



MATERIAL DIDÁTICO BATERIA VI

Caderno de exercícios e atividades

Conservatório de Música Popular de Itajaí "Carlinhos Niehues"

PROF. MARIO C. NASCIMENTO JÚNIOR



Conservatório de Música Popular de Itajaí “Carlinhos Niehues”

Curso: Bateria

Sexto Semestre

Prof.: Mario C. Nascimento Jr

**Material Didático
Caderno de Atividades
Bateria VI**

2022-II

Sumário

Capa.....	1
Contracapa.....	2
Sumário.....	3
Plano de ensino.....	5
Introdução.....	8

UNIDADE II – ROTINAS APLICADAS À TÉCNICA E ROTINAS APLICADAS À INDEPENDÊNCIA

Solos 01 e 02 (Wilcoxon).....	11
Solo 03 e 04 (Wilcoxon).....	12
Key Linear.....	13
Two Hands.....	14
Linear Routines.....	15

UNIDADE III – IMPROVISACÃO E REPERTÓRIO

Ritmos	
Afro Brasileiros.....	19
Ijexá.....	25
Maracatú.....	30
Frevo.....	37
Improvisação.....	40
John Riley – Accompanying a Solist.....	43
Listening/Song Strcuture.....	45
Awareness.....	46
Soloing.....	47
Solo Structure.....	48
One-bar Phrases.....	49
Developing Musical Phrases.....	50
Three-beat Phrases.....	53
Developing Longer Solos.....	57
Question and Answer Solo.....	58



PLANO DE ENSINO

1. Dados de Identificação

Disciplina: Bateria VI

Carga horária: 18h

Nº de encontros: 18

Fase: 2º semestre

Professor(a): Mario C. Nascimento Júnior

2. Ementa

Aspectos técnicos, independência, estudo de repertório, improvisação e transcrições. Ritmos diversos: Bateria Afro Brasileira, Frevo, Ritmos de livre escolha.

3. Objetivo Geral

Desenvolver as habilidades instrumentais para a execução da Bateria em uma diversidade de ritmos e repertório de diferentes gêneros, períodos e culturas musicais.

4. Objetivos Específicos

- Desenvolver noções de performance da Bateria a partir do repertório e da vivência musical em grupo.
- Conhecer, através de gravações, a utilização da Bateria em diversos gêneros, estilos e períodos. (Ritmos diversos: Bateria Afro Brasileira, Frevo, Ritmos de livre escolha)
- Conhecer e buscar novas alternativas de grafar ritmos e peças musicais para Bateria.
- Potencializar uma vivência musical criativa através da prática de repertório e da improvisação.

5. Conteúdo

UNIDADE I – TÓPICOS ESPECÍFICOS PARA PESQUISA

- Aspectos Históricos
- Aspectos Técnicos e de independência
- Repertório
- Improvisação e Composição
- Transcrições

UNIDADE II – ROTINAS APLICADAS À TÉCNICA E ROTINAS APLICADAS À INDEPENDÊNCIA



- Revisão Geral dos exercícios trabalhados durante o curso.
- Aplicações da técnica no contexto de repertório e de improvisação.
- Aplicações da independência no contexto de repertório e da improvisação.

UNIDADE III – IMPROVISÇÃO E REPERTÓRIO

- Viradas e prática de Ritmo + Solo em diferentes formas
- Solo a partir de ostinatos
- Solo livre

6. Metodologia

O curso de Bateria aborda diversos estilos e gêneros musicais através do estudo de repertório e de seus respectivos ritmos. A técnica se aplica diretamente à linguagem do ritmo, passando a ser assimilada e possibilitando inclusive a improvisação dentro do estilo. Durante a aula além dos aspectos técnicos do instrumento, o aluno aprende sobre a cultura característica do ritmo estudado através de textos e gravações. Haverá aulas expositivas, discussões em grupo e atividades práticas envolvendo: performance, improvisação, composição e apreciação musical.

7. Avaliação

A avaliação considera todo o processo do aluno no decorrer do semestre, de forma contínua, considerando o desenvolvimento de suas habilidades e de sua familiaridade com a Bateria, com os ritmos trabalhados e de sua autonomia, bem como na escrita. O foco da avaliação está na prática do repertório e na performance musical. Serão dadas 3 notas da seguinte forma:

NOTA 1: Aproveitamento (assiduidade, pontualidade, rendimento, comprometimento e evolução);

NOTA 2: Média aritmética das provas práticas 1 e 2.

