



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Marcos Milito Eid

**Ari Hoenig: Um Estudo de Caso da Abordagem Melódica nos *Standards* de
Jazz: *Moanin***

São Paulo

2023

Marcos Milito Eid

**Ari Hoenig: Um Estudo de Caso da Abordagem Melódica nos Standards de
Jazz: *Moanin***

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 com especialização em Performance.

Orientador: Prof. Gilberto Alves Favery

São Paulo

2023

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 esse trabalho à minha avó, que apesar de não conseguir nem cantar "parabéns pra você" no ritmo, foi a minha maior influência para seguir na carreira musical. *(In memoriam)*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em especial ao meu orientador prof. Giba Favery, pelos inestimáveis ensinamentos ao longo de todo curso e mais especificamente no desenvolvimento desse trabalho. A todo corpo docente da instituição, em especial: Pedro Ramos, Rodrigo Ursaia, Vitor Alcantara, Jarbas Barbosa e principalmente ao Lupa Santiago e Paulinho Alves pelo grande incentivo, apoio e aprendizado em classe e extra classe. Às grandes amizades que fiz durante o curso e que vou levar para o resto da minha vida e o mais importante: toda minha família. Sem todas essas pessoas eu não terminaria esse curso.

If you're hearing the song, you can't go wrong

Ari Hoenig

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a abordagem melódica na bateria jazzística, especificamente a abordagem utilizada por Ari Hoenig na música *Moanin* (*Lines of Oppression*, 2011), através de uma análise comparativa sobre sua performance, a pesquisa busca entender as ferramentas que Hoenig utiliza, como essas ferramentas podem contribuir para o desenvolvimento de habilidades de interpretação de melodias de bateristas de jazz.

Palavras-chave: Ari Hoenig, *Moanin*, abordagem melódica, bateria de jazz.

ABSTRACT

This work aims to analyze the melodic approach in jazz drumming, specifically the approach used by Ari Hoenig in the song Moanin (Lines of Oppression 2011). Through a comparative analysis of his performance, the research seeks to understand the tools that Hoenig employs and how these tools can contribute to the development of skills in interpreting melodies for jazz drummers.

Keywords: *Ari Hoenig; Moanin; melodic approach; jazz drumming.*

Índice de Ilustrações

Figura 1 - Apresentação da introdução (compassos 1 ao 10)	33
Figura 2 - Apresentação da introdução (compassos 11 ao 17)	34
Figura 3 - Apresentação da tema (compassos 18 ao 33)	34
Figura 4 - Apresentação da tema (compassos 34 ao 49)	35
Figura 5 - Apresentação do começo do solo (compassos 46 ao 57)	35
Figura 6 - Apresentação do solo (compassos 58 ao 65)	36
Figura 7 - Apresentação do solo (compassos 66 ao 73)	37
Figura 8 - Apresentação do solo (compassos 74 ao 82)	37

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	CONCEPÇÃO DE MELODIA.....	12
2	BIOGRAFIA DE ARI HOENIG	14
3	O PAPEL DA BATERIA NO JAZZ ...ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.	
3.1	DOS PRIMORDIOS AO MAX ROACHERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.	
3.2	CONTRIBUIÇÕES MELÓDICAS DE MAX ROACHError! Bookmark not defined.	
3.3	O LEGADO DE MAX ROACH	24
3.3.1	<i>Roy Haynes sobre In Walked Bud</i>	25
3.3.2	<i>Jeff Hamilton sobre A Night in Tunisia</i>	25
4	PROCEDIMENTOS DE PERFORMANCE.....	26
4.1	EQUIPAMENTO	28
4.2	TIMBRE E AFINAÇÃO	28
4.3	TESSITURA	30
4.4	FERRAMENTAS	30
4.5	LIMITAÇÕES	32
4.6	UTILIZAÇÃO DO CONTORNO MELÓDICO	32
5	ANÁLISE DE <i>MOANIN</i>	35
5.1	INTRODUÇÃO	35
5.2	TEMA	36
5.3	SOLO	37
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
	REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO

Esse trabalho pretende examinar como o baterista de jazz Ari Hoenig aborda o conceito musical de uma performance onde o aspecto central melódico exerce um papel no contexto de seu próprio estilo pessoal de tocar bateria. O objetivo principal é comparar e contrastar o baterista como músico melodista, além de considerar os meios gerais de como tocar "melodicamente" segundo Hoenig e possíveis aplicações e considerações. Muitos podem pensar que os bateristas são responsáveis por apenas elementos no que diz respeito ao seu papel (e até que podem ser). Porém na pesquisa e análise da história dos estilos e funções da bateria no jazz que será vista posteriormente, manifesta que essa frase pode ser controversa e que tambores são, de fato, capazes de uma expressão melódica, além de se dispor na função rítmica como de costume.

A abordagem melódica é uma habilidade que permite aos bateristas desempenharem um papel além de rítmico, tornando-se intérpretes melódicos em seu próprio direito. Enquanto a bateria, por natureza, é um instrumento percussivo, a fusão de elementos melódicos e rítmicos desempenha um papel central na evolução do jazz. Esta mistura dá o potencial para o baterista de se tornar algo além de um “batedor de semínimas”, transformando-o em um contador de histórias. O papel dos bateristas era única e exclusivamente rítmico, até que surgiu o pioneiro no que se diz respeito a bateria melódica, no caso de Max Roach, que transformou o jeito de fraseado da bateria da época em que era muito centrado na caixa e baseado em rudimentos militares. Ele explorava o instrumento com conceitos mais sólidos sobre tessitura e desenvolvimento motivico, porém sem notas temperadas, elaborando peças composicionais para bateria solo. No entanto, a evolução na abordagem melódica que Hoenig trouxe à tona, foi a precisão na execução das notas no campo harmônico, seja expondo o tema ou improvisando, permitindo que o baterista possa criar melodias com base em escalas como um saxofonista.

A pesquisa se baseará em recursos literários, transcrições de Ari Hoenig e vídeos/DVDs instrucionais sobre a abordagem de Hoenig com entrevistas e videoaulas.

Por fim, nossa análise se concentrará na interpretação da faixa *Moanin*, que servirá como um estudo de caso. Através dessa análise particularizada, buscaremos

responder a uma questão central: como e por que Ari Hoenig se destaca na capacidade de tocar precisamente nas notas? Exploraremos fatores como afinação, contorno melódico e outros elementos para lançar luz sobre essa habilidade.

1.1 CONCEPÇÃO DE MELODIA

Antes de nos aprofundarmos na abordagem melódica de Hoenig, é relevante iniciar com uma definição preliminar do conceito musical de melodia. De acordo com o Dicionário de Música *Webster's New World*, a origem etimológica da palavra "melodia" reside nas palavras gregas *melos* e *aeidan*, traduzindo-se como "Música Cantada". Sob essa perspectiva, a melodia é uma "ideia musical" que pode ser cantada e que possui uma qualidade lírica, assemelhando-se à voz (Slonimsky 1998)¹. Em mais termos técnicos, o mesmo dicionário define a melodia como:

A melodia envolve tons sucessivos projetando um senso autônomo de progressão lógica. No contexto contemporâneo, ela se manifesta como uma linha tonal animada por um pulso rítmico (tradução nossa).²

De maneira semelhante, o *The Oxford Companion to Music* a define como: "O resultado da interação de ritmo e altura"³ (tradução nossa). Segundo ambas as fontes, a melodia é essencialmente composta por uma série de "tons" (*pitch*s) conectados por uma linha rítmica. Sendo assim, para construir uma melodia são necessários dois elementos fundamentais: altura e ritmo. Essa definição fornece um ponto de partida fundamental que será utilizado para explorar o conceito de bateria melódica (WHITTAL, 2002, p. 758)⁴.

¹ SLONIMSKY, Nicolas. *Webster's New World Dictionary of Music* 1998, p. 311.

² *Melody involves successive tones projecting a self-governing sense of a logical progression. In modern usage melody is a tonal line vivified by a rhythmic beat.*

³ *The result of the interaction of rhythm and pitch.*

⁴ WHITTAL, Arnold. *The Oxford Companion to Music*, 2002, p. 758.

2. BIOGRAFIA DE ARI HOENIG

Ari Hoenig nasceu em 13 de novembro de 1973, Filadélfia (EUA). Compositor, educador e instrumentista reconhecido por sua abordagem musical à bateria que compreende aspectos de performance que envolve polirritmia, polimetria, ritmos cruzados, modulação métrica, tanto em compassos simples, compostos e mistos⁵. Porém, sua contribuição para o jazz vai além do papel tradicional de manter o tempo, Hoenig também é reconhecido por sua abordagem distintiva de articular notas temperadas em um tambor, assemelhando-se ao desempenho de outros instrumentistas⁶.

