff 1 (Measures 5-8):** The first staff shows measures 5 through 8. A red oval highlights an accent on the snare drum in measure 8, occurring on the fourth beat.
- Staff 2 (Measures 9-12):** The second staff shows measures 9 through 12. A red oval highlights an accent on the snare drum in measure 10, occurring on the fourth beat. Above the staff, a box labeled "Tema" is followed by a sequence of plus signs and circles indicating the melodic structure.
- Staff 3 (Measures 13-16):** The third staff shows measures 13 through 16. A red oval highlights an accent on the snare drum in measure 14, occurring on the fourth beat.
- Staff 4 (Measures 17-20):** The fourth staff shows measures 17 through 20. A red oval highlights an accent on the snare drum in measure 19, occurring on the fourth beat. Above the staff, a sequence of plus signs and circles indicates the melodic structure.

Em cinco ocasiões, Philly Joe realiza uma preparação tocando no contratempo do terceiro tempo, um tempo antes do ataque melódico.

Tema + o + o + o + o + o + o + o

No compasso dez de *Walkin'* (0,30s), Philly Joe Jones não realiza a preparação habitual com a caixa antes do ataque melódico.

Nos compassos nove e dez (0,28s – 0,30s) Philly Joe Jones, em vez de tocar junto a melodia, opta por responder a ela, aproveitando o espaço de repouso da mesma. Essa escolha de fraseado enriquece a textura sonora da interpretação, permitindo que a bateria não apenas complemente, mas também dialogue ativamente com a melodia.

Para concluir o tema de *Walkin'*, Philly Joe Jones realiza uma preparação com a caixa, seguida de uma colcheia no contratempo do primeiro tempo, um agrupamento de tercinas no segundo tempo, duas colcheias no terceiro tempo e, no quarto tempo, uma nota na caixa acompanhada de um bumbo tocado juntamente com o ride no contratempo. Essa sequência

rítmica é idêntica àquela executada por Miles Davis no trompete, momento em que ele começa a introduzir seu solo.



[...] Philly Joe era o fogo que fazia muito daquele negócio arder. Veja bem, ele sabia tudo que eu ia fazer, tudo que eu ia tocar; se antecipava a mim, sentia o que eu estava pensando. Às vezes, eu dizia a ele para não fazer aquele lick dele comigo, e sim depois de mim. [...] Ele era o tipo de baterista que eu sabia que minha música precisava ter. (Mesmo depois que ele saiu, eu ouvia um pouco de Philly Joe em todos os bateristas que tive posteriormente.) (DAVIS, Miles, 1989; Miles Davis: A Autobiografia, pág. 253).

4.2 JIMMY COBB: *WALKIN'* (RICHARD CARPENTER)

Walkin'

Miles Davis At Carnegie Hall - The Complete Concert (1961)

Richard Carpenter
Transc. Bruno Tonini

Jimmy Cobb
Swing
♩ = 299

Intro



Tema



Em *Walkin'*, Jimmy Cobb emprega uma abordagem rítmica que enfatiza de maneira clara o tempo um do primeiro compasso da introdução (0,00s – 0,01s), estabelecendo desde o início uma direção sólida para a peça.



Essa ênfase é alcançada por meio de um toque preciso na caixa, iniciando com o rudimento *Drag* (também reconhecido pela *Percussive Arts Society International Drum Rudiments* como um entre os quarenta rudimentos. 1984).

Figura 5 - International Drum Rudiments - Drag

IV. DRAG RUDIMENTS

31. Drag *



Fonte: <https://pas.org/rudiments/> (2024)

Seguido por uma marcação no contratempo do tempo um com o bumbo, resultando em um contraste sonoro entre o timbre agudo da caixa e o timbre mais grave do bumbo.

Durante a introdução de *Walkin'* (0,00s – 0,07s), Jimmy Cobb marca com precisão os tempos dois e quatro de cada compasso utilizando bumbo e ride, de forma semelhante a Philly Joe Jones. Cobb inicia a convenção a partir do final do segundo compasso, antes mesmo da entrada dos outros membros da seção rítmica, composta por Wynton Kelly no piano e Paul Chambers no baixo. Ele começa sua execução no tempo quatro do segundo compasso e prossegue até o oitavo compasso, interrompendo no tempo dois (0,02s – 0,07s). Essa marcação, característica do arranjo, foi detalhada em análises anteriores desse mesmo trabalho e demonstra a continuidade de elementos estruturais na interpretação da música.



Para finalizar a introdução, Jimmy Cobb prepara a melodia tocando o tom no contratempo do terceiro tempo e a caixa no quarto tempo do compasso, direcionando o ataque que seria realizado logo em seguida, no contratempo do quarto tempo do compasso (0,07s – 0,08s).



Quando a música alcança o tema, em que a melodia é introduzida em anacruse (0,07s – 0,08s), Jimmy Cobb realiza uma marcação com extrema precisão, evidenciando a melodia.



Na exposição da melodia (tema) (0,08s – 0,17s), Cobb mantém uma energia intensa, conduzindo a banda com dinamismo e preparando meticulosamente os momentos de acentuação melódica. É interessante notar também que Jimmy Cobb opta por uma condução aberta, conduzindo a música com o ride, praticamente durante toda a sessão.

Tema

Nos dois primeiros compassos do tema (0,08s – 0,09s), ele antecipa os acentos da melodia de maneira bem expressiva, utilizando dois toque na caixa, no contratempo do terceiro tempo e no quarto tempo do compasso para realizar a preparação dos ataques junto a melodia.



Já os ataques que são feitos junto a melodia, nos compassos um e dois, ele realiza tocando o ride junto ao bumbo, deixando soar durante o primeiro tempo do próximo compasso. (0,08s – 0,09s).



No compasso três da exposição da melodia de *Walkin'* (0,08s – 0,09s), Jimmy Cobb prepara o ataque junto a melodia, que acontece no contratempo do quarto tempo, somente com a caixa no tempo quatro do compasso.



Jimmy opta por realizar os ataques que acontecem no compasso cinco (0,10s – 0,11s) e sete (0,12s – 0,13s) da música tocando o chimbal aberto junto ao bumbo.



Para preparar esses ataques, no compasso cinco (0,10s – 0,11s) ele realiza um toque na caixa, no tempo um do compasso com o rudimento *Drag* sendo finalizado com um *Cross Stick*, toque que consiste em uma baqueta sendo tocada sobre a outra na caixa. E o próximo ataque com um toque simples na caixa, no quarto tempo do compasso.



E para preparar os ataques do compasso sete (0,12s – 0,13s) ele prepara o primeiro com um toque simples na caixa no primeiro tempo do compasso e o segundo com um toque simples no quarto tempo do compasso.



Ao que podemos observar até o momento, Jimmy Cobb prepara o ataque com um timbre agudo (caixa) e realiza o ataque junto a melodia com um timbre grave (bumbo), criando contraste entre a preparação e o ataque. Essa escolha de timbres não apenas facilita a percepção dos ataques, mas também realça o local em que será tocada, permitindo que a melodia ressoe com maior precisão rítmica. Conceito visto no livro de Bobby Gabriele *Chart Reading Workbook for Drummers* citado durante a análise de Kenny Clarke.

No compasso onze de *Walkin'* (0,13s – 0,14s) Jimmy aproveita o espaço de repouso da melodia para tocar uma frase que cria contraste e tensão com o que estava sendo proposto até o momento. Essa frase começa no contratempo do primeiro tempo do compasso com uma nota na caixa, seguida do ride no tempo dois, o tom no conotratempo do segundo tempo e sendo finalizada no terceiro tempo com uma nota na caixa.



Seguindo para o final da exposição do tema (0,14s – 0,17s), Jimmy opta por mais movimentação na caixa, dialogando com a melodia e impulsionando a música para a sessão de improvisos.



Especificamente no ultimo compasso da exposição do tema (0,17s), Jimmy deixa os tempos dois e quatro do compasso bem evidentes, tocando a caixa no tempo dois e o bumbo com o chibal aberto no tempo quatro.



4.3 TONY WILLIAMS: *WALKIN'* (RICHARD CARPENTER)

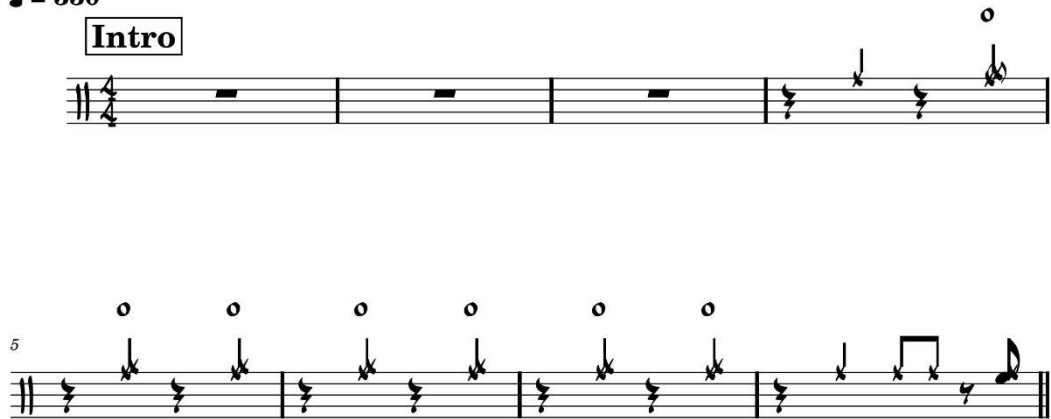
Walkin'

"Four" & More - Recorded Live In Concert (1964)

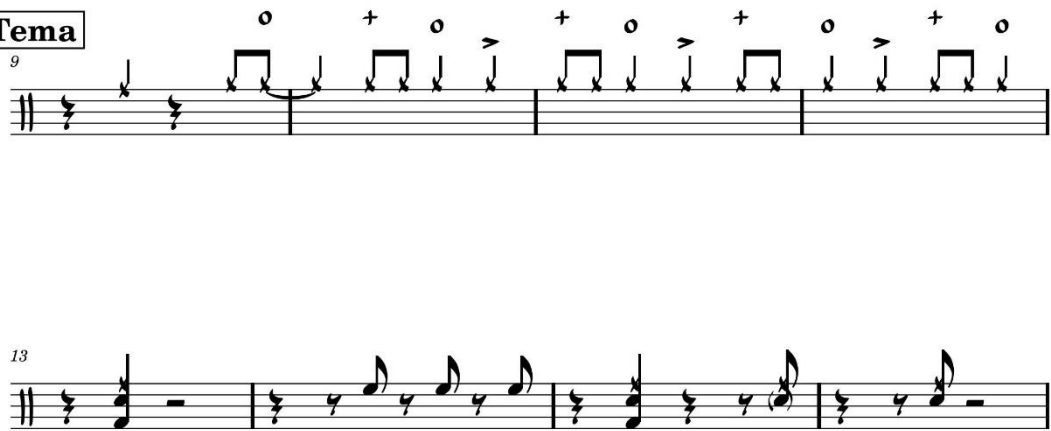
Tony Williams
Swing
♩ = 330

Richard Carpenter
Transc. Bruno Tonini

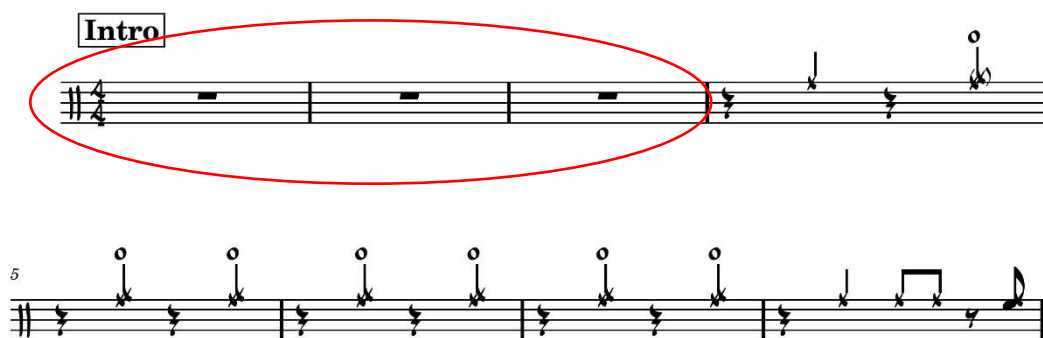
Intro



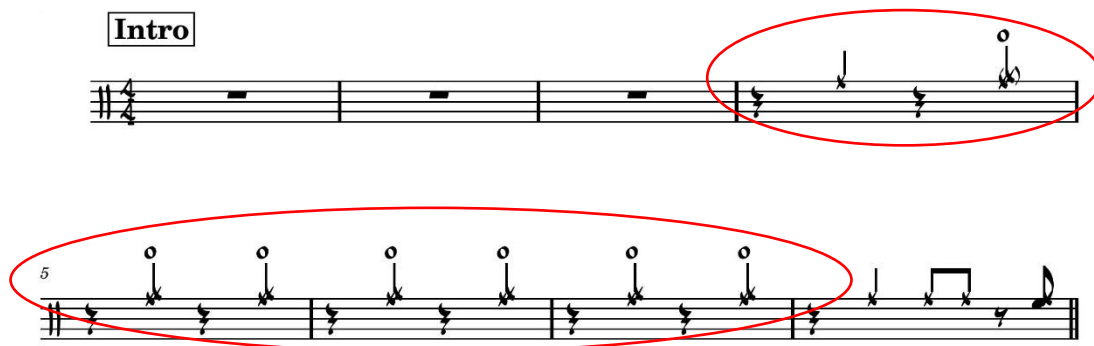
Tema



Durante a introdução de *Walkin'* (0,00s – 0,07s) Tony Williams permanece em silêncio nos três primeiros compassos, já que, na gravação ao vivo, Miles Davis inicia a música sozinho em um andamento acelerado. Após Miles puxar a melodia, Ron Carter entra com o baixo, seguido por Herbie Hancock no piano junto a George Coleman no saxofone. Apenas depois dessas entradas é que Tony Williams começa a tocar.



Tony começa a tocar a partir do quarto compasso da introdução (0,04s) com toques no ride e chimbal aberto, marcando os tempos dois e quatro de cada compasso, convenção que faz parte do arranjo.

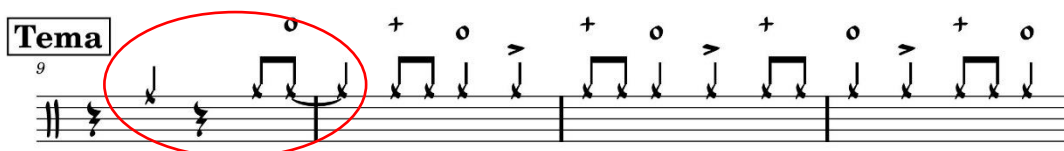


No último compasso da introdução (0,6s) Tony Williams toca quase a mesma rítmica da melodia, começando com um toque simples no ride no segundo tempo do compasso, duas colcheias no terceiro tempo e uma colcheia no contratempo do quarto tempo. Ele não prepara nenhum ataque, mas está tocando juntamente a melodia.



A abordagem de Williams durante o último compasso da introdução de *Walkin'* (0,06s) se destaca por ele não preparar a acentuação melódica de maneira convencional; em vez disso, conduz a melodia de forma quase espacial.

No primeiro compasso da exposição do tema (0,07s), Tony toca uma nota no ride no tempo dois do compasso e logo em seguida, no contratempo do quarto tempo acentuando junto a melodia no chimbal, deixando a primeira nota do próximo compasso soar.



Nos compassos dois, três e quatro da exposição do tema de *Walkin'* (0,08s – 0,09s), Tony Williams emprega um padrão de condução no chimbal que desafia os acentos métricos da composição por meio de agrupamentos de três tempos, partindo do tempo dois do segundo compasso. Essa estratégia resulta em uma distribuição dos acentos que varia a cada compasso: no compasso dois, o acento ocorre no tempo quatro; no compasso três, no tempo três; e no compasso quatro, no tempo dois.



No quinto compasso (0,10s), Tony Williams acentua a melodia no tempo dois do compasso utilizando bumbo, caixa e ride, mas sem fazer qualquer tipo de preparação.



Ainda no quinto compasso, Tony opta por não acentuar a melodia no contratempo do quarto compasso.



Já no sexto compasso da exposição do tema de *Walkin'* (0,11s) Tony responde a melodia com notas tocadas no contratempo dos tempos dois, três e quatro.



No sétimo compasso (0,12s) podemos observar que Tony realiza novamente o ataque junto a melodia utilizando bumbo, caixa e ride, sem preparar o ataque. E por fim, dessa vez ele opta por acentuar de forma sutil a melodia tocada no contratempo do quarto tempo do compasso.



No oitavo compasso (0,13s) Tony acentua a nota da melodia no contratempo do tempo dois do compasso, sem qualquer tipo de preparação.



Por fim, nos últimos quatro compassos (0,14s – 0,17s) Tony Williams revisita a ideia apresentada na introdução, agora com uma ênfase e energia significativamente ampliadas nas marcações nos tempos dois e quatro de cada compasso.



Eu simplesmente o amava como um filho. Tony tocava conforme o som e fazia umas coisas muito sofisticadas e elegantes de acordo com os sons que ouvia. Mudava seu jeito de tocar todas as noites. Cara, para acompanhar Tony Williams, você tinha de ficar muito atento e prestar atenção a tudo o que ele fazia, ou se perderia em um segundo, ficaria fora do tempo e soaria muito mal. [...] Ele tinha potencial, e ninguém nunca tocou tão bem comigo quanto Tony. Sério, era assustador. (DAVIS, Miles, 1989; Miles Davis: A Autobiografia, pág. 336).

5 COMPARAÇÃO ENTRE OS BATERISTAS

A análise comparativa das abordagens de Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams na interpretação de *Walkin'* de Richard Carpenter no contexto do quinteto/sexteto de Miles Davis proporciona uma visão abrangente dos diferentes modelos interpretativos que o período do *hard bop* proporcionava. Cada um desses renomados bateristas trouxe não apenas sua técnica única e influências pessoais, mas também contribuiu de forma significativa para a identidade musical do *Miles Davis Quintet/Sextet*.

Miles Davis desempenhou um papel essencial nesse processo, sempre buscando bateristas criativos, capazes de interagir de forma dinâmica com sua liderança musical. Essa interação não só ampliava as possibilidades rítmicas da música, mas também permitia a evolução constante do grupo, refletindo o caráter inovador de Davis.

Para facilitar o entendimento e a análise do arranjo, utilizaremos como referência a versão original de *Walkin'*, com Kenny Clarke na bateria. Essa interpretação não apenas define o arranjo base, mas também serviu como ponto de partida para a comparação das abordagens dos outros bateristas analisados neste estudo.

5.1 COMPARAÇÃO: WALKIN' (RICHARD CARPENTER) - INTRODUÇÃO

Walkin'
Comparação

Richard Carpenter
arr. Miles Davis

Swing

Intro

Piano

C oitavas

(Fm7/C)

Kenny Clarke

Philly Joe Jones

Jimmy Cobb

Tony Williams

6

Pno

C oitavas

K. Clarke

P. J. Jones.

J. Cobb

T. Williams

Um dos primeiros aspectos que chamam a atenção ao comparar as interpretações de Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams na execução de *Walkin'* com o grupo de Miles Davis é a variação no andamento. Na gravação de 1956, com Philly Joe Jones, lançada no álbum *'Round About Midnight – Legacy Edition*, o andamento era de aproximadamente 145 bpm. Já na gravação de 1961, com Jimmy Cobb, registrada no álbum *Miles Davis At Carnegie Hall – The Complete Concert*, o andamento acelerou significativamente para cerca de 299 bpm. Por fim, na gravação de 1964 com Tony Williams, no álbum *“Four” & More – Recorded Live In Concert*, o andamento alcançou impressionantes 330 bpm. Comparativamente, a versão original do álbum *Walkin'*, com Kenny Clarke na bateria em 1954, apresentava um andamento mais moderado, em torno de 128 bpm. Um aspecto relevante a se notar é que, à medida que o andamento da música se tornava mais acelerado, os bateristas tendiam a iniciar as convenções em momentos mais tardios.

Swing

Intro

Piano

C oitavas

(Fm7/C)

Kenny Clarke

Philly Joe Jones

Jimmy Cobb

Tony Williams

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Walkin' by Miles Davis. It includes staves for Piano, Kenny Clarke, Philly Joe Jones, Jimmy Cobb, and Tony Williams. The piano part is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Swing'. The introduction is labeled 'Intro' and 'C oitavas' (C eighth notes). The piano part includes a chord change from Fm7/C to Fm7/C. Red circles are drawn around the first notes of each drummer's entry, indicating the start of their respective parts. Kenny Clarke's entry is circled around the first measure. Philly Joe Jones' entry is circled around the second measure. Jimmy Cobb's entry is circled around the third measure. Tony Williams' entry is circled around the fourth measure.

Em relação à introdução da música, é interessante observar em que momento cada baterista começou a tocar, já que Miles Davis, em suas apresentações ao vivo, não indicava explicitamente o início para o restante do grupo. Isso resultava em cada baterista entrando em momentos distintos, criando variações na execução. Essa abordagem contrasta com a gravação original de estúdio, realizada com Kenny Clarke, onde todos os músicos entravam de maneira mais uniforme e planejada.

Philly Joe Jones começa a introdução tocando já no primeiro compasso (0,00s), marcando os tempos dois e quatro com semínimas, convenções que faziam parte do arranjo original, gravado por Kenny Clarke no disco *Walkin'* de 1954.



Jimmy Cobb também começa a tocar no primeiro compasso (0,00s), porém com a intensão de marcar o começo da música, pois ele começa a tocar a convenção nos tempos dois e quatro de forma continua somente no final do segundo compasso (0,02s).



Tony Williams inicia sua performance na introdução de *Walkin'* apenas a partir do quarto compasso (0,03s), alinhando-se às convenções rítmicas propostas pelo arranjo. No entanto, sua abordagem se diferencia dos dois bateristas anteriores, Philly Joe Jones e Jimmy Cobb, ao optar por não reforçar as convenções com o bumbo.



A abordagem que Philly Joe Jones usou durante a introdução consiste na marcação em semínimas nos tempos dois e quatro do compasso um ao segundo tempo do compasso três (0,00s – 0,05s), convenção que fazia parte do arranjo, após isso ele realiza um *Multiple Bounce Roll* no surdo (0,05s – 0,06s), porém continua marcando os tempos dois e quatro com o bumbo no pé direito. Philly só retoma as convenções nos tempos dois e quatro nos compassos cinco e seis (0,06s – 0,11s), onde logo em seguida retoma o *Multiple Bounce Roll* agora na caixa até o último compasso da introdução (0,11s – 0,13s).

Marcação em semínimas nos tempos dois e quatro do compasso

Multiple Bounce Roll

Intro

5

Marcação em semínimas nos tempos dois e quatro do compasso

Multiple Bounce Roll

Jimmy Cobb por sua vez, começa a introdução com uma marcação no tempo um do compasso (0,00s) com um *Drag* sendo tocado na caixa, seguido de um bumbo tocado no contratempo do tempo um. Jimmy inicia a marcação semelhante a Philly Joe Jones somente no quarto tempo do compasso dois (0,02s), usando a mesma orquestração na bateria, tocando ride e bumbo em semínimas nos tempos dois e quatro até o fim da introdução. Diferente de Philly Joe Jones, Jimmy Cobb não realiza *Multiple Bounce Roll* durante a introdução, mas mantém um padrão constante de marcação nos tempos dois e quatro dos compassos, semelhante a Kenny Clarke na gravação original do arranjo.

Intro

Drag seguido de bumbo

Marcação em semínimas nos tempos dois e quatro do compasso

5

Marcação em semínimas nos tempos dois e quatro do compasso

Tony Williams durante a introdução de *Walkin'* realiza a convenção dos tempos dois e quatro durante toda a introdução, a partir do quarto compasso (0,03s), porém, em vez de tocar como Philly Joe Jones e Jimmy Cobb fizeram, marcando o ride e o bumbo, ele altera essa orquestração, tocando o ride junto ao chimbau aberto.

Marcação em semínimas nos tempos dois e quatro do compasso

Intro

Marcação em semínimas nos tempos dois e quatro do compasso

Até o momento, é possível observar que os três bateristas seguiram as convenções propostas pelo arranjo, marcando de forma clara os tempos dois e quatro durante a introdução. Embora a orquestração de Tony Williams apresente uma leve variação, a ideia central permanece a mesma. Uma exceção a esse padrão é a execução do rudimento *Multiple Bounce Roll* por Philly Joe Jones, aplicado no surdo e na caixa, algo que não aparece nas interpretações de Jimmy Cobb ou Tony Williams. Em comparação com a gravação original de *Walkin'*, nenhum dos três bateristas utilizou o tom como fez Kenny Clarke.

Agora, quando se diz respeito a preparação para iniciar a melodia de *Walkin'*, Philly Joe Jones prepara o tempo quatro do compasso (0,13s) com um toque *Cross Stick*, tocando uma baqueta sobre a outra e segue com um ataque junto a melodia tocando o bumbo com chimbau aberto.

Preparação com *Cross Stick*

Ataque junto a melodia

Jimmy Cobb, realiza o mesmo padrão de Philly Joe Jones na hora de tocar junto a melodia, com um toque no bumbo e chimal aberto (0,07s), porem ele prepara com uma nota a mais, sendo primeiro o tom um da bateria no contratempo do terceiro tempo do compasso e seguindo de um toque na caixa no quarto tempo.

5

Preparação

Ataque junto a melodia

Tony Williams segue um caminho diferente, ele não realiza nenhuma preparação, muito pelo contrario, ele toca quase a mesma rítmica que a melodia esta fazendo (0,07s), mais próximo da interpretação de Kenny Clarke, que toca exatamente a mesma rítmica que a melodia.

6

Pno

C oitavas

T. Williams

K. Clarke

5.2 COMPARAÇÃO: *WALKIN'* (RICHARD CARPENTER) - TEMA

Swing

Walkin'

Richard Carpenter
arr. Miles Davis

Comparação

Tema

System 1 (Measures 1-4):

- Piano:** F(13/#11), Bb(13/#11), F9, (F#7), F9
- Kenny Clarke:** [Rhythmic pattern]
- Philly Joe Jones:** [Rhythmic pattern]
- Jimmy Cobb:** [Rhythmic pattern]
- Tony Williams:** [Rhythmic pattern]

System 2 (Measures 5-8):

- Piano:** Bb(13/#11), Bb9, (B#7), F(13/#11), F9, (D7(#9))
- K. Clarke:** [Rhythmic pattern]
- P. J. Jones:** [Rhythmic pattern]
- J. Cobb:** [Rhythmic pattern]
- T. Williams:** [Rhythmic pattern]

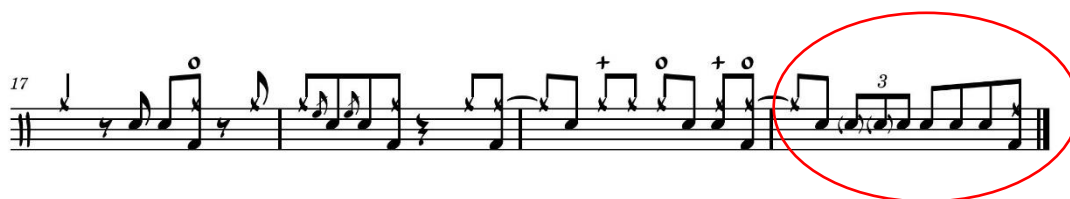
System 3 (Measures 9-12):

- Piano:** A(9/#11) A(9/#11), Db7(#9)/Ab, C7(#9)/G, G(9/#11) Gb(9/#11), C7(#9/b13), F(13/#11)
- K. Clarke:** [Rhythmic pattern]
- P. J. Jones:** [Rhythmic pattern]
- J. Cobb:** [Rhythmic pattern]
- T. Williams:** [Rhythmic pattern]

Agora, nesta etapa final do trabalho, vamos analisar como cada baterista interpretou o tema *Walkin'* de Richard Carpenter no contexto do *Miles Davis Quintet/Sextet*. O primeiro aspecto que se destaca é a abordagem de condução adotada por cada baterista. Philly Joe Jones, por exemplo, trouxe uma abordagem mais "fechada", conduzindo o tema (0,14s – 0,33s) principalmente no chimbal.



Philly Joe Jones não utiliza o ride em nenhum momento durante a exposição da melodia de *Walkin'*. Ele só passa a empregá-lo na seção de solos (0,34s), após uma preparação feita na caixa que interage diretamente com a improvisação de Miles Davis. Em seguida, conecta essa transição com um ataque do bumbo no ride, marcando o início de uma nova sessão onde os músicos irão improvisar.



Diferente de Jimmy Cobb por exemplo, que desde o começo conduz a música de forma “aberta”, tocando no ride durante toda exposição da melodia de *Walkin'* (0,07s – 0,17s). Com excessão dos compassos cinco (0,10s) e sete (0,12s), onde ele realiza acentos juntos a melodia tocando o chimbal aberto com o bumbo.



Tony Williams adota uma abordagem completamente distinta ao interpretar o tema de *Walkin'*. Desde o início, ele não estabelece um padrão fixo de condução que permaneça consistente ao longo de toda a exposição da melodia (0,07s – 0,16s). Em vez disso, sua performance é caracterizada por uma fluidez que explora variações rítmicas e dinâmicas, destacando sua criatividade e espontaneidade.



Podemos observar que Tony muda a forma de conduzir a cada quatro compassos e comparado a Philly Joe Jones e Jimmy Cobb, Williams traz uma abordagem mais minimalista.

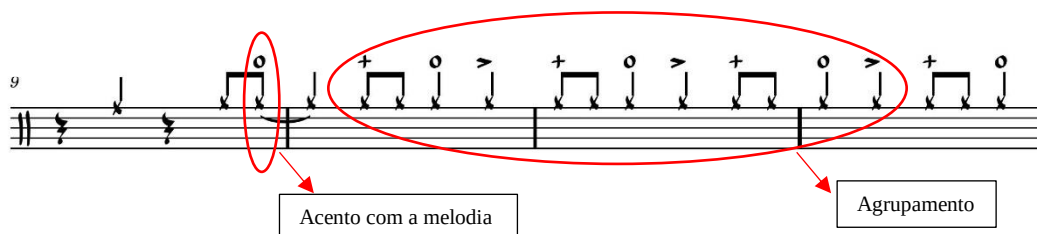
Se analisarmos os quatro primeiros compassos da música (0,14s – 0,20s), podemos ver que Philly Joe Jones estabelece um padrão de condução sólido e constante, dando suporte ao acento melódico, onde toca com o bumbo e chimbal.



Jimmy Cobb também realiza esses ataques junto a melodia (0,07s – 0,10s), porém, diferente de Philly Joe Jones que toca esses acentos no chimbal com o bumbo, Jimmy toca com ride e bumbo.



Tony Williams por sua vez, só faz o primeiro acento junto a melodia e a partir do compasso dois ele estabelece um padrão de condução com agrupamentos de três tempos que resulta em acentos em lugares distintos a cada compasso (0,07s – 0,10s).



A partir do compasso cinco de *Walkin'* podemos notar uma diferença entre os três bateristas. Philly Joe Jones toca nos compassos cinco e seis (0,20s – 0,23s) o mesmo padrão apresentado nos compassos um e três (0,14s – 0,17s).



Jimmy Cobb, nesse momento opta por realizar um ataque dando ênfase em outro ponto da melodia, não somente no contratempo do quarto tempo do compasso, mas sim dando mais destaque para o tempo dois, trazendo uma proposta bem diferente de Philly Joe Jones nesse momento (0,11s)



Jimmy prepara o ataque no tempo dois com um drag no tempo um do compasso.



Tony Williams, apesar de realizar o mesmo ataque no tempo dois do compasso cinco, ele não prepara no tempo um (0,10s).



Nos compassos seis, sete e oito de *Walkin'* (0,11s – 0,13s), Jimmy Cobb acompanha a melodia com precisão, destacando-se por sua preparação para o ataque que também ocorre no compasso cinco (0:11s). Esse ataque no tempo dois é cuidadosamente antecipado com um toque no tom no contratempo do quarto tempo do compasso anterior, seguido de uma marcação na caixa no tempo um. Essa sequência enfatiza o tempo dois, criando um ponto de convergência claro para o ataque conjunto com o grupo.



No compasso seis (0,11s), Tony Williams executa uma frase no tom um da bateria, marcando os contratempos dos tempos dois, três e quatro. Em seguida, realiza um ataque junto à melodia no tempo dois do compasso sete (0,12s), desta vez sem uma preparação prévia. Nos compassos sete e oito (0,12s – 0,13s), ele continua acentuando os momentos mais marcantes da melodia, alinhando sua execução com os pontos de maior destaque do tema.

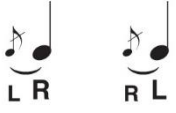


Nos compassos nove e dez da exposição do tema de *Walkin'* (0,27s – 0,30s), Philly Joe Jones aproveita o momento de repouso da melodia para realizar dois tipos de fraseado bem parecidos, o primeiro começa com um toque na caixa no contratempo do tempo dois e segue com um toque ainda na caixa no tempo três, seguido de um toque no contratempo do tempo três com bumbo e chimbal. Já a segunda frase Philly faz no contratempo do tempo um seguida de um toque na caixa no tempo dois e finaliza com bumbo e chimbal tocando juntos no contratempo do tempo dois. Para essa segunda frase ele utiliza o rudimento *Flam* (também reconhecido pela *Percussive Arts Society International Drum Rudiments* como um entre os quarenta rudimentos. 1984) distribuído entre tom e caixa, sendo uma nota no tom e a outra na caixa.

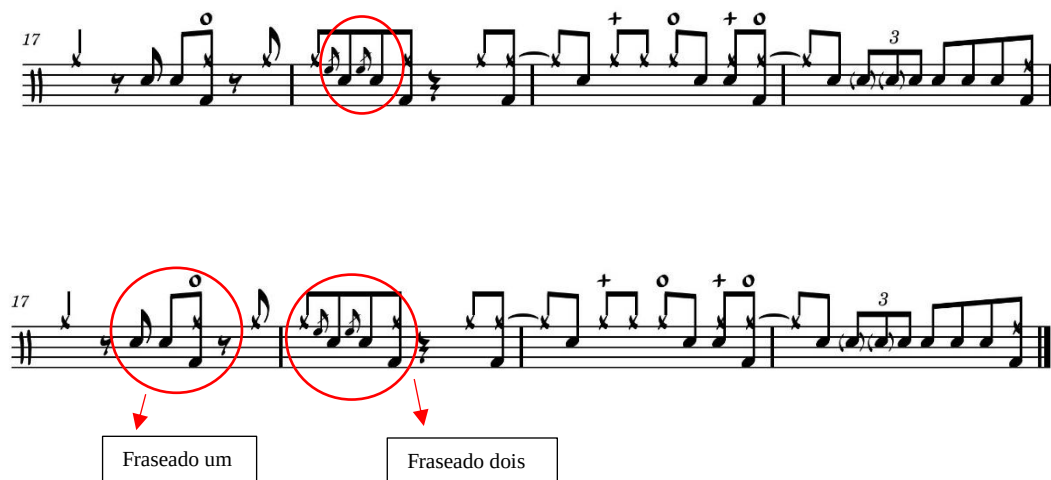
Figura 6 - International Drum Rudiments - Flam

III. FLAM RUDIMENTS

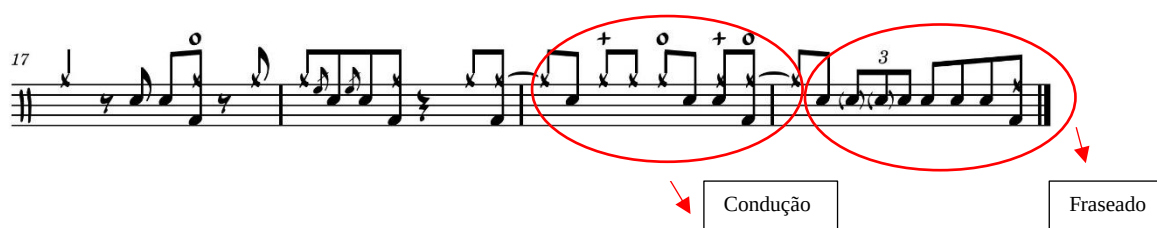
20. Flam *



Fonte: <https://pas.org/rudiments/> (2024)



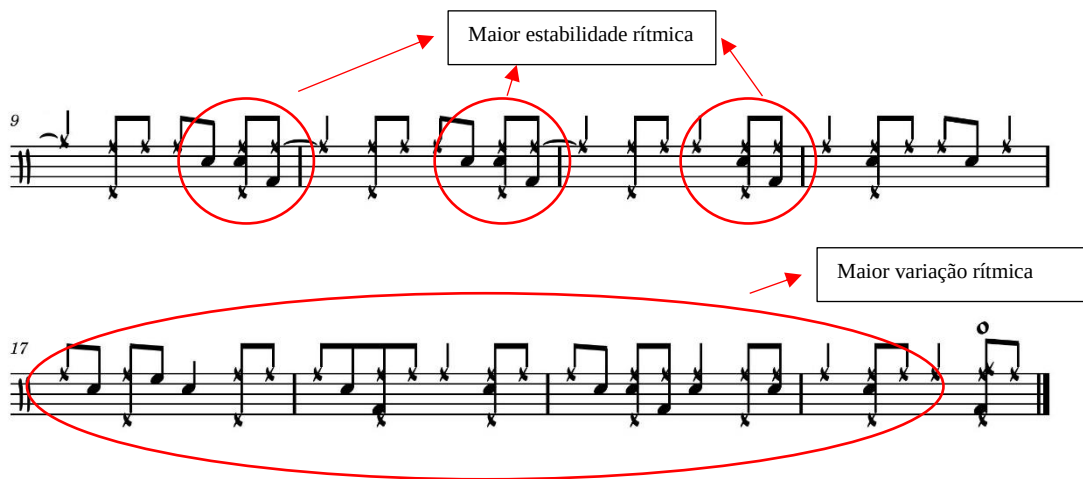
No compasso onze (0,30s) Philly volta com a condução que já havia apresentado antes nos compassos um, dois, cinco e seis e no compasso doze (0,32s) realiza um fraseado preparando para a sessão de solos da música.



Jimmy Cobb também aproveita o momento de repouso da melodia para frasear no compasso nove da exposição do tema de *Walkin'* (0,13s). Porém Jimmy realiza esse fraseado, que consiste em uma caixa no contratempo do primeiro tempo, seguida de uma nota no tom um no contratempo do tempo dois e finaliza com uma caixa no tempo três do compasso, sem deixar de conuzir a música com o ride, proposta que esta constante desde o começo da exposição da melodia.

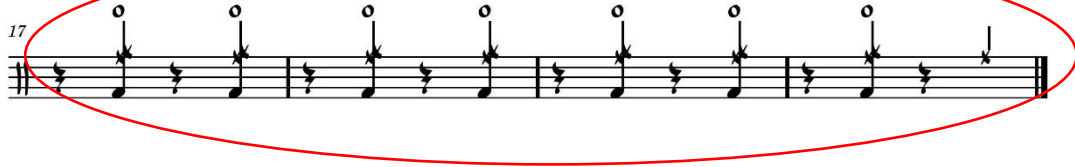


Jimmy segue com maior variação na caixa até o final da exposição do tema de *Walkin'*, podemos observar isso comparando o desenvolvimento rítmico que a caixa emprega nos últimos quatro compassos (0,14s – 0,17s), em relação aos primeiros quatro compassos (0,7s – 0,10s) da parte A de *Walkin'*, onde os toques na caixa se mantêm mais voltados a preparar o acento junto a melodia.



Tony Williams nos últimos quatro compassos da exposição da melodia de *Walkin'* (0,13s – 0,16s) retoma ao que foi apresentado durante a introdução (0,00s – 0,06s), as marcações

nos tempos dois e quatro do compasso, agora com mais vigor e com o bumbo adicionado junto ao ride e chimbal.



Com base nas análises realizadas até aqui, podemos observar que Philly Joe Jones adotou uma abordagem semelhante à de Kenny Clarke, ambos conduzindo a música no chimbal. Essa condução pode ser caracterizada como mais "fechada", uma vez que a ênfase se mantém no controle rítmico firme e consistente, sem grandes variações. Apesar de adotar uma abordagem mais "fechada", Philly Joe Jones ainda assim destaca os acentos da melodia e faz variações de caixa e bumbo durante a exposição do tema, acrescentando nuances que enriquecem a interpretação. Já Kenny Clarke usa quase que exclusivamente o chimbal, inclusive quando realiza alguma variação.

Tema

Piano

Kenny Clarke

Philly Joe Jones

Pno

K. Clarke

P. J. Jones.

5

9

Chord progressions for Piano (Pno):

- Measures 1-4: F(13/#11), Bb(13/#11), F9, (F°7), F9
- Measures 5-8: Bb(13/#11), Bb9, (B°7), F(13/#11), F9, (D7(#9))
- Measures 9-12: A(9/#11), Ab(9/#11), Db7(#9)/Ab, C7(#9)/G, G(9/#11), Gb(9/#11), C7(#9/b13), F(13/#11)

No caso de Jimmy Cobb, talvez a diferença mais notável em relação a Kenny Clarke na gravação original de *Walkin'* seja sua condução "aberta", que também contrasta com a condução "fechada" de Philly Joe Jones. Assim como Philly Joe Jones, Cobb enfatiza a melodia, mas de forma ainda mais evidente e expressiva.

Tema

Piano

Kenny Clarke

Philly Joe Jones

Jimmy Cobb

5

Pno

K. Clarke

P. J. Jones.

J. Cobb

9

Pno

K. Clarke

P. J. Jones.

J. Cobb

Por fim, Tony Williams apresenta talvez a abordagem mais “espacial” entre todos, evitando estabelecer um padrão de condução consistente e sólido durante a exposição da melodia. Em contraste com os outros três bateristas, que adotaram padrões regulares, Tony explora maior liberdade rítmica, dialogando intensamente com a melodia. Ele encontra espaços

para interagir com ela, ao mesmo tempo que a reforça, garantindo que os acentos melódicos se destaquem com clareza.

Tema

Measures 1-4:

- Piano:** F(13/#11), Bb(13/#11), F9, (F°7), F9
- Kenny Clarke:** Snare drum pattern with accents.
- Philly Joe Jones:** Hi-hat pattern with accents.
- Jimmy Cobb:** Bass drum pattern with accents.
- Tony Williams:** Piano accompaniment with accents.

Measures 5-8:

- Pno:** Bb(13/#11), Bb9, (B°7), F(13/#11), F9, (D7(#9))
- K. Clarke:** Snare drum pattern with accents.
- P. J. Jones:** Hi-hat pattern with accents.
- J. Cobb:** Bass drum pattern with accents.
- T. Williams:** Piano accompaniment with accents.

Measures 9-12:

- Pno:** A(9/#11), A(9/#11), Db7(#9)/Ab, C7(#9)/G, G(9/#11), Gb(9/#11), C7(#9/b13), F(13/#11)
- K. Clarke:** Snare drum pattern with accents.
- P. J. Jones:** Hi-hat pattern with accents.
- J. Cobb:** Bass drum pattern with accents.
- T. Williams:** Piano accompaniment with accents.

6 CONCLUSÃO

A análise das abordagens de Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams dentro do contexto do *Miles Davis Quintet/Sextet* não apenas destaca a diversidade e a riqueza sonora trazida por cada um desses bateristas, mas também evidencia como suas particularidades contribuem para uma sonoridade única e contrastante ao serem comparados. Essas individualidades demonstram como cada artista pode deixar sua marca distinta e valiosa em uma composição, ressaltando a importância da contribuição pessoal no contexto coletivo da música.

Embora Miles Davis tenha sido a figura central do grupo, a contribuição única de cada baterista ao longo do tempo foi essencial para a identidade sonora do quinteto/sexteto. A diversidade de estilos e técnicas adotadas por Philly Joe Jones, Jimmy Cobb e Tony Williams não só influenciou no som coletivo, mas também destacou como cada baterista interpretava a mesma melodia e harmonia de maneiras distintas.

O idiomatismo de cada baterista é fundamental para o desenvolvimento e evolução da música criativa, pois revela como a fusão de diferentes influências e experiências influencia no resultado final de uma composição. Cada baterista, ao interpretar a mesma peça de maneira distinta, traz uma perspectiva única que enriquece a sonoridade do *Miles Davis Quintet/Sextet*. Durante o período do *hard bop*, a liberdade de explorar diferentes abordagens interpretativas foi ponto crucial.

O jazz sempre foi uma música volátil, mudando rápida e frequentemente, e o período do *hard bop* representa um momento de equilíbrio e polimento no trabalho de muitos músicos, com mais ênfase em aperfeiçoar um estilo existente do que em abrir novos caminhos conscientemente. [...] Assim, o período do *hard bop* foi um momento de consolidação e expansão. O *hard bop* funcionou como uma abertura em várias direções (ROSENTHAL, 1992; *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 – 1965*, pág. 42 e 43).

Rosenthal (1992) comenta que “embora o *hard bop* tenha sido certamente um retorno aos ritmos pulsantes e as emoções terrenas das “raízes” do jazz, ele foi muito mais que isso. E conclui dizendo que “esse “muito mais” sempre tornou difícil uma definição precisa do *hard bop*, [...] se refere acima de tudo a um movimento expansivo tanto formal quanto emocionalmente”.

A essência dessa linguagem musical reside na liberdade interpretativa que ela proporciona, Rosenthal (1992) diz que “em um contexto tão eclético, não é surpreendente que muito mais pianistas com estilos individualmente reconhecíveis tenham aparecido nos anos

cinquenta do que nos quarenta”. Essa flexibilidade permite que os músicos explorem sua criatividade e personalidade, fazendo escolhas rítmicas e melódicas que refletem sua identidade.

Porque para ser e permanecer um grande músico, você tem que estar sempre aberto ao que é novo, ao que está acontecendo no momento. Você tem que ser capaz de absorver isso se quiser continuar a crescer e comunicar sua música. E criatividade e genialidade em qualquer tipo de expressão artística não sabem nada sobre idade; ou você tem ou não, e ser velho não vai ajudar você a ter isso (DAVIS, Miles, 1989; Miles Davis: A Autobiografia, pág. 347).

Como Riley (1994) comenta, a importância do conhecimento melódico e harmônico por parte de um baterista não pode ser subestimada. As contribuições de Jones, Cobb e Williams em *Walkin’* vão além do simples suporte rítmico; cada um demonstrou uma compreensão profunda da forma e da melodia da composição. Essa consciência melódica e harmônica permite que o baterista vá além da função de manter o tempo, interagindo diretamente com a melodia e criando texturas que complementam e enriquecem a harmonia.

Dessa forma, o legado deixado por esses bateristas não só influenciou de formas distintas na sonoridade do *Miles Davis Quintet/Sextet*, mas também continua a inspirar músicos atuais a explorarem sua criatividade e individualidade na hora de conduzir uma música na bateria.

REFERÊNCIAS

BERENDT, Joachim-Ernst. *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. New York: Lawrence Hill Books, 1975.

CASIMIRO, João. *História da bateria*. João Casimiro, s.d. Disponível em: <https://www.joaocasimiro.net/historiadabateria>. Acesso em: setembro de 2024.

RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. Manhattan, NY: Manhattan Music, INC, 1994.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra Ltda., 2020.

GABRIELE, Bobby. *Chart Reading Workbook for Drummers*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

JAZZ, Harlem Late Night. **Hard Bop: 1955**. *The Jazz History Tree*, s.d. Disponível em: <https://www.jazzhistorytree.com/hard-bop/>. Acesso em: setembro de 2024.

HOSENTHAL, David H.. **Hard Bop Jazz and Black Music 1955 – 1965**. New York: Oxford University Press, 1992

JAZZ, Harlem Late Night. *Na Interactive Journey Through The History Of Jazz. The Jazz History Tree*, s.d. Disponível em: <https://www.jazzhistorytree.com/>. Acesso em: setembro de 2024.

ENTERTAINMENT, Sony Music. **Timeline**. Miles Davis, s.d. Disponível em: <https://www.milesdavis.com/timeline/>. Acesso em: setembro de 2024.

DAVIS, Miles. Miles Davis: *A Autobiografia*. New York, NY. Touchstone, 1989.

ROSENTHAL, David H. (1992). *Hard Bop: Jazz and Black Music, 1955-1965*. Oxford University Press.

HESSLER, Claus e FAMULARO, Dom (2008). *Open-Handed Playing: Traditional Approach, Voice-variation Approach, Play-along Songs, Volume 1*. Alfred Music. ISBN 9780739054154.

BUTTERFIELD, Matthew W. (2010). *Variant Timekeeping Patterns and Their Effects in Jazz Drumming*. *Music Theory Online*, 16(4).

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz & Terra, 1989.

STEARNS, M. W. *The Story of Jazz*. Oxford University Press, 1956.

GIOIA, T. **Marshall Winslow Stearns and the Politics of Jazz Historiography**. *American Music*, 2000.

Rutgers Institute of Jazz Studies. *Collection of Marshall Stearns*. Rutgers University, 2024.

De Nova Orleans ao Brasil. *ScieloO*, 2024.

Jazz - o documentário de Ken Burns. *André Egg*, 2020.

A Fascinante História do Jazz: Da Origem ao Presente. *Rabisco da História*, 2024.

Carr, Ian. (1998). *Miles Davis: The Definitive Biography*. Harper Collins

SHIPTON, Alyn. *A New History of Jazz*. (New York: Continuum, 2007).

Viegas, Alexy. "Ragtime, jazz e tango em processos composicionais de Igor Stravinsky."
Pôster apresentado no Congresso Anppom, 2014. Disponível em: Anppom.

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY.s.d. Disponível em: <https://pas.org/rudiments/>.