NOTA 3: Banca.

A nota final equivale à média aritmética das 3 notas.

FREQÜÊNCIA: mínimo de 75% de presença. O aluno que ultrapassar 25% de faltas é reprovado.

ATRASSO: Receberá falta o aluno que ultrapassar 15 minutos de atraso.

8. Bibliografia



8.1. Bibliografia Obrigatória

EZEQUIEL, Carlos. **Interpretação Melódica para Bateria**: Primeira edição. São Paulo. Editora Espaço Cultural Souza Lima, 2008.

RILEY, John. **The art of Bop Drumming**. Manhattan Music Publications, 1994.

RAMSAY, John. **The Drummer's Complete Vocabulary**. Alfred Music Publishing. 1997.

8.2 Bibliografia Complementar

MEIRELES, Pascoal. **Bateria Musical**. São Paulo. Editora Vitale, 2003.

RILEY, John. **Beyond Bop Drumming**. Manhattan Music Publications, 1997.

GOMES Sergio. **Novos Caminhos da Bateria Brasileira**: samba, baião, maracatu, ijexá, xote e frevo. São Paulo: Sem Editora, 2005.



Introdução

O Conservatório surgiu para atender uma demanda importante na cidade de Itajaí, uma escola de música de formação continuada com foco profissionalizante e ensino de alta qualidade. Isso ocorreu impulsionado pelo Festival de Musica de Itajaí, que iniciou em 1998 e por meio de suas oficinas, com grandes nomes da música brasileira, passou a oferecer uma excelente formação para os músicos participantes, porém, as oficinas duravam apenas uma semana e no restante do ano os músicos locais não tinham onde desenvolver suas habilidades com uma orientação adequada e continuada. Para atender essa demanda, é criado em 2007 o Conservatório de música Popular Cidade de Itajaí, hoje intitulado Conservatório de Música Popular de Itajaí Carlinhos Niehues.

Objetivos

Capacitar e formar profissionais na área da música desenvolvendo habilidades específicas em instrumentos musicais, de modo a estarem habilitados para ingressar no mercado de trabalho.

Objetivos Específicos

- Desenvolver diferentes habilidades musicais com o estudo formal e prático da música, aplicados em um repertório ligado aos gêneros da música popular, principalmente da música popular brasileira e do jazz, além de outras manifestações culturais relevantes.

- Trabalhar a formação musical em 3 pilares: a escuta/percepção, a compreensão dos formalismos teóricos e a execução prática no instrumento.

- Estimular o aluno a ter uma visão crítica e contextualizada dos diferentes ambientes socioculturais que a música pode estar inserida.

Como Músicos e estudantes de música, temos um papel muito importante para formação estética da sociedade, difusão da amplitude cultural e multifacetada desses saberes.

A bateria como instrumento inserido num contexto globalizado e presente nas mais diversas culturas e experiências musicais, tem um papel fundamental na composição musical, no acompanhamento e na criação de padrões rítmicos.

Criada no século XIX, como junção de vários tambores, percussões, para se tocar por uma pessoa só, evolui massivamente durante o século XX, onde a linguagem estrutural, técnica e musical é consolidada, além de todo o refinamento para construção do equipamento em si, definindo um modelo, ou seja, o que chamamos de “Kit”. Desde o “Ragtime” das batidas de New Orleans, com bateristas como Sid Catlet, Chick Web, Babby Dods, Zuttie Singleton, ao Jazz onde o instrumento tem papel fundamental, graças a Gene Grupa, Buddy Rich, Max Roach, Art Blakey, Bateria se difunde, chega aos diversos continentes, fazendo com que músicos das formações mais diversas possam adaptar e estabelecer os ritmos de suas diversas culturas a este instrumento.

Multiculturais, os gêneros vão se fundindo, se moldando e fazem com que o Jazz se mescle com o Afro-cubano, com os ritmos da África Mãe, faz com que surjam da mistura do Blues com o Jazz, o Rhythm and Blues, o Rock, Funk, e façam com que o instrumento e o Ritmo se estabeleçam de vez na música popular. No Brasil desde a chegada da bateria com o grupo de Pixinguinha, esta vem tendo um desenvolvimento amplo, riquíssimo, com as adaptações dos ritmos tradicionais da percussão para o instrumento, desde a era do Rádio das grandes orquestras até a Bossa Nova, com músicos como Luciano Perrone, Wilson das Neves, Sut, a linguagem do instrumento já se consolidava.

A partir da mistura que a Bossa Nova proporcionou, das harmonias de influência jazzística para com o ritmo cadenciado do samba, surge o Samba Jazz, que modifica de vez a maneira de se tocar, aberta, fluida e com muita energia mais com toda a cadência e riqueza dos nossos ritmos tradicionais. Ainda nesse movimento a percussão se funde com a bateria e grande músicos revolucionam essa fusão como Aírto Moreira, Dom Hum Romão, Robertinho Silva, Nenê. A Bateria chega ao século XXI presente numa diversidade enorme de aplicações à serviço da música. Hoje até mesmo ritmos e padrões já estabelecidos são recriados através de “beats” utilizados em diversas



gravações e produções musicais, de forma eletrônica sendo ora tocadas por músicos com sensores “triggers” através de baterias eletrônicas emulando esses sons orgânicos, ou através de “pads” onde os músicos e produtores musicais criam os padrões rítmicos.

O grande papel do músico hoje é estar atento as raízes culturais, linguagem formativa do instrumento, suas fusões, adaptações, estilos e gêneros que possam contribuir, além de ter um olhar atento e presente nas mudanças que a história e o caminhar da música contemporânea possam nos apontar.

Bons estudos!!!

Mario C. Nascimento Júnior

Agosto 2022

SOLO No.1

R R L L R L R R L R L L R L R L R L R L R L
 R L R L R L L R R L L R L R R L R L L R L R L
 R L R L R L R L R L R L R R L R L R R L R L R L R L
 R L R L R L R L R L R L R R L R L R L R L R L R

SOLO No. 2

R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 R R L L R L L R L L R R L R L R L
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 R L R R L R L L R L R L R L R L R R R L R R
 L L L R L L R L L R R R R L R R R

Copyright 1945 by Chas. S. Wilcoxon
 International Copyright Secured
 Copyright renewed 1972 by Chas. S. Wilcoxon

The All A. D.

Copyright assigned 1979 to
 Ludwig Music Publ. Co., Cleveland, Oh., U.S.A.

Printed in the U. S. A.

SOLO No. 3

3

5 str. 5 str. 5 str. 7 str. 7 str.

R R L L R R L R R L R L R L R L L R R L L R R L R R L R L L

15 str. 3 3 7 str.

R R L R R L R L L R R L R L R L R L L R R L R R L R L L

7 str.

R L L R L L R R L L R L L R L L R L L R L R R L R L L

7 str. 3 3 1 7 str. 2 3

R L L R L L R R L R L L R L R R L R L L R L R L L

SOLO No. 4

9 str. 9 str. 3 3 3 9 str. 5 str.

R R L R R L R L R L R L R L R L R R R

3 3 7 str.

R L R L R L R R L R L R L L R L R L R L R L R L R L R L

3 3 3

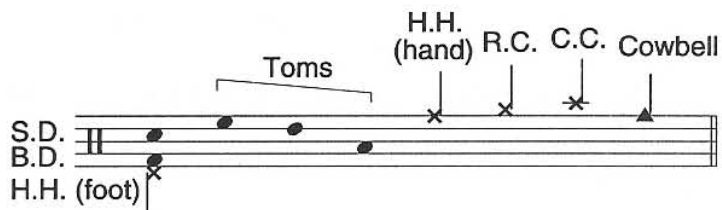
R L R L L R L R R L R L R L L L

3 5 str. 7 str.

R L R L L R L R R L R L R L L R L R L R L R L R L R

KEY

All of the exercises in this book are written on a normal five-line staff. Indications for specific voices are as follows:



The first few exercises in this section deal with one hand against the bass drum, and will be notated as follows:



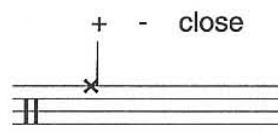
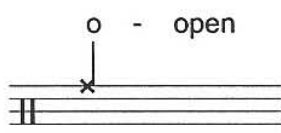
Once you move into the three voice exercises, (snare drum, bass drum, and hi-hat), the right hand will normally play the hi-hat, the left the snare.



Any alterations to this procedure will be indicated.

Open and Close Hi-Hats

Hi-hat openings and closings are indicated as follows:



Sometimes, the hi-hat closings will occur when other notes are sounding.

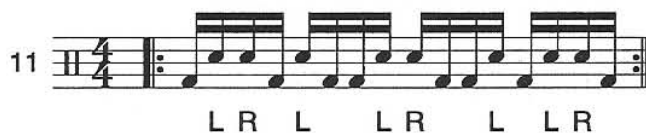


EXERCISES FOR TWO HANDS

TWO HANDS ON THE SNARE DRUM

In these exercises, both hands play on the snare drum. Again, proper balance between the voices is crucial.

mm ♩ = 84-104



LINEAR ROUTINES

The next two sets of exercises demonstrate some simple ways in which you can develop linear phrases between the snare drum, bass drum, and hi-hat. In all of the examples, the right hand plays the hi-hat, the left hand the snare drum.

Figure Development Exercises: In these exercises, a basic figure is used as a starting point. Then, other figures are added to it to complete the phrase.

Basic figure



With figure added



Two ideas of this type will be presented, and then you will have a chance to work out one of your own.

Bass Drum Themes: The second set of exercises deals with the use of bass drum themes. In this case, the starting point will be a simple bass drum figure. Other voices will then be added to it to complete the feel.

A number of different versions will be shown for each theme. As you become familiar with them, feel free to improvise other ideas around the bass drum figures.

ACCENTS

These exercises are the first to involve accented notes. In most cases, the snare drum accents are played by striking the center of the drum and the rim at the same time (rimshot accent). The other snare drum notes should be "ghosted," (that is, played very soft), so that they blend in with the hi-hat.

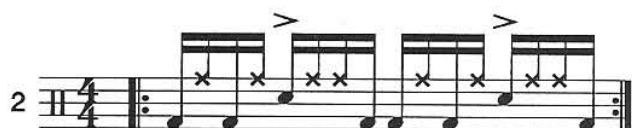
Since the hi-hat is fundamentally softer than the snare drum, hitting them with the same size stroke is going to create imbalance. In order to make them "sound" even, the hi-hat strokes are larger than the ghosted snare drum notes. Keep this point in mind when you work with these materials.

FIGURE DEVELOPMENT EXERCISES

In this first set of examples, the basic figure is played between the bass drum and hi-hat.

mm ♩ = 80-88

Basic Figure A



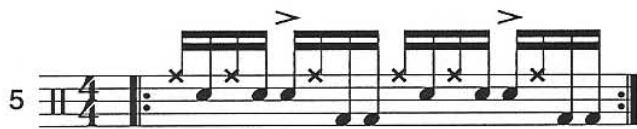
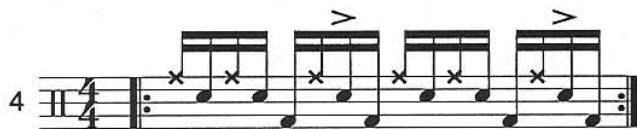
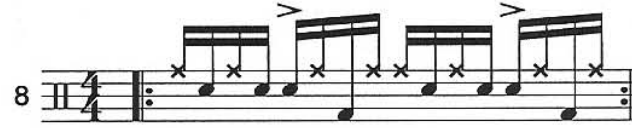
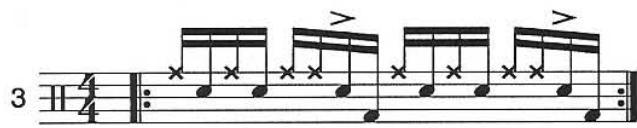
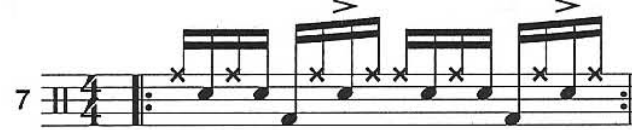
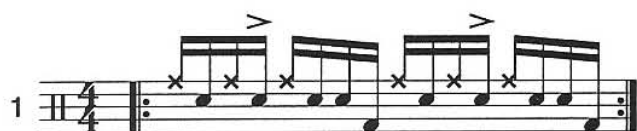
Combinations



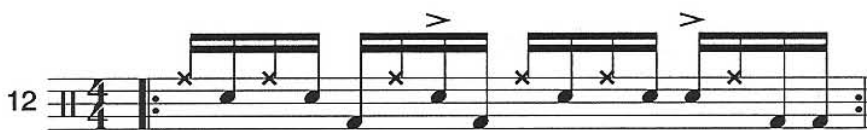
This next set of examples uses a basic hi-hat/snare drum figure.

mm ♩ = 80-92

Basic Figure B



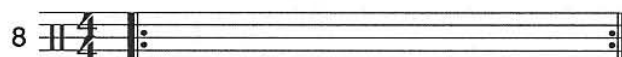
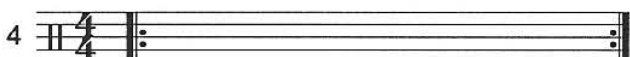
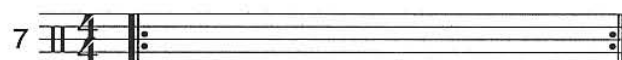
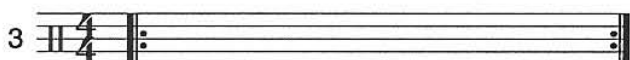
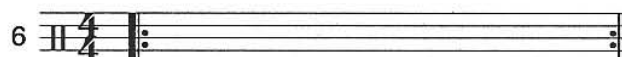
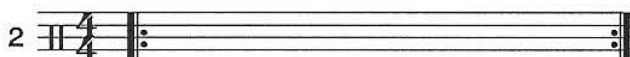
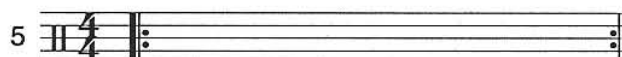
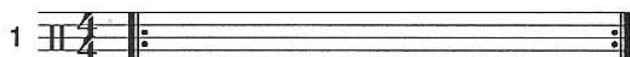
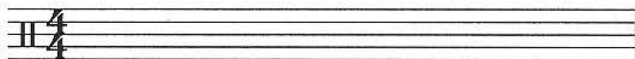
Combinations



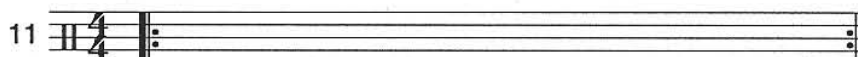
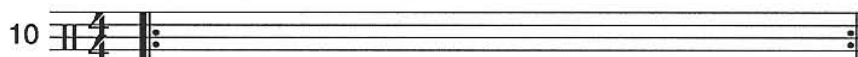
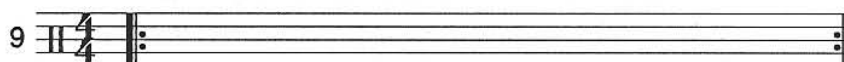
Original Ideas

Pick a basic figure that you would like to start with, and run it through the same procedure as on the previous pages. Experiment with a variety of different combinations, until you find the ones you think work best against the basic figure. Then, combine some of these to make the one measure phrases.

Basic Figure



Combinations



Ritmos Afro-Brasileiros

Afro-Brazilian Rhythms

Marcos Bezerra

O candomblé é uma religião afro-brasileira, derivada do animismo africano, onde se cultuam os Orixás, Voduns, Nkisis, dependendo da nação de candomblé. Cada nação africana (país) tem como base o culto a um único orixá, a junção dos cultos é um fenômeno brasileiro, resultando nas Nações do candomblé. As três maiores são Ketu (Queto) Angola (Bantu, Congo) e Jêje, sendo que cada uma destas "nações" tem seus toques rítmicos característicos, com alguns destes toques em comum. Existem outras nações como: Efan, Xamba, Nagô Egba ou Xangô, Ijexá, Tambor de mina e Candomblé de caboclo, dentre outras. Cada Orixá tem seu toque correspondente, sua cantiga e sua reza. A alma musical do candomblé é formada por três atabaques: Rum, o mais grave; Rumpi, o médio; e Lé, o mais agudo.

Candomblé is an Afro-Brazilian religion, derived from African animism, where Orishas, Voduns and Nkisis are worshipped, depending on the nation of candomblé. