

A Performance de Tony Williams: práticas para a bateria a partir da transcrição de *Seven Steps To Heaven*

Bruno de Aguiar Ferreira Alves
UFMG – bateraaguiar@hotmail.com

Fernando de Oliveira Rocha
UFMG – fernandorocha70@gmail.com

Resumo: O presente artigo parte do estudo da performance improvisada do baterista Tony Williams para, através de transcrições de seus fraseados em quatro gravações de *Seven Steps to Heaven*, identificar algumas características de seu vocabulário. Estas características são então relacionadas a estudos encontrados em métodos de bateria. Ao relacionar as frases transcritas aos estudos, acreditamos estar ajudando a contextualizar as abordagens didáticas dos métodos, permitindo, inclusive, suprir parte das limitações da própria notação musical.

Palavras-chave: Didática da bateria. Tony Williams. *Seven Steps to Heaven*. Transcrições de Bateria.

Tony Williams' Performance: Drum Set Studies Related to the Transcription of his Phrasing in *Seven Steps to Heaven*.

Abstract: This paper is based on a study of drummer Tony Williams' improvised performances and, through transcriptions of his phrasing in four recordings of *Seven Steps to Heaven*, identifies some characteristics of his vocabulary. These characteristics are then related to studies found in drum set methods. By relating the transcribed phrases to the studies, we believe we are helping to contextualize the didactic approaches of the methods, even making it possible to overcome some of the limitations of musical notation itself.

Keywords: Pedagogy of the Drum Set. Tony Williams. *Seven Steps to Heaven*. Drum Set Transcriptions.

Introdução

Este artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado que busca investigar diferentes abordagens de performance na bateria, levando em consideração os diferentes graus de liberdade e espaço para improvisação que o baterista tem na sua performance. A pesquisa tem uma metodologia baseada em estudos de casos, abrangendo um grande leque de possibilidades, que vão desde a performance altamente programada e pré-definida de bateristas do rock progressivo (como Mike Mangini, baterista do grupo Dream Theater entre 2010 a 2023) até a performance de bateristas de gêneros onde o improviso é mais valorizado, como o jazz e o free-jazz. Um dos estudos de caso que está sendo feito (e que será o foco deste trabalho) é sobre a performance improvisada do baterista Tony Williams com o quinteto de Miles Davis. Tendo se destacado através do segundo quinteto de Miles Davis na década de 60, Williams tornou-se uma referência, e desde então vem sendo estudado e referenciado em

publicações (Goodman, 2011; Kartari, 2019) e em métodos de bateria (Hoenig; Weidenmueller, 2009; Riley 2006).

Para se entender o grau de liberdade e improvisação que Tony Williams usa em suas performances, decidimos escolher uma mesma música da qual pudéssemos ter acesso a diversas gravações dele tocando com o quinteto. A música escolhida foi *Seven Steps to Heaven*, de Miles Davis e Victor Feldman. Assim, a partir da transcrição de trechos de quatro versões desta música (Davis, 1964; Davis 1966; Davis 2004; Davis 2015) foi possível observar como o baterista Tony Williams improvisa variando seu vocabulário entre uma performance e outra. Ao mesmo tempo podemos perceber certos padrões recorrentes, que ajudam a entender alguns aspectos de seu estilo e características musicais.

Neste trabalho, especificamente, iremos apresentar trechos da performance de Tony Williams e relacioná-los com aspectos do estudo da bateria de jazz abordados em alguns livros e métodos, apresentando possibilidades de exercícios práticos baseados nas ideias de Tony Williams encontradas nessas performances. Antes disso, é importante fazermos algumas observações acerca da transcrição musical, ferramenta metodológica utilizada neste trabalho.