Hoenig teve a oportunidade de estar exposto a uma variedade de experiências musicais graças aos seus pais, ambos músicos. Seu pai era um maestro e cantor de música clássica, enquanto sua mãe era violinista e pianista. Aos 4 anos de idade, Hoenig começou a estudar violino e piano, demonstrando um interesse precoce pela música, estudando música clássica e folclórica, foi aos doze que o estudo da bateria se iniciou com o Rock e o Metal. Logo o interesse pelo jazz foi despertado, com apenas dois anos de estudo do instrumento, Hoenig já se reunia com outros jovens músicos em clubes de jazz da Filadélfia, como o *Ortlieb's Jazz Haus*⁷.

Após frequentar a Universidade do Norte do Texas por três anos, Ari transferiu-se para o *William Patterson College*, no norte de Nova Jersey. Rapidamente se inseriu na cena musical da época tocando ao lado da lendária organista de Filadélfia, Shirley Scott, e trabalhando regularmente na cidade de Nova Iorque.

Pouco tempo depois, Ari mudou-se para o Brooklyn em Nova Iorque e começou a tocar extensivamente com uma variedade de grupos, incluindo o *Jean Michel Pilc Trio*, *Kenny Werner Trio*, *Chris Potter Underground*, *Kurt Rosenwinkel Group*, *Joshua Redman Elastic Band*, *Jazz Mandolin Project* e bandas lideradas por Wayne Krantz, Mike Stern, Richard Bona e Pat Martino⁸.

Ari lançou álbuns auto produzidos de solo de bateria, como *Time Travels* (2000) e *The Life Of A Day* (2002), que demonstram sua abordagem inovadora e exploratória

⁵ HENDERSON, Alex. *Ari Hoenig Biography*. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/ari-hoenig-mn0000112824>. Acesso em: 25 de nov. 2023.

⁶ New York University, Steinhardt. *Ari Hoenig, Music Adjunct Faculty*. Disponível em: <https://steinhardt.nyu.edu/people/ari-hoenig>. Acesso em: 25 de nov. 2023.

⁷ HOENIG, Ari. *About*. Disponível em: <https://www.arihoenig.com/about>. Acesso em: 25 de nov. 2023.

⁸ Ibidem.

da bateria como um instrumento melódico, que iremos abordar ao longo do trabalho. Ele continuou a expandir esses conceitos ao se apresentar em concertos solo altamente improvisados usando um kit de bateria simples de quatro peças, desafiando as convenções tradicionais da percussão melódica.

Ari Hoenig formou seu quarteto no final de 2002 enquanto se apresentava todas as segundas-feiras no clube de jazz Fat Cat no bairro *Village*, Nova Iorque. A banda contou com Jacques Schwarz-Bart no saxofone tenor, Jean Michel Pilc no piano e Matt Penman no baixo. Eles lançaram dois álbuns pelo selo *Smalls Records: The Painter* (2004) e o DVD *Kinetic Hues* (2005) que foram muito bem recebidos pela crítica⁹.

Don Heckman sobre o *Album Kinetic Blues* no artigo para a revista *Los Angeles Times*¹⁰:

Gravado no clube Fat Cat de Manhattan, a banda do baterista Hoenig enfatiza o jogo secundário entre sua percussão complexa e o piano de Jean-Michel Pilc. Enquanto atuam no palco estilo sala de estar do Fat Cat, os cinegrafistas rastejam discretamente ao redor deles, manobrando pequenas câmeras portáteis em busca do melhor ângulo, contribuindo para o sabor visual de um filme caseiro. Por mais simplista que possa parecer, a produção coloca a música na frente e no centro, e o resultado é uma visão íntima do jazz contemporâneo em processo de ganhar vida. (tradução nossa).¹¹

The Painter apresenta em sua maioria composições de Hoenig e inclui uma interpretação da música *I Mean You* de Thelonious Monk como faixa de abertura, em que usa os elementos de interpretação melódica que serão apontados posteriormente.

Ari Hoenig, em uma entrevista cedida para o site *Learn Jazz Standard* em 2014, comentou:¹²

Provavelmente o maior deles foi fazer meu primeiro disco "The Painter" e poder fazer uma turnê com essa banda após seu lançamento.¹³(tradução nossa)

⁹ Ibidem.

¹⁰ HECKMAN, Don. *Cool clips, even if they often fly under the radar*. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-nov-20-ca-jazzdvd20-story.html>. Acesso em: 25 de nov. 2023

¹¹ *Recorded at Manhattan's Fat Cat club, drummer Hoenig's band emphasizes the byplay between his complexly layered percussion and the finger-busting piano of Jean-Michel Pilc. As they perform on Fat Cat's living-room-style stage, cameramen crawl discreetly around them, jockeying small, hand-held cameras in search of the best angle, contributing to the visual flavor of a home movie. Simplistic as it may seem, the production nonetheless places the music front and center, and the result is an intimate view of contemporary jazz in the process of coming to life.*

¹² Learn Jazz Standards. *An Interview With Ari Hoenig*. Disponível em: <https://www.learnjazzstandards.com/blog/an-interview-with-ari-hoenig/>. Acesso em: 25 de nov. 2023.

¹³ *Probably the biggest one was making my first record "The Painter" and being able to tour with this band after it's release.*

O álbum foi listado como um dos cinco melhores álbuns de 2004 pela *Fanfare Magazine*. A notoriedade de Hoenig como um baterista inovador e criativo continuou a crescer com este lançamento, e ele e seu quarteto foram destaque em vários programas de televisão e tiveram uma presença global notável em turnês¹⁴.

Em 2006, Hoenig assinou um contrato com a *Dreyfus Records* e lançou seu primeiro álbum pela gravadora intitulado *Inversations* (2006). Esse álbum, que conta com a participação de Jean Michel Pilc e Johannes Weidenmueller. Seguiu-se o lançamento de *Bert's Playground* (2008), seu segundo álbum pela *Dreyfus Records*. Neste projeto, Hoenig foi acompanhado por seu grupo *Punk Bop Band* e contou com a participação de Chris Potter. Nos anos seguintes, Hoenig continuou a produzir uma série de álbuns, como *Lines of Oppression* (2011) lançado pela *Naive Jazz*, *The Pauper and the Magician* (2016) lançado pela *AH-HA Records*, *NY Standard* (2018) e *Connors Days* (2019) lançados pela *Fresh Sound*. O ano de 2022 trouxe dois lançamentos. Primeiramente, *Ari's Funhouse* lançado pela *O2A Records*, uma colaboração com o arranjador e pianista Ben Markley, apresentando um conjunto de suas composições arranjados para uma *Big Band*. Além disso, com seu trio lançou *Golden Treasures* lançado pela *Fresh Sound New Talent*.¹⁵

Além de sua carreira como músico, Ari Hoenig é um educador dedicado, oferecendo aulas particulares e fazendo parte do corpo docente da *New York University* e da *New School* em Nova Iorque. Realiza clínicas e palestras em escolas de música e universidades em todo o mundo e contribui regularmente com uma coluna educacional para a revista *Modern Drummer*.

Ari Hoenig também é autor de diversos conteúdos educacionais, incluindo livros como *Intro to Polyrhythms Vol 1*, *Metric Modulations*, *Expanding and Contracting Time within Form Vol 2*, *Systems Book 1*, *Drumming Technique*, e *Melodic Jazz Independence*, além de produzir DVDs educacionais e videoaulas em suas redes sociais e plataforma *Patreon*. Atualmente reside no Brooklyn com sua esposa e duas filhas¹⁶.

¹⁴ Drummerworld. Ari Hoenig. Disponível em: https://www.drummerworld.com/drummers/Ari_Hoenig.html. Acesso em: 25 de nov. 2023

¹⁵ HOENIG, Ari. *About*. Disponível em: <https://www.arihoenig.com/about>. Acesso em: 25 de nov. 2023.

¹⁶ *Ibidem*.

3 O PAPEL DA BATERIA NO JAZZ

Na música erudita, especialmente na música europeia, os tambores desempenhavam uma função bastante específica. Sua principal finalidade era criar efeitos sonoros, agindo como um elemento externo à música, além de utilizados para realçar dinâmicas, como fortíssimos em rufos de tímpanos ou pratos, marcações rítmicas com batidas de caixa, sinos etc., no lugar de desempenharem um papel condutor e de participação direta na música. No jazz, a bateria desempenha um outro papel; a bateria não era mais considerada um efeito, mas sim um elemento essencial que compunha o espaço no qual se desenrolava o discurso musical e desempenhavam um papel coordenador crucial no discurso musical jazzístico. (BERENDT, 2009).¹⁷

3.1 DOS PRIMÓRDIOS AO MAX ROACH

Nos primórdios do jazz, os bateristas não se destacavam, pois sua função se limitava a executar passivamente as batidas, agindo como um metrônomo para que todos os músicos pudessem tocar no mesmo andamento, sem solos significativos. Posteriormente, percebeu-se que a participação ativa do baterista influenciava positivamente a execução dos outros instrumentos, sem comprometer sua função principal de coordenador. Bateristas da escola de *New Orleans* como Baby Dodds e Zutty Singleton, foram figuras proeminentes nesse período. Baby Dodds, por exemplo, foi o primeiro a executar os *breaks*, que podemos definir como um breque que pode acontecer no final de uma frase, ou um solo, ou ao início de um novo discurso de um solista. Onde geralmente se fazia pequenas frases na bateria, indicando a mudança de parte da música. De um modo Geral, esses *breaks*, que começaram como uma pequena célula, foram desenvolvidos por outros bateristas em grandes solos, como Gene Krupa. (BERENDT, 2009).¹⁸

A evolução da bateria apresenta duas correntes independentes, notadamente representadas pela "evolução negra" que tem grande influência da tradição rítmica africana (Baby Dodds e Zutty Singleton por exemplo) e "evolução branca" vinda das

¹⁷ BERENDT, Joachim E. O Jazz do Rag ao Rock. 2009, p. 243

¹⁸ *Ibidem*, p. 244

influências dos rudimentos europeus e da tradição rítmica militar, Tony Spargo e Ben Pollack. Spargo e Pollack foram pioneiros na tendência de acentuar os tempos fracos do compasso, especialmente o segundo e o quarto tempos. Gene Krupa, também outro baterista branco de renome, se destacou como o grande virtuoso da bateria da *Era Swing*, sendo reconhecido como um dos primeiros a tornar a bateria um instrumento solista, como em *Sing Sing Sing*, executada pelo grupo de Benny Goodman, além de ter feito um longo solo de bateria, Krupa introduziu uma levada na qual conduzia no surdo durante parte do tema. Isso foi uma grande novidade para a época, já que normalmente os bateristas da época conduziam com o apoio dos pratos, chimbal, bumbo e caixa. Com o tempo, outros bateristas, como Buddy Rich, Louie Belson e Sonny Payne, seguiram o legado de Krupa (BERENDT, 2009).¹⁹

A bateria começou a caminhar da época do *swing* para o *bebop* com Cozy Cole e Papa Jo Jones. Enquanto Cole era reconhecido por seu toque *staccato* e forte senso rítmico, Jo Jones destacava-se por seu toque legato e flexível, proporcionando nuances ao contexto musical. Mas a transição da bateria para um papel mais proeminente no jazz moderno pode ser atribuída a músicos como Kenny Clarke e Max Roach de fato. Clarke é considerado o criador do toque moderno de bateria. Já Max Roach, por sua vez, aprimorou essa abordagem, transformando o papel do baterista em um músico completo. Roach que segundo Joachim E. Berendt em seu livro *O Jazz do Rag ao Rock* (BERENDT, 2009)²⁰, afirmava que era necessário fazer com o ritmo o que Bach fez com a melodia, demonstrou seu talento em diálogos musicais, a contribuição de Roach foi crucial para a emancipação da bateria no quesito de só manter o ritmo, que, sob sua influência, tornou-se um instrumento melódico.

¹⁹ *Ibidem*, p. 245.

²⁰ *Ibidem*, p. 248.

3.2 CONTRIBUIÇÕES MELODICAS DE MAX ROACH

"Max Roach era conhecido como "O" pioneiro melódico na bateria do bebop!"²¹ Danny Gottlieb (2010)²²

No documentário *Standing on the Shoulders of Giants* (2008), os bateristas Steve Smith e John Riley dedicam uma discussão às contribuições de Max Roach, frisando seu pioneirismo no que diz respeito a abordagem melódica na bateria. Riley, inicialmente, delineia a posição única de Max Roach como um baterista de jazz que se desvinculou dos estilos e convenções dos bateristas de swing que o precederam. Roach é concebido como um músico integral à transição para o *bebop*, essa perspectiva não apenas ressalta a singularidade da abordagem de Roach, mas também destaca sua dedicação em direcionar a música para um patamar superior, ou seja, foi Roach que redefiniu a função da bateria, elevando-a de um papel secundário para um contribuinte significativo na estrutura musical global.²³

John Riley e Steve Smith destacam a natureza "lírica" ou "conversacional" da abordagem de Roach à bateria. Ambos os bateristas concordam que Roach não apenas introduziu coragem e organização temática em suas performances solo, mas também se distinguiu ao apresentar a bateria como um instrumento "lírico" em vez de aderir a abordagens mais ostensivas associadas a outros bateristas notáveis da época, como Buddy Rich e Gene Krupa, Roach, explorando a bateria como um instrumento acompanhante e solo, em termos de independência e fraseologia.

Vale citar que o termo "lírico" escolhido por Roach para descrever sua abordagem é ressaltado por Steve Smith, que compartilha uma experiência pessoal na qual Roach preferiu essa terminologia sobre "melódico". Esta escolha vocabular revela que para Roach, seu discurso se assemelha mais a uma "conversa" do que à criação de melodias. O próprio Roach definiu sua abordagem como um processo de criação de um *design* dentro da estrutura musical, evocando paralelos com a composição poética ou pictórica. Roach destaca a importância de elementos como

²¹ *Max Roach was known as THE melodic pioneer of bebop drumming!*

²² GOTTLIEB, Danny. *The Evolution of Jazz Drumming*, 2010, p. 121.

²³ SMITH, Steve, RILEY, John. *Standing on the Shoulders of Giants*. 2008 disponível em: <https://hudsonmusic.com/product/drum-legacy-standing-on-the-shoulders-of-giants/> Acesso em: 25 de nov. 2023.

espaço, dinâmica e a relação com timbres específicos no kit de bateria na construção de um solo significativo. Nesse caso, Roach não pensava em melodias estritamente com notas exatas, apesar de já estabelecer um conceito de grave e agudo na relação entre tambores, essa relação era mais um fruto da ferramenta de desenvolvimento motivico do que a busca da melodia exata. Esta perspectiva indica a preocupação de Roach não apenas com a expressividade melódica, mas também com a arquitetura global de suas performances solistas. Embora solos de bateria não fossem novidade durante a década de 1940, Roach tornou-se o primeiro baterista a realmente lidar com o conjunto de bateria em um contexto solo específico e isolado, além de tirar o centro focal do fraseado da caixa e transformar a bateria em um instrumento só, explorando cada peça e não em uma junção de vários instrumentos, que é como a bateria foi desenvolvida.²⁴

Conforme Riley investigou ainda mais o estilo solo de Roach em um artigo da revista *Modern Drummer*, ele dividiu o corpo geral das obras solo de Roach em duas categorias: poemas tonais impressionistas e estruturas de formas musicais “conversacionais”.²⁵

Poemas tonais impressionistas, conforme descrito por Riley, dependem muito das explorações texturais de Roach e das diferentes possibilidades de orquestração do conjunto de bateria, não necessariamente tocadas em um tempo ou estrutura definidos. Já as peças construídas em torno de estruturas de forma específicas, em um ritmo regular, refletem o que Riley rotula como o estilo “conversacional” de tocar bateria de Roach. Entre os poemas tonais impressionistas de Max estão *The Smoke That Thunders*, baseado nas Cataratas Vitória; *The Pies of Quincy*, baseado na antiga fábrica da Zildjian; *African Butterfly*, baseado no aprisionamento de Nelson Mandela; *Where’s the Wind*, *The 3rd Eye*, baseado em um furacão e *Mr. Hi-Hat*, inspirada em Papa Jo Jones.²⁶

Inúmeras outras composições gravadas estão entre aquelas que Riley considera refletir o estilo “conversacional” de improvisação solo de Roach. Riley descreve essas peças:

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ RILEY, John. *Tone Poems and Drum Conversations: A Max Roach Style and Analysis*, 2007, pp. 98-103.

²⁶ *Ibidem*.

São baseadas em músicas específicas ou no conceito do baterista de estrutura conversacional, incluem 'For Big Sid', baseado na melodia 'Mop Mop' de Lester Young; 'Jaz-Me', baseado no blues 7/4 'Nommo' de Drums Unlimited; 'Billy The Kid', baseado na melodia 'Call Of The Wild And Peaceful Heart' de Billy Harper e tocado em 9/4; 'The Drum Also Waltzes', baseado na estrutura conversacional e originalmente gravado em 3/4, embora às vezes Max o tocasse em 5/4; e 'Conversation' e 'Drums Unlimited', ambos baseados em estrutura conversacional (tradução nossa).²⁷

Distingue-se como Roach valorizava o conjunto de bateria como um veículo legítimo para a improvisação solo ao longo de sua carreira. Roach foi um profícuo compositor não apenas de suas próprias composições para suas próprias bandas, além de material para o conjunto de bateria solo.

Roach certamente foi influenciado pelos bateristas de swing que o antecederam, ele próprio descreve duas influências específicas que o inspiraram a abordar o conjunto de bateria como um instrumento solo. Em uma entrevista para a revista *Modern Drummer*, Max Roach expressou como sua exposição inicial à percussão solo do Norte da Índia, quando ainda era estudante na *Manhattan School of Music*, teve uma influência profunda em sua abordagem pessoal à bateria, pelo menos do ponto de vista conceitual e filosófico²⁸:

Quando eu estava na Manhattan School of Music, os estudantes podiam obter ingressos com desconto. Então, eu pude assistir a Ravi Shankar quando ele veio à cidade por volta de 1944. Esse maravilhoso tocador de tabla que ele trouxe consigo, Chatur Lal, fez quinze minutos sozinho naquelas tablas, e foi a coisa mais fascinante e musical que eu já ouvira. Isso me deu a inspiração para lidar com os tambores por si mesmos (tradução nossa).²⁹

Além disso, Roach ficou impressionado com os grandes pianistas solistas de jazz da época, o que o motivou a investigar se essa abordagem solo era factível com o conjunto de bateria:

²⁷ Which are based on specific songs or on the drummer's concept of conversational structure, includes "For Big Sid," based on Lester Young's tune "Mop Mop"; "Jaz-Me," based on the 7/4 blues "Nommo" from Drums Unlimited; "Billy The Kid," based on a Billy Harper tune "Call Of The Wild And Peaceful Heart" and played in 9/4; "The Drum Also Waltzes," based on conversational structure and originally recorded in 3/4, though sometimes Max played it in 5/4; and "Conversation" and "Drums Unlimited," both of which are based on conversational structure.

²⁸ MATTINGLY, Rick. *Max Roach: No Boundaries*, 1993, pp. 22-27, 58-70.

²⁹ When I was going to the Manhattan School of Music the students could get tickets at reduced rates. So, I was able to see Ravi Shankar when he came to town about 1944. This marvelous tabla player he brought with him, Chatur Lal, did fifteen minutes by himself on those tablas, and it was the most fascinating and musical thing I'd ever heard. That gave me the inspiration to deal with the drums by themselves.

Eu ia assistir Art Tatum tocar piano sozinho na 52nd Street e me perguntava se seria possível fazer isso com o conjunto de bateria. E quando Segovia ou Pablo Casals tocavam sozinhos em uma grande sala de concertos e simplesmente fascinavam uma plateia, eu sabia que deveria haver alguma maneira de fazer isso com o instrumento de percussão (tradução nossa).³⁰

O fato de Roach ter se inspirado em uma gama de fontes musicais, além de outros bateristas, ilustra a possibilidades de ideias e abordagens conceituais a um instrumento, independentemente de sua origem. Isso também reflete a profundidade da sofisticação musical e curiosidade de Roach. Além disso, isso demonstra que Roach estava ativamente procurando expandir não apenas seu próprio potencial musical, mas também potencializar ainda mais o conjunto de bateria como instrumento musical. Roach descreveria como sua primeira tentativa, uma peça solo sem acompanhamento, foi recebida com reações mistas³¹:

Minha primeira peça solo se chamava 'Drum Conversation', e as pessoas me perguntavam: 'Onde estão os acordes? Onde está a melodia?' E eu dizia: 'Trata-se de design. Não é sobre melodia e harmonia. É sobre períodos e pontos de interrogação. Pense nisso como construir um edifício com som. É arquitetura (tradução nossa).³²

Como descrito anteriormente, Roach afirma que, ao realizar composições solo para bateria, como *Drum Conversation*, sua intenção não era tocar melodias explícitas no conjunto de bateria. Em vez disso, sua prioridade era criar formas e estruturas explícitas, tocando uma espécie de formato de pergunta e resposta dentro dessas formas.

Embora Max Roach seja reconhecido como um baterista que incorpora muitos conceitos melódicos em sua abordagem, é irônico que ele mesmo não se considera em suas declarações como especificamente "melódica". Conforme descrito por John Riley, Roach preferia chamar sua abordagem de "conversacional". Riley detalhou essa ideia fundamental vinda de Roach. Nas palavras de Roach, ele não estava tanto interessado em tratar o conjunto de bateria como um instrumento melódico, mas sim

³⁰ *I would go watch Art Tatum play piano by himself on 52nd Street and wonder if it were possible to do that with the drum set. And when Segovia or Pablo Casals would play by themselves in a huge concert hall and just mesmerize an audience, I knew there had to be some way to do that with the percussion instrument.*

³¹ *Ibidem.*

³² *My first solo piece was called "Drum Conversation," and people would ask me, "Where are the chords? Where's the melody?" And I would say, "It's about design. It isn't about melody and harmony. It's about periods and questions marks. Think of it as constructing a building with sound. It's architecture.*

em suas possibilidades composicionais. Para Roach, a impressão de que sua execução soava melódica vinha de sua atenção aos aspectos composicionais de sua percussão:

Eu não busco tons específicos no conjunto de bateria. Muitas vezes, os sons agudos e graves do conjunto de bateria – sons de altura indeterminada – se encaixam em um padrão aparentemente melódico. Mas quando toco solos, procuro por design, estrutura e arquitetura; talvez seja isso que produz a ilusão de que é melódico (tradução nossa).³³

Independentemente de como Roach interpretava ou rotulava sua própria abordagem, seu impacto e influência como baterista de jazz, sob uma perspectiva melódica, são inegáveis. Suas contribuições como um baterista de jazz altamente musical e inovador foram uma adição significativa à discussão geral sobre as possibilidades melódicas do conjunto de bateria.³⁴

3.3 O LEGADO DE MAX ROACH

Relacionando as contribuições de Max Roach para a bateria no jazz, é evidente que Roach desempenhou um papel crucial na ampliação do entendimento da bateria como um instrumento melódico. Embora Roach tenha expressado uma abordagem mais centrada na estrutura e arquitetura musical em comparação com a busca explícita por melodias, suas inovações na improvisação solo, deixaram uma marca duradoura. Roach explorou a capacidade da bateria de articular nuances melódicas, mesmo sem aderir rigidamente a alturas específicas, emergindo uma narrativa coesa sobre a evolução da bateria no jazz, destacando não apenas a percussão rítmica, mas também a riqueza melódica que pode ser extraída desse instrumento versátil. Ao considerar isso vamos analisar dois bateristas que levaram o legado de Roach adiante até Hoenig, cada um desses músicos contribuiu para a ampliação das possibilidades melódicas da bateria (RILEY, 2007).³⁵

³³ *I don't go for specific pitches on the drum kit. Many times, the high and low sounds of the drum set – sounds of indeterminate pitch – fold themselves into a seemingly melodic pattern. But when I play solos I look for design, structure and architecture; perhaps that's what produces the illusion that it's melodic.*

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

3.3.1 ROY HAYNES SOBRE *IN WALKED BUD*

A performance de Roy Haynes sobre a composição *In Walked Bud* de Thelonious Monk, do álbum *Misterioso* (1958). Possui um solo de bateria, seguindo a estrutura de 32 compassos AABA que se destaca pela construção efetiva de um solo de bateria com conteúdo melódico claro contornando a melodia do tema.

Segundo a análise do autor do presente trabalho, conclui-se que no primeiro *chorus* do solo, Haynes literalmente interpreta os ritmos da melodia *In Walked Bud*, utilizando todos os elementos da bateria para refletir tanto a natureza melódica quanto a construção rítmica da composição. Ele é explícito nos primeiros oito compassos, expressando claramente a melodia original. Haynes escolhe não usar o chimbal e os pratos, focando apenas nos tambores e no bumbo.

3.3.2 JEFF HAMILTON SOBRE *A NIGHT IN TUNISIA*

Ao analisarmos sua interpretação de *A Night in Tunisia* de Dizzy Gillespie de seu álbum *Live!* (2007), percebemos que Hamilton utiliza a manipulação do tom para aproximar a melodia no conjunto de bateria. Hamilton busca recriar a melodia da composição, ajustando a tensão de cada tambor para imitar a fraseologia e o conteúdo melódico da peça original. É importante notar que Hamilton encara a bateria como um instrumento musical completo, visando criar uma declaração musical abrangente durante o solo. Além da manipulação do tom, Hamilton faz amplo uso da orquestração dos tambores para refletir mudanças de altura e direção melódica.³⁶

Embora sua abordagem não reproduza exatamente a melodia original, ela fornece informações musicais suficientes para que o ouvinte preencha as lacunas e reconheça a continuidade melódica. A ideia de "preencher as lacunas" é fundamental na abordagem de Hamilton que conscientemente pensa na bateria como um teclado, com atenção às alturas. Essa abordagem, combinada com sua fraseado rítmico, permite a Hamilton criar uma sensação de melodia sem se ater a alturas específicas.³⁷

³⁶ VILLANUEVA, Rodrigo. *Jeff Hamilton's Melodic Approach*. 2007, pp. 16-23.

³⁷ Ibidem.

4 PROCEDIMENTOS DE PERFORMANCE

No DVD instrucional *Melodic Drumming*, Ari Hoenig demonstra e discute suas várias abordagens para expressar melodia na bateria. Esse recurso representa uma documentação sobre como a melodia pode ser desenvolvida tecnicamente no set de bateria.

Hoenig reconhece que muitos dos bateristas que o influenciaram em seus anos formativos também incorporavam algum aspecto melódico em sua própria execução, o que, por sua vez, influenciaria ainda mais sua abordagem pessoal:

Havia um baterista que me influenciou muito, chamado Earl Harvin. Eu realmente gostava de como ele abordava a execução das melodias das músicas, não apenas a maneira como ele tocava as melodias, mas também com o gosto que ele usava. Ele sempre conseguia voltar e se referir à melodia da música, o que é muito útil para mim (tradução nossa)³⁸ (Hoenig 2020)³⁹

Em outra entrevista, Hoenig sublinha:

Definitivamente, há influências que tive, diferentes bateristas que ouvi que tocavam de forma muito melódica: Frankie Dunlop, Jeff Hamilton fazia muita coisa desse tipo. Alguns caras que ouvi quando morava no Texas tocavam apenas uma melodia na bateria. Isso fez com que meus ouvidos se abrissem de alguma forma e me pareceu muito musical. Então, comecei a fazer isso. Era muito natural para mim (tradução nossa)⁴⁰ (Hoenig, 2012)⁴¹

A tentativa geral de Hoenig de adotar uma abordagem melódica para a bateria pode ser resumida em sua própria declaração: "Alguém me disse uma vez que se você não consegue fazer música sozinho, não conseguirá fazer com outras pessoas." Essa afirmação pode representar a base e a motivação geral da abordagem melódica de Hoenig à bateria. Ao buscar criar uma declaração musical completa apenas com

³⁸ *There was a drummer that influenced me a lot; his name was Earl Harvin. I really liked how he approached playing the melodies of songs, and not just the way that he played the melodies and songs, but also the taste that he used. He was always able to come back and refer back to the melody of the song because, for me, it's very useful.*

³⁹ RIBEIRO, Edu. *Edu Ribeiro + Ari Hoenig Drum Conversations + Q&A*. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/F8fgf4B2UF4?si=KOL559tHLGKtCUdq> Acesso em: 25 de nov. 2023.

⁴⁰ *There's definitely influences that I had, different drummers that I listened to that played very melodically: Frankie Dunlop, Jeff Hamilton did a lot of that kind of stuff. A couple of guys I heard when I was living in Texas who would just play a melody on the drums. It just made my ears open up somehow and just struck me as being very musical. So I started doing that. It was very natural for me.*

⁴¹ HOENIG, Ari. *Melodic Drumming*. 2012 Disponível em <http://jazzheaven.com/drum-lessons/ari-hoenig-melodic-drumming/> Acesso em: 25 de nov. 2023.

uma bateria, essa ideia representa a noção de que a musicalidade no contexto de um grupo pode ser mais alcançada se os indivíduos em questão souberem como exibir uma abordagem musical, fundamentalmente, por conta própria, antes de tocar com outros.

Além disso Hoenig⁴² afirma que a ferramenta é uma maneira de contrastar e criar novas texturas a música em que está tocando.

É muito útil para mim, já que toco com muitas pessoas intensas, músicos que têm a capacidade de tocar muitas notas, preencher muito espaço, tocar com muita potência. Então, se estou em uma situação em que estou tocando atrás de alguém como o Chico, por exemplo, uma queimada de solo, e depois dizem: 'Ok, solo de bateria', eu penso: 'Então você quer que eu toque um solo depois disso. O que eu devo fazer? Tentar tocar algo mais rápido, mais alto ou mais intenso?... Percebi que, quando cheguei aos 30 anos, isso nem era fisicamente possível, mesmo que eu quisesse. Então, precisava confiar em algo mais para manter o interesse das pessoas, manter o ouvinte sintonizado. Para mim, a melodia era uma das maneiras de sempre poder voltar à melodia e ainda ser capaz de atrair o foco de uma música, mesmo que seja meu solo. Então, não preciso tocar tão intensamente quanto o próximo cara. Enfim, isso é geralmente como começou. Comecei a tocar melodias e trabalhei em uma abordagem sistemática para fazer isso na bateria, baseada em aplicar pressão nas peles para poder mudar as alturas. Consigo obter facilmente uma nona do tom da caixa para a caixa, e, cromaticamente, posso adicionar cada nota de uma nona e, às vezes, até décimas, dependendo do tambor e da pele e da forma como está configurado (tradução nossa).'⁴³

Para Hoenig, é necessário aprender uma peça de música longe dos tambores, e ele incentiva isso cantando para realmente entender seus nuances.

A partir de sua própria experiência, Hoenig descreve o uso da composição de Charlie Parker, *Confirmation*, como um veículo para explorar melodia na bateria. A ideia de cantar uma melodia e entender sua construção e nuances específicas em

⁴² RIBEIRO, Edu. *Edu Ribeiro + Ari Hoenig Drum Conversations + Q&A* Disponível em: <https://www.youtube.com/live/F8fgf4B2UF4?si=KOL559tHLGKtCUdq> Acesso em: 25 de nov. 2023.

⁴³ *For me it's very useful, because you know I play with a lot of people that are I guess very intense you know intense players they can play they have the ability to play a lot of notes a lot of fill out a lot of space play with a lot of power you know and and so you know if I'm given like you know I think probably we've all been in this situation I'm sure you've been in the situation many times where you know you're playing behind like Chico for example you know. just a burning solo and then it's like OK drum solo and then and so like I'm like OK so you want me to play solo after that So what am I am I supposed to try to like play something faster and louder or like more intense? and so so I realized you know by the time I turned 30 that that wasn't even physically possible even if I wanted to so I needed to rely on something else to be able to you know keep people's interest keep the listener yeah in tuned in and so for me melody was you know was one of those ways that I can always kind of go back to the melody and still able to draw in you know the focus of a song even if you know if it's my solo so so I don't have to play as intensely as the you know as the next guy so anyway that's that's generally.*

seus próprios termos antes de desenvolvê-la no set de tambores é descrita como um componente específico que contribui para uma abordagem melódica à bateria⁴⁴:

*A peça 'Confirmation' é uma boa música para aprender. Me disseram para aprender isso com meu professor Ed Soph (Universidade do Norte do Texas). Então, aprendi no tambor de caixa primeiro. A maneira como eu pegaria a fraseação era realmente internalizá-la e ouvir as gravações originais ou definitivas e tentar emular a fraseação dele (Charlie Parker) o máximo que pudesse e realmente tentar colocá-la dentro de mim. Uma vez que está dentro de mim, significa que eventualmente posso tocá-la. Isso é o mais importante (tradução nossa)*⁴⁵

Hoening incentiva a aprendizagem de uma melodia no tambor de caixa primeiro, com foco específico e atenção no fraseado original da melodia. Além disso, destaca-se também a referência a uma gravação da peça com o objetivo de emular e coincidir com a frase da melodia, conforme tocada, tanto quanto possível. Com esse conhecimento e habilidade fundamentais, Hoening acredita que qualquer desenvolvimento adicional da melodia no restante do set de tambores é possível.

4.1 EQUIPAMENTO

Hoening usa os pratos da *Bosphorus* da série *Lyric*, sua “série assinatura”, nas medidas 21 e 23 polegadas nos pratos e 14 polegadas no chimbal, sua bateria é da *Yamaha* no modelo *Absolute Maple* nas medidas 18x14, 14x14, 12x8 (bumbo, surdo e tom) e a caixa de Bambo de 14x5,5 com as peles *Evans G1 Coated* na parte de cima de todos os tambores e as peles *G1 Clear* na resposta dos tambores com exceção da caixa que ele usa a pele *Hazy 200* como pele de resposta, além das baquetas da *Vater* modelo *Sugar Maple Fusion*.⁴⁶

⁴⁴ HOENIG, Ari. *Melodic Drumming*. 2012 Disponível em <http://jazzheaven.com/drum-lessons/ari-hoenig-melodic-drumming/> Acesso em: 25 de nov. 2023.

⁴⁵ The piece “Confirmation” is a good tune to learn. I was told to learn this by my teacher Ed Soph (University of North Texas). So I learned it on the snare drum first. The way I would get the phrasing was to really internalize it and listen to the original or definitive recordings and try to emulate his (Charlie Parker’s) phrasing as much as I could and really try to get it inside me. Once it’s inside me it means I can eventually play it. That’s the most important thing.

⁴⁶ HOENIG, Ari. *Ari’s Gear*. Disponível em: <https://www.arihoenig.com/gear> Acesso em: 25 de nov. 2023.

4.2 TIMBRE E AFINAÇÃO

Ari Hoenig adota uma abordagem particularmente específica e organizada no ajuste de sua bateria. Esse ajuste visa proporcionar uma expressão melódica nas baterias com clareza e definição. Hoenig afina sua bateria de forma precisa e possui uma série de afinações a fim de estabelecer e manter uma sensação de coesão melódica durante sua performance levando em consideração a tonalidade da música em que ele está tocando.

O uso específico de intervalos maiores que um tom ou semitom entre os tambores é significativo. Com intervalos de uma quarta justa entre o surdo e o tom montado e uma terça maior entre o tom montado e a caixa, é criada uma faixa decente de pouco mais de uma oitava (quando consideradas as alturas adicionais mais altas que podem ser derivadas de cada tambor). Se os tambores fossem ajustados mais próximos, seria difícil distinguir o caráter tonal de cada tambor individualmente. Idealmente, Hoenig ajusta cada tambor para que possa estender a faixa de cada tambor aproximadamente por um intervalo de terça menor.

Sua afinação “principal” consiste na tríade de Fá maior em sua segunda inversão, ou variações dessa tríade e é ajustada da seguinte maneira:

- Tom - Fá (tônica), Caixa - Lá (terça maior acima da tônica), Surdo - Dó (quinta justa abaixo da tônica), Bumbo - altura inferior à do surdo (nota não especificada);
- Caso a música esteja em tonalidade menor, ou um blues, sua afinação muda para segunda inversão de Fá menor no caso: Tom - Fá (tônica), Caixa – Lá Bemol (terça menor acima da tônica), Surdo - Dó (quinta justa abaixo da tônica), Bumbo - altura inferior à do surdo (nota não especificada), que por acaso é a afinação usada no arranjo de *Moanin*;
- Hoenig também usa a afinação “C, E, G” (Dó, Mi, Sol) é possível alcançar as notas de dó maior seguindo o mesmo padrão.

A seleção específica de intervalos superiores a um tom ou semitom entre os tambores é estratégica. Ao estabelecer intervalos de uma quarta justa entre o surdo e o tom montado, e uma terça maior entre o tom montado e a caixa, é criada uma extensão melódica de pouco mais de uma oitava, considerando as alturas adicionais obtidas de cada tambor. Essa disposição evita que os tambores ajustados mais

próximos causem uma sobreposição tonal, dificultando a distinção dos caracteres individuais de cada tambor. Hoenig busca, idealmente, ajustar cada tambor de modo a expandir sua faixa em aproximadamente um intervalo de terça menor. Essa abordagem contribui para a capacidade do músico de expressar melodias com eficácia em seu contexto de performance.⁴⁷

4.3 TESSITURA

Segundo o próprio Hoenig no seu DVD citado anteriormente, sua tessitura varia entre uma nona e uma décima do surdo até a caixa pressionada, dependendo da bateria, da pele e de como ela foi afinada.

Começando pelo surdo, quando tocado é possível alcançar anota Dó, em seguida pressionando-o é possível alcançar as notas Ré e Mi Bemol e Mi natural. Indo para o tom, ao tocá-lo é possível alcançar a nota Fá, ao pressioná-lo alcança-se Fá sustenido Sol e Lá bemol. Por fim indo para a caixa, ao tocá-la é possível alcançar a nota Lá, e quando pressionada é possível alcançar as notas Si bemol Si natural, Dó, Dó sustenido e Ré, é possível seguir adiante, há casos como no seu arranjo de *Round Midnight* no álbum *Bert's Playgrond* (2013) em que ele alcança notas mais agudas com o Mi bemol, mas a afinação deixa de ser clara e pode até prejudicar a vida útil da pele. Os padrões são semelhantes para a afinação “C F Ab” (Dó, Fá, Lá bemol) porém a afinação da caixa começa pelo Lá bemol e seguindo cromaticamente.⁴⁸

4.4 FERRAMENTAS

Em uma entrevista gerado pelo canal *Open Studio*, Edu Ribeiro, o entrevistador, questiona Hoenig sobre as técnicas que ele usa para alcançar as notas⁴⁹:

Então, eu uso três técnicas diferentes... uma delas é precionar com a baqueta. Outra é colocar a mão na no tambor e mudar a altura. Digamos que eu vá tocar “F, F#, G, G#, A” (cantando)... Então eu posso fazer uma escala cromática com

⁴⁷ HOENIG, Ari. *Melodic Drumming*. 2012 Disponível em <http://jazzheaven.com/drum-lessons/ari-hoenig-melodic-drumming/> Acesso em: 25 de nov. 2023.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ RIBEIRO, Edu. *Edu Ribeiro + Ari Hoenig Drum Conversations + Q&A* Disponível em: <https://www.youtube.com/live/F8fgf4B2UF4?si=KOL559tHLGKtCUdq> Acesso em: 25 de nov. 2023.

o tom e, você vê que estou usando meu cotovelo na caixa para obter as alturas que quero. O cotovelo é bom para colocar mais pressão na pele, quanto mais pressão eu coloco, mais a altura vai subir. O cotovelo cria as alturas mais precisas, eu diria. Se estou usando a mão, a uso no meio do tambor, e você ouve como a mão abafa um pouco o som. Se eu quisesse ir "F, G, Ab, Bb, C, Bb, Ab, G, F" (cantando)... Você vê se eu abafar o som com a mão esquerda, você vê que ele realmente abafa um pouco. E se eu for fazer isso empurrando na pele assim (com a baqueta), é outra maneira de fazer, que é até menos precisa do que usando as mãos, mas faço isso para ganhar velocidade quando eu preciso fazer algo em um ritmo rápido, e a mesma coisa ao empurrar com o braço... (toca as melodias dos temas Billies Bounce e Anthropology de Charlie Parker) (tradução nossa).⁵⁰

Com base na fala de Ari Hoenig, analisamos que ele alcança as alturas específicas na bateria da seguinte forma:

- **Pressão com a Baqueta:** Hoenig destaca a primeira técnica, que envolve aplicar pressão nas peles usando a baqueta. Essa abordagem proporciona uma maneira de obter alturas específicas ao pressionar as peles de maneira controlada. Embora menos precisa em comparação com outras técnicas, é uma estratégia eficaz para alcançar velocidade durante performances mais rápidas.
- **Uso da Mão na Pele:** a segunda técnica envolve colocar a mão diretamente no tambor para alterar a altura. Hoenig demonstra a variação de alturas enquanto canta uma escala cromática. Ele observa que, ao usar a mão no meio do tambor, há um efeito de abafamento no som.
- **Utilização do Cotovelo:** a terceira técnica é o uso do cotovelo na caixa. Hoenig explica como o cotovelo permite maior pressão na pele, resultando em alturas mais precisas e claras.

Essas ferramentas podem ser consideradas como técnicas estendidas, caracterizadas por procedimentos incomuns de performance no instrumento para

⁵⁰ So, I use three different techniques. One of them is pushing in with the stick. Another one is to put your hand on the drum and change the pitch. So, let's say I want to play F, F#, G, G#... And I might play it like this, or maybe I want to play like 'Boo Doo Doo Doo Doo Doo' and then I could do a chromatic scale with the floor Tom too. You see that I'm using my elbow on the snare drum to get the pitches that I want. The elbow is good for putting more pressure on the head. The more pressure you put on, the higher the pitch is going to go. So, the elbow creates the most accurate pitches, I would say. If I'm using my hand, I would use it in the middle or always in the middle of the drum. You hear how the hand muffles the sound a little bit. So, if I wanted to go... but, right? Right. So, you see the elbow, but if I muffle the sound with my left hand, yeah, it actually muffles it a little bit. And then, if I were going to do it by pushing into the head like this, that's another way to do it, which is also even less accurate than using my hands. But the reason I would do it, pushing the drum into the head, is because of speed. I would need to get something done at a faster tempo. The same thing with pushing it in with my arm.

alcançar sons específicos e efeitos musicais, muitas vezes inesperados. A demanda por exploração e novas texturas sonoras pode ser imposta por compositores ou fazer parte da pesquisa pessoal do músico. As técnicas estendidas são essencialmente um vocabulário adicional do instrumento, a ser utilizado quando uma ideia não pode ser expressa de nenhuma outra maneira. Muitos pesquisadores concordam que as fronteiras entre técnica tradicional e técnica estendida estão se expandindo, e o que é considerado uma expansão da técnica hoje pode eventualmente ser incorporado como técnica convencional no repertório dos percussionistas (CARINCI, 2012).⁵¹

4.5 LIMITAÇÕES

Ao analisarmos sua abordagem notamos que:

- Em certos pontos da tessitura do instrumento a altura da nota não é tao definida, principalmente as notas mais agudas depois de C (Dó).
- A velocidade das melodias limita a precisão da altura das notas, como ele mesmo disse em sua entrevista, a técnica utilizada em ritmos mais rápidos é a de pressionar com a baqueta, resultando numa afinação não tão precisa em comparação com o cotovelo ou a própria mão de Hoenig.
- Por sua tessitura ser “limitada” em comparação a outros instrumentos como piano, há uma predominância de tonalidade gerado pelas afinações dos tambores (seja CFA, CEG...), não sendo funcional a aplicações de melodias em outros tons não condizentes com as afinações dos tambores.⁵²

4.6 UTILIZAÇÃO DO CONTORNO MELÓDICO

Talvez seja importante frisar que nem sempre Hoenig usa a abordagem da bateria melódica visando a nota exata.

...E há o elefante na sala: bem, a principal maneira de invocar o espírito de uma melodia de uma música, na verdade, nem são as alturas da melodia, é a

⁵¹ CARINCI, Enrico Joseph. Técnica estendida na performance de bateristas brasileiros. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Curso de Mestrado em Música. Goiânia, 2012 p. 23.

⁵² *Ibidem*.

fraseologia da melodia, que realmente vai evocar o reconhecimento na mente de alguém. Digamos que você conheça uma música, 'Anthropology', eu acabei de tocar 'Anthropology', você reconheceu a música, mas não foi realmente pelas alturas, foi mais pela fraseologia, pelo menos do que eu posso entender, a fraseologia se conecta um pouco mais com as pessoas do que as alturas. Se eu tocasse as alturas, mas em uma fraseologia bagunçada que não soasse realmente como a música que você está acostumado, não se conectaria realmente. Então, a fraseologia é meio que a primeira e mais importante com essas coisas, para realmente aprender melodias na bateria (*tradução nossa*).

⁵³ (Hoenig 2020)⁵⁴

Então, apesar das limitações citadas anteriormente, Hoenig busca a solução através da similaridade da fraseologia, é possível notar o uso dessa ferramenta em seus arranjos em que a melodia não é tocada com tanta clareza (falando especificamente de altura das notas), como em seu arranjo de *Billie's Bounce*⁵⁵, na exposição do tema, nota-se que a melodia não é tão clara entre 2'00" até 2'02" e do 2'11" até 2'13" quando ele toca a melodia no surdo. Porém, por ele fazer a melodia em uníssono com o saxofone com a mesma articulação e contorno melódico, causa o mesmo efeito, por conta da similaridade de fraseado, mesmo que essa abordagem se abstém de tentar executar as alturas exatas da melodia apesar de manipular o tom da bateria em certa medida (através da pressão na pele do tambor).

Hoenig descreve tal abordagem como uma organização das alturas em uma melodia específica em termos de uma sequência de "saltos" e *steps*, orquestrando-os posteriormente no conjunto de tambores, levando em consideração o "contorno" geral na linha melódica:

Uma maneira que eu aprecio conceber uma melodia, quando não estou buscando extrair as alturas reais dos tambores, é em termos de saltos e steps. Um 'salto' representa um intervalo amplo, como uma quarta ou quinta, ou qualquer intervalo maior que uma terça. Já um 'passo' é mais próximo. Isso me permite capturar o contorno apropriado nos tambores. Novamente, não busco

⁵³ *There's like the obvious elephant in the room, right? That's saying, well, the main way to actually call upon the spirit of a melody of a song, right? It's not even the pitches of the melody; it's the phrasing of the melody, which really, actually is what's going to conjure up that recognition in somebody's brain. Like, let's say you know a song, right? You know 'Anthropology.' Well, I just played 'Anthropology.' You recognized the song 'Anthropology,' but it wasn't really from the pitches; it was more from the phrasing. I think, at least from what I can understand, the phrasing connects with people a little bit more than the pitches. If I played the pitches but in a kind of messed-up phrasing that didn't really sound like the song you're used to, it wouldn't really connect. So, the phrasing is just kind of like first and foremost with that stuff, you know, to really, really, and you know, you know all of this stuff obviously. But this is how I've been able to learn melodies on the drums.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ Ari Hoenig *QUINTET Live at Smalls Jazz Club - Billie's Bounce* Disponível em: https://youtu.be/WfwIW_a99Jw?si=rhqnk_mEOGd8FgK1 Acesso em: 25 de novembro de 2023.

reproduzir as alturas exatas, mas sim o contorno geral da direção da melodia (tradução nossa).⁵⁶ (Hoenig 2012)⁵⁷

Ele ainda detalha sua abordagem ao tocar uma sequência de meios ou tons inteiros nos tambores, seja alterando o tom do tambor ou mudando para outro tambor:

Para tocar semitons ou tons inteiros, eu pressionaria a baqueta na pele do tambor (para alterar a tensão e o tom). Para executar um salto, eu simplesmente mudaria de tambor, pois há pelo menos um intervalo de terça entre todos os tambores (tradução nossa).⁵⁸ (Hoenig 2012)⁵⁹

Nessa abordagem de expressão melódica na bateria, a essência está em capturar a direção de maneira macroscópica da linha melódica. Hoenig argumenta que o cerne reside em um conhecimento íntimo da melodia original, com atenção particular à sua fraseação, refletindo as mudanças nos intervalos⁶⁰:

Se for possível obter o contorno básico da melodia, juntamente com os ritmos e fraseados, será possível reproduzir a melodia de maneira bastante próxima ao original (tradução nossa).⁶¹

Essa assertiva permite que o ouvinte "preencha as lacunas" da melodia. O que Hoenig comumente denomina como fraseado de uma melodia representa não apenas a atenção ao ritmo específico da melodia, mas também suas nuances em termos da direção da linha melódica, refletindo as mudanças de intervalos (como Hoenig descreve como "saltos" ou *steps*) e, por fim, acentos ou ênfases nas cadências principais dentro da própria frase.

⁵⁶ *One way that I like to think about a melody, if I'm not trying to get the actual pitches out of the drums, is in leaps and steps. A "leap" would be an interval that is large, like the interval of a fourth or fifth or anything larger than a third. A "step" is much closer. This allows me to get the right contour out of the drums. Again, I'm not trying to get the actual pitches, just the general contour of where the melody is going".*

⁵⁷ HOENIG, Ari. *Melodic Drumming*. 2012 Disponível em <http://jazzheaven.com/drum-lessons/ari-hoenig-melodic-drumming/> Acesso em: 25 de nov. 2023.

⁵⁸ *To play whole steps or half steps I would press the stick into the drum head (to change the tension and pitch). To play a leap I would just change drums because there is at least an interval of a third between all the drums.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *If you can get that basic contour of the melody along with the rhythms and phrasing of the melody you are going to be able to make the melody sound very close to what it is.*

5 ANÁLISE DE *MOANIN*

Para colocar as ideias anteriormente abordadas neste trabalho em um contexto musical, analisaremos o conteúdo melódico e organização da performance de Ari Hoenig sobre a composição de Bobby Timmons chamada *Moanin* do álbum *Lines of Oppression* (2011). Este tema é tocado na tonalidade Fá menor e possui sua estrutura de 32 compassos no formato AABA e seu solo tem o tamanho de um *chorus*.

5.1 INTRODUÇÃO

Arr. Ari Hoenig
Transc. Marcos Milito

Intro
♩ = 110

Rubatto

Figura 1 – Apresentação da introdução (compassos 1 ao 10)

Na primeira parte da Introdução, Hoenig utiliza a escala de Fá menor (Fá Eólio), com ênfase na demarcação da tríade de Fá menor através de arpejo nos compassos 1 ao 3 e 4 ao 5, que comparando com um instrumento de corda, seriam como as notas soltas, ou seja, são as próprias notas no tambor. Nota-se também que Hoenig utiliza a ferramenta de desenvolvimento motivico de pergunta e resposta nos compassos 1 ao 6.⁶²

⁶² Toque um motivo (pergunta), em seguida, improvise uma frase (resposta). Em seguida, repita o motivo/pergunta, improvise uma frase/resposta diferente, e assim por diante. Chamada e Resposta é uma ótima maneira de começar qualquer solo e também é muito útil em solos prolongados, pois permite que o músico use um motivo por um período estendido (O'MAHONEY, Terry. *Motivic Drumset Soloing: A Guide to Creative Phrasing and Improvisation* 2004).



Figura 2 – Apresentação da introdução (compassos 11 ao 17)

Na segunda parte da introdução, Hoenig cita a melodia usando a ferramenta de desenvolvimento motivico de embelezamento⁶³, ou seja, ele toca a melodia nas alturas certas, mas interpreta da sua maneira acrescentando ao seu discurso musical.

5.2 TEMA

Ao analisar ambas as partes do tema, é possível reparar que Hoenig o interpreta a sua maneira fazendo variações rítmicas e melódicas porem condizente com a melodia original.



Figura 3 – Apresentação do tema (compassos 18 ao 33)

⁶³ Embelezamento significa "realçar" ou "decorar" um motivo, podendo assumir várias formas como, adicionar mais notas à estrutura rítmica básica (*Ibdem*).



Figura 4 – Apresentação do tema (compassos 34 ao 49)

5.3 SOLO



Figura 5 – Apresentação do começo do solo (compassos 46 ao 57)

Na primeira parte de seu solo (compasso 49 ao 57), Hoenig utiliza a escala de Fá menor (Fá Eólio) com aproximações cromáticas no caso a nota Si natural indo para Dó natural no compasso 51, e Mí natural seguindo para Fá natural no compasso 54. Hoenig também usa outras ferramentas como arpejos, como no compasso 55 onde ele toca o arpejo de Fá menor com sétima, além de repeti-lo no compasso 57,

podemos dizer que ele usou a ferramenta de desenvolvimento motivico chamada de repetição⁶⁴.



Figura 6 – Apresentação do solo (compassos 58 ao 65)

Na segunda parte de seu solo, Hoenig enfatiza o uso da aproximação cromática de Si natural para Dó natural do compasso 58 ao 60, além de um arpejo de Fá menor com sétima no compasso 63, vala citar a marcação musical⁶⁵ no compasso 65 imitando a melodia original como uma indicação de mudança de parte da música.

⁶⁴ O dispositivo musical mais básico usado em qualquer música é a repetição. Repetição simplesmente significa tocar novamente uma ideia musical, frase ou seção da música... A razão pela qual a repetição é um dispositivo musical tão eficaz é porque é tão fundamental; ela ajuda o ouvinte a identificar algo que já ouviram antes (*Ibdem*).

⁶⁵ Uma marcação musical é o meu termo para uma figura musical baseada na música que está sendo tocada que ajuda a identificar um local específico na forma musical subjacente. Em outras palavras, quase toda melodia possui ritmos ou linhas melódicas específicas que a identificam. Ao citar ou fazer referência a essas figuras rítmicas ou melódicas específicas onde ocorrem na melodia, o ouvinte (esperançosamente) identificará essas figuras, o que os ajudará a saber "onde estão" na melodia (*Ibdem*).

66 **B** Bbm9 Ab9 G7(b9) C7(#9)

68 Gm7 F B9

70 Bbm9 Ab9 G7(b9) Gm7 C7

Figura 7 – Apresentação do solo (compassos 66 ao 73)

Nessa seção do solo (compassos 66 ao 73), Hoenig é bastante explícito no uso da escala de Fá menor, mas se analisarmos de maneira microscópica, as notas tocadas fazem parte das notas dos acordes ou tensões disponíveis dos acordes.

74 **A** Bbm F Bbm F

78 Bbm F Bbm F

81 (Solo de guitarra)

Figura 7 – Apresentação do solo (compassos 74 ao 82)

Na última parte de seu solo, Hoenig repete o uso da ferramenta de pergunta e resposta vista anteriormente nos compassos 74 ao 75 e 76 e 77, onde no 77 ele

simplifica⁶⁶ o motivo de pergunta. No compasso 81 em diante, Hoenig muda sua abordagem na bateria de melódica para rítmica preparando a música para o próximo solista. É importante mencionar que Hoenig escolhe omitir o uso do chimbau e os pratos como ferramental melódico, mas ele os utiliza para manter o pulso ou como ferramenta de preenchimento⁶⁷, optando por se concentrar nos tambores.

⁶⁶ A simplificação, que é o oposto do embelezamento, significa tornar um motivo menos complexo, mais simples ou menos denso. A simplificação, assim como o embelezamento, pode assumir várias formas isso inclui a remoção das notas da estrutura rítmica básica (*Ibdem*)

⁶⁷ *Eu me refiro a tais padrões como material de preenchimento. Embora o material de preenchimento possa ser melódico ou rítmico por si só, também pode ser visto como material que "preenche as lacunas" entre material melódico importante ou conecta ideias musicais maiores entre si (Ibdem).*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, explorei a abordagem de Ari Hoenig na integração da melodia como ferramenta para ampliar o potencial musical e criativo da bateria no contexto do jazz. Os resultados evidenciaram que a melodia pode ser incorporada à bateria de diversas maneiras, desde aplicações literais e específicas até considerações mais amplas por meio de contornos melódicos. Este cenário levanta a indagação: "A bateria pode ser considerada um instrumento melódico?" Embora a bateria seja tradicionalmente percussiva, a abordagem de músicos como Max Roach e Hoenig destacam a capacidade de extrair elementos melódicos. A percussão, associada ao ritmo e à marcação, não produz notas com altura definida como instrumentos melódicos tradicionais. Entretanto, técnicas de manipulação da afinação permitem expressar melodias, situando a bateria como, em certa medida, um instrumento melódico.

Hoenig, demonstrando que, por meio de prática específica, é possível expressar melodias claras na bateria em relação a escala, tocando de fato as notas com as alturas exatas condizentes com a música sendo tocada em relação a campo harmônico, tonalidade, escala etc. Desafiando a noção de "músicos primeiro, bateristas segundo", transformando a bateria em um "portador da melodia". No entanto, é crucial considerar as limitações do instrumento. Em determinados pontos da tessitura, a altura das notas não é tão definida, a velocidade das melodias afeta a precisão das alturas e a tessitura limitada comparada a outros instrumentos resulta em predominância tonal pelas afinações dos tambores, por isso a melodia na bateria muitas vezes é percebida através da fraseologia, articulação e expressão, mais do que pela reprodução precisa de alturas específicas.

Entretanto, embora a bateria não seja tradicionalmente classificada como melódica, Hoenig têm explorado maneiras de incorporar elementos melódicos, expandindo as possibilidades sonoras, transformando a bateria numa espécie de instrumento "meio melódico meio rítmico". A decisão de usar a bateria de forma melódica depende do contexto musical e das preferências individuais. Não há diretrizes rígidas, mas sim a liberdade de explorar e criar, garantindo a diversidade de estilos, conjuntos e bateristas que contribuem para a riqueza da música criativa.

REFERÊNCIAS

- BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. 1. ed. Buenos Aires: Record Americana, 2009.
- CARINCI, Enrico Joseph. Técnica estendida na performance de bateristas brasileiros. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Curso de Mestrado em Música. Goiânia, 2012.
- EZEQUIEL, Carlos. *Interpretação Melódica para Bateria*. 1. ed. São Paulo: Editora Souza Lima, 2008.
- GOTTLIEB, Danny. *The Evolution of Jazz Drumming*. Hudson Music, 2010.
- HENDERSON, Alex. *Ari Hoenig Biography*. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/ari-hoenig-mn0000112824>. Acesso em: 25 de nov. 2023.
- HOENIG, Ari. About. Disponível em: <https://www.arihoenig.com/about>. Acesso em: 25 de nov. 2023.
- _____. *Melodic Drumming*, 2012. Disponível em: <<http://jazzheaven.com/drum-lessons/ari-hoenig-melodic-drumming/>>. Acesso em: 25 de nov. 2023.
- KORALL, Burt. *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz: The Bebop Years*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.
- _____. *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz: The Swing Years*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1990.
- MATTINGLY, Rick. *Max Roach: No Boundaries*. Modern Drummer, August 1993.
- MILLER, Allison. *The Melody Puzzle*. Drum Magazine, 2000. Disponível em: <<http://www.drummagazine.com/lessons/post/allison-miller-the-melody-puzzle/>>. Acesso em: 25 de nov. 2023.
- O'MAHONEY, Terry. *Motivic Drumset Soloing: A Guide to Creative Phrasing and Improvisation*. Milwaukee, Wisconsin, EUA: Hal Leonard, 2004.
- New York University, Steinhardt. *Ari Hoenig, Music Adjunct Faculty*. Disponível em: <https://steinhardt.nyu.edu/people/ari-hoenig>. Acesso em: 25 de nov. 2023.
- RIBEIRO, Edu. *Edu Ribeiro + Ari Hoenig Drum Conversations + Q&A*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/F8fgf4B2UF4?si=KOL559tHLGKtCUdq>>. Acesso em: 25 de nov. 2023.

RILEY, John. *Tone Poems and Drum Conversation: A Max Roach Style and Analysis*. Modern Drummer 2007.

SMITH, Steve; RILEY, John. *Standing on the Shoulders of Giants*. Hudson Music, 2008.

SLONIMSKY, Nicolas. Webster's New World Dictionary of Music. 1. ed. New York: MacMillan General Reference, 1998.

VILLANUEVA, Rodrigo. *Jeff Hamilton's Melodic Approach*. Percussive Notes, 2007.

WHITEHEAD, Kevin. *Max Roach: Drum Architect*. In *Downbeat* 1985.

WHITTAL, Arnold. *The Oxford Companion to Music*. 1. ed. Oxford University, 2002.