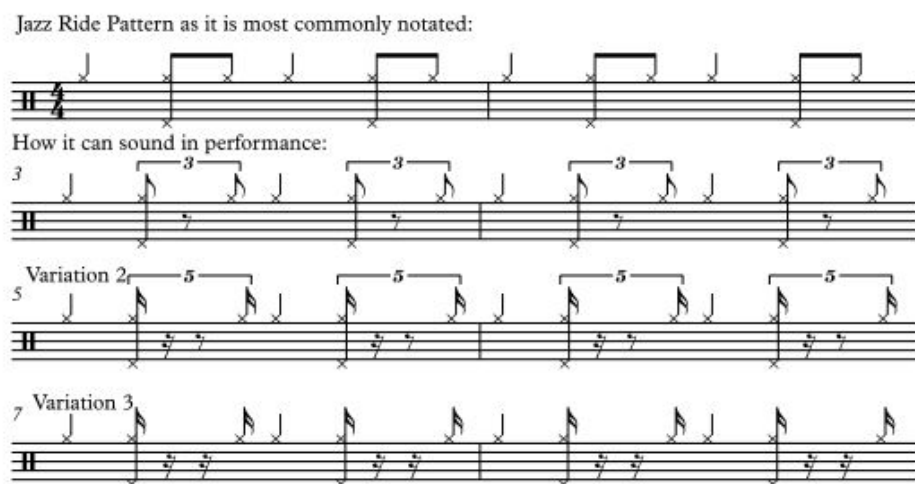
Sobre o uso da transcrição

A transcrição de trechos é um importante procedimento utilizado nesta pesquisa. Segundo Oliveira e Rocha (2022) “a transcrição pode ser muito útil como estratégia de pesquisa e como forma de conhecer a fundo o músico pesquisado. O próprio ato de transcrever um trecho musical funciona como forma de se aproximar do objeto pesquisado.” Apesar da importância da transcrição, ela também tem seus limites. Na análise de transcrições da bateria no jazz, por exemplo, um problema comum é a forma de escrita da condução padrão do prato. Segundo Kartari, as diferenças entre os ritmos de um mesmo padrão de condução entre os bateristas de jazz podem variar significativamente quando comparados um com os outros (Kartari, 2019, p. 5).

A figura 1 mostra variações na interpretação do prato, a partir da notação mais comum de condução do ritmo de jazz na bateria, representada na primeira linha da figura. Esta forma de escrita aparece em diversas partituras e métodos. Mesmo que escrita em colcheia, em geral esta é interpretada em tercina (conforme escrito na segunda linha). Porém, diferentes variações rítmicas (como as da terceira e quarta linha) podem ser encontradas nas subdivisões no prato de condução, dependendo do baterista e do andamento da música. Esta precisão

rítmica da performance das subdivisões aplicadas na condução, em geral não é descrita nas partituras.

Figura 1 – Variações na condução do jazz



Fonte: (Kartari, 2019, p. 5)

Um ponto importante a ser considerado quando usamos a transcrição como ferramenta é termos consciência da limitação da partitura para descrever a sonoridade da bateria e, desta forma, considerar as diferenças timbrísticas de um set ou de um músico para outro. Este é um fator muito relevante na identidade musical de um instrumentista. Desta forma, consideramos imprescindível que a análise de transcrições seja sempre acompanhada pela audição dos respectivos trechos.

A performance de Tony Williams na música *Seven Steps to Heaven*

Seven Steps To Heaven é uma música na forma AABA (ver partitura em figura 2), em tempo bastante rápido (na partitura indicado como *fast bop*). A primeira versão de estúdio analisada (Davis, 1963) tem, por exemplo, andamento aproximado de 286 bpm. Para a análise da performance de Tony Williams em *Seven Steps to Heaven* foram utilizadas quatro versões, todas gravadas entre 1963 e 1964, sendo duas versões de estúdio (*Seven Steps to Heaven* e *Seven Steps to Heaven-Rehearsal Take*) gravadas em 1963, porém lançadas em diferentes períodos (Davis, 1963; Davis, 2004) e duas versões ao vivo, gravadas nos concertos em Juanles Pins, França em 1963 (Davis, 2015) e no Philharmonic Hall, Nova Iorque em 1964 (Davis, 1966). Para a comparação da performance de Tony Williams nestas versões, foram feitas transcrições da bateria referentes a trechos em comum do arranjo. Para efeitos deste artigo

serão abordados os trechos da bateria referentes apenas à parte A da apresentação inicial do tema.

Figura 2 – partitura de Seven Steps to Heaven

198

(FAST BOP) **SEVEN STEPS TO HEAVEN**
- MILES DAVIS/VICTOR FELDMAN

INTRO

(BASS) N.C. F¹³ E^{b13} (4X6)
(BS. CONT. SIM.)

[A] F^{ma7} B^{bma7} E⁻⁷ A⁷ D-(ma7) A^{b7} G⁷ N.C.

E^{b6} E⁶ F⁶ N.C.

[B] C^{ma7} D⁻⁷ G⁷ C^{ma7} F⁻⁷ B^{b7}

E^{bma7} A^{b-7} D^{b7} G^{bma7} (C⁷)

[A] F^{ma7} B^{bma7} E⁻⁷ A⁷ D-(ma7) A^{b7} G⁷ N.C.

E^{b6} E⁶ F⁶ N.C.

Fonte: The Real Book v. 2

Um aspecto interessante a ser observado a partir da partitura, é que a parte A tem compassos vazios (sem melodia ou harmonia), os quais podem ser preenchidos pelas frases da bateria. Nas versões de Miles Davis aqui apresentadas, as figuras rítmicas referentes a apresentação do tema são acentuadas por toda a banda e a bateria preenche os compassos vazios. A figura 3 apresenta esta sessão, com as notas acima da pauta representando a melodia/harmonia enfatizada por todo o grupo. Os compassos quatro, cinco, seis e oito, são espaços vazios, que Tony Williams preenche com frases quase sempre improvisadas.

Figura 3 – Mapa da sessão A

Frases

Frases

Fonte: Elaboração dos autores

Figura 4 – Transcrição da bateria na segunda repetição da sessão A do tema inicial de *Seven Steps To Heaven*, [11s]. (Davis, 1963)



Fonte: Elaboração dos autores

Figura 5 – Transcrição da bateria no último A da apresentação inicial do tema de *Seven Steps To Heaven*, [46s]. (Davis, 2004)



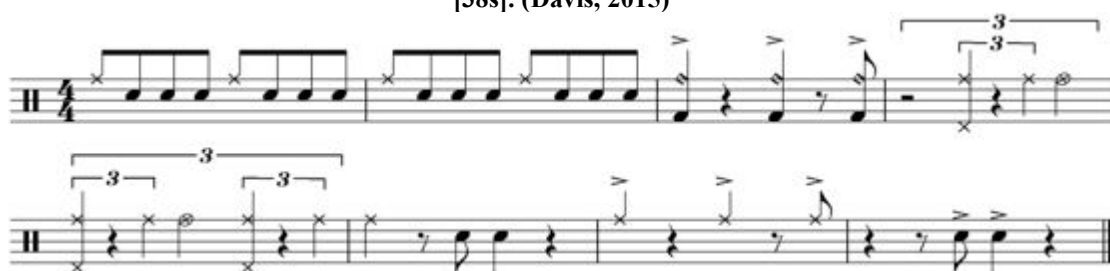
Fonte: Elaboração dos autores

Figura 6 – Transcrição da bateria no primeiro A da apresentação inicial do tema de *Seven Steps To Heaven*, [13s]. (Davis, 1966)



Fonte: Elaboração dos autores

Figura 7 – Transcrição da bateria no último A da apresentação inicial do tema de *Seven Steps To Heaven* [38s]. (Davis, 2015)



Fonte: Elaboração dos autores

Figura 8 – Transcrição da bateria no último A da apresentação inicial do tema de Seven Steps To Heaven. [32s]. (Davis, 1966)

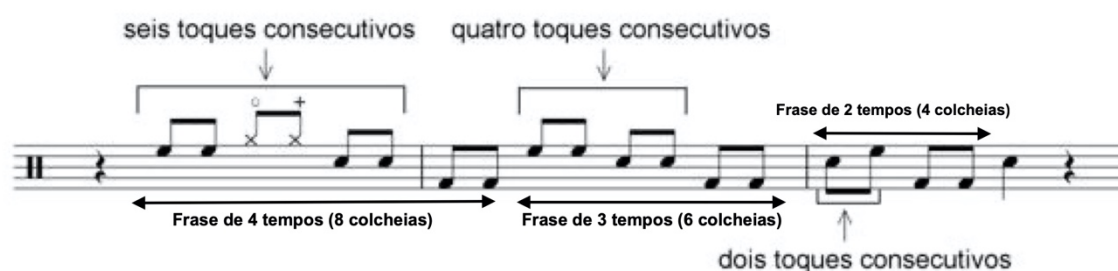


Fonte: Elaboração dos autores

Como pode-se perceber, a cada versão o fraseado de Tony Williams é diferente. Nas figuras 4, 5 e 6 é possível identificar o uso de frases formada por combinações de sons produzidos por mãos e pés de forma linear, isto é, sequências de notas feitas pelas mãos que se alternam com um ou dois toques consecutivos de bumbo (ou do chimbal, como no caso do quarto compasso da figura 5).

A figura 6 traz uma combinação interessante, com a formação de frases com diferentes quantidades de toques de mãos (orquestrados entre chimbal, caixa e tons) que se alternam com toques duplos no bumbo. Na construção do trecho as frases vão diminuindo de tamanho. A figura 9, mostra a formação destas frases contendo primeiro seis toques consecutivos de mãos, depois quatro toques consecutivos e, finalmente, dois toques consecutivos de mãos, sempre seguidos de toques duplos no bumbo.

Figura 9 – grupos de frases formados entre mãos e pés



Fonte: Elaboração dos autores

Outras aplicações presentes no vocabulário de Williams são os deslocamentos rítmicos formados por ritmos cruzados e modulações métricas. O conceito destas estruturas rítmicas foi abordado em publicação feita pelos autores deste artigo (Alves, Rocha, 2019). Tony Williams junto ao quinteto de Miles Davis, tornou-se uma referência nas aplicações de polirritmias e demais estruturas responsáveis por causar deslocamentos e ambiguidade rítmica. Riley aborda a década de 60 como um período em que o ritmo no jazz se tornou mais aventureiro e agressivo. Além do grupo de Miles Davis com Tony Williams na bateria, Riley

também cita a banda de John Coltrane com o baterista Elvin Jones. Esses músicos foram expoentes dessa nova forma de tocar (Riley, 2006, p. 32). Hoenig e Weidenmueller reiteram dizendo que, após a influência do quinteto de Miles Davis, o uso de polirritmias tornou-se mais sofisticado e foi popularizado entre os músicos ao tal ponto que a habilidade técnica em empreender tal rítmica se tornou um quesito necessário (Hoenig; Weidenmueller, 2009, p. 3).

A figura 7, referente a performance em Juan-Les Pins, apresenta no quarto e quinto compasso uma modulação métrica na qual a condução do prato é organizada em outra divisão rítmica. A figura 8 (da gravação no Philharmonic Hall) também possui um exemplo de deslocamento rítmico (ritmo cruzado), produzido a partir da repetição de uma figura de semínima pontuada que se desloca pelos tempos da métrica. Ao ser acentuada de duas em duas, ela cria uma frase de três tempos que se repetem sobre a métrica quaternária.

Por fim, outra frase encontrada no vocabulário de Williams está presente no quarto compasso da figura 5. Aqui o chimbal, tocado pelo pé esquerdo, atua na constituição da frase, saindo de sua função padrão de ostinato ou marcação fixa. Segundo Riley, ideias como essa podem ser claramente ouvidas na performance de Tony Williams e Jack DeJohnette (Riley, 2006, p. 9).

Abordagens para a prática

Através dos trechos apresentados foram delimitados três itens para o desenvolvimento de práticas na bateria:

- Vocabulário de frases com mão e pés
- Uso de chimbal com pé na composição das frases
- Deslocamento rítmico através da modulação métrica e ritmos cruzados

A seguir serão apresentadas abordagens didáticas que foram encontradas nesta pesquisa, e que trabalham especificamente estes tópicos citados.

- **Vocabulário de frases com mãos e pés**

Baseado nos grupos de notas formados por mãos e pés, e apresentado pela figura 7, Kartari (Kartari, 2019) desenvolveu várias construções onde estes grupos são empregados e vão se deslocando sobre a subdivisão de colcheias. Segundo Kartari, é possível ver Williams combinando paradiddles simples e duplo, substituindo o toque duplo feito pelas mãos, por dois toques no bumbo. O exercício apresentado pela figura 10 foi construído baseado na

aplicação de paradiddles simples e duplo, orquestrados pelo set e usando várias possibilidades de combinações sobre três ou quatro compassos. Segundo o autor, esta ideia pode ser desenvolvida criando outras combinações através da fusão de rudimentos, e diferentes aplicações nos tambores e pratos.

Figura 10 – Frases formadas por grupos de 4 e de 6 notas



Fonte: (Kartari, 2019, p. 21)

▪ Uso de chimbal com pé na composição das frases

Conforme apresentado em um curto exemplo (quarto compasso da figura 5), o chimbal percutido com pé ganha na performance de Williams espaço na formação da frase, indo além da função de acompanhamento ou padrão fixo. Existem publicações que trabalham este evento especificamente.

John Riley (Riley, 2006) em uma sessão nomeada como ‘Three-voice Warm-Ups’, trabalha várias construções contendo chimbal, caixa e bumbo, deslocando estes membros em várias combinações. A figura 11 apresenta alguns compassos dentre vários presentes no método de Riley. O autor lembra que estes devem ser tocados em swing-feel, e também sugere a aplicação destes sobre um sistema formado por prato de condução, sendo o padrão mais comum usado no jazz, sem variações e demais deslocamentos até que o praticante execute esses com fluência.

Figura 11 – construções diversas contendo caixa, bumbo e chimbal tocado com o pé

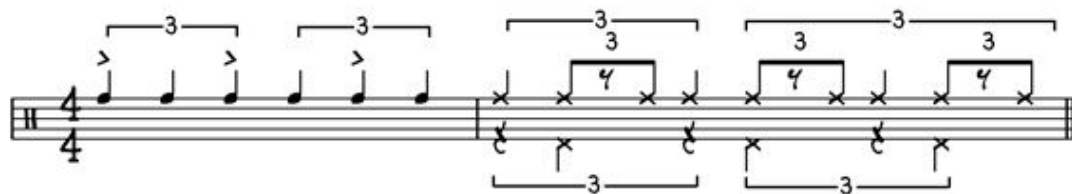


Fonte: (Riley, 2006, p. 9)

▪ Deslocamento rítmico com modulação métrica e ritmos cruzados

Nesta sessão serão apresentados recursos para a prática do deslocamento rítmico presente na figura 6. Hoenig e Weidenmueller (Hoenig; Weidenmueller, 2009) abordam variações para a condução rítmica do jazz na bateria. Dentre tais variações tem destaque o uso da quiáltera de 3 contra 2 tempos aplicados em compasso quaternário. Essa quiáltera é explorada de várias formas e aplicada através de diferentes agrupamentos orquestrados no prato de condução. O primeiro compasso da figura 12 mostra a acentuação da quiáltera reagrupada em grupos de duas notas. A estrutura da condução de jazz foi organizada sobre essa rítmica. Essa combinação é similar a utilizada por Williams na performance da sessão A em Juan-Les Pins (Figura 6).

Figura 12 – Deslocamento rítmico aplicado na condução do jazz



Fonte: (Hoenig; Weidenmueller, 2009, p. 15)

O deslocamento rítmico referente ao uso do ritmo cruzado é abordado por John Riley no método *The Art of Bop Drumming*. Nele são apresentados exercícios para o treinamento da aplicação de frases rítmicas de três tempos sobre a métrica quaternária, gerando um cruzamento rítmico. Segundo Riley um dos dispositivos rítmicos mais frequentes usados por todos os grandes nomes do be-bop envolve a repetição de ideias que duram apenas três batidas em um pulso 4/4 (Riley, 1994, p. 40). A figura 13 apresenta um exercício extraído do método citado, na qual uma frase de três tempos é aplicada em métrica quaternária. Em seguida o autor propõe diferentes orquestrações, uso de dinâmicas e outras variações sobre esta ideia rítmica.

Figura 13 – cruzamento rítmico a partir de frase de três tempos aplicada em métrica quaternária



Fonte: (Riley, 1994, p. 40)

Considerações Finais

Neste trabalho buscamos entender algumas características do fraseado improvisado de Tony Williams na bateria. Para isto, realizamos transcrições de suas performances em quatro gravações da obra *Seven Steps to Heaven*, de Miles Davis e Victor Feldman. A seção A desta música deixa alguns compassos em branco para preenchimento pelo baterista. Em cada uma das gravações Tony Williams realiza frases diferentes. Ao analisar estas frases, percebemos ao menos 3 abordagens: (1) uso de frases lineares, com as notas distribuídas entre as mãos (caixa, tambores e chimbal) e o pé (bumbo); (2) uso do chimbal com pé na composição das frases; (3) deslocamento rítmico através da modulação métrica e ritmos cruzados. Tais abordagens são trabalhadas através de certos exercícios específicos em alguns métodos de bateria, como Riley (2006), Kartari (2019) e Hoenig e Weidenmueller (2009).

Neste artigo, mostramos quais exercícios destes métodos podem resultar em fraseados semelhantes aos produzidos por Tony Williams. Desta maneira acreditamos que estamos ajudando a conectar a prática da bateria (exemplificada pelas performances de Tony Williams, aqui transcritas) com a teoria dos livros didáticos do instrumento. Assim como a transcrição tem limitações, que foram apontadas neste artigo, o aprendizado e performance da bateria através de métodos e partituras escritas também recai nas mesmas limitações. A notação não é capaz de indicar, por exemplo, detalhes de sonoridade, micro variações rítmicas (como as do prato de condução do jazz) e micro variações de dinâmica que afetam o fraseado. Ao indicar trechos de gravações que podem ser diretamente relacionados a exercícios específicos, acreditamos que estamos dando uma noção musical mais clara e aprofundada dos resultados musicais esperados a partir da realização daqueles exercícios. Isto certamente pode beneficiar o estudante.

Concluindo, acreditamos que na busca por entender a performance improvisada de Tony Williams, também estamos contribuindo para contextualizar e dar sentido musical a algumas abordagens didáticas encontradas em métodos de bateria.

Referências

ALVES, Bruno; ROCHA, Fernando. **A Polirritmia Aplicada na Bateria: práticas e estudos para a performance**. 2019. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GOODMAN, Dave. **Tony Williams' drumset ideology to 1969: Synergistic emergence from an adaptive modeling of feel, technique and creativity as an archetype for cultivating originality in jazz drumset performance studies**. 2011. Tese de doutorado. Departamento de Filosofia. Universidade de Sydney.

HOENIG, Ari; WEIDENMULLER, Johannes. 2009. **Intro to Polyrhythms, Contracting and Expanding Time Within Form**. Mel Bay Publications.

KARTARI, Laçin. **Transcribing Tony Williams: the methodology and its use in jazz pedagogy**. 2019. Departamento de arte e design. Yasar University.

OLIVEIRA, Mateus Espinha e ROCHA, Fernando de Oliveira. **O pandeiro de Celsinho Silva: aspectos estilísticos**. In: Anais do III Congresso Brasileiro de Percussão. UFRN, Natal, 2022.

RILEY, John. **Beyond Bop Drumming**. 2006. Alfred Music.

RILEY, John. **The Art of Bop Drumming**. 1994. Manhattan Musica, Inc.

SEVEN STEPS TO HEAVEN. Miles Davis (compositor e performer). Seven Steps to Heaven. Columbia Records, 1963. New York City. LP.

SEVEN STEPS TO HEAVEN. Miles Davis (compositor e performer). Four and More. Columbia Records, 1966. LP.

SEVEN STEPS TO HEAVEN. Miles Davis (compositor e performer). Seven Steps: The Complete Columbia Recordings of Miles Davis 1963 – 1964. Columbia Records, 2004. LP

SEVEN STEPS TO HEAVEN. Miles Davis (compositor e performer). Doxy Collection. France, Juan-Les Pins. 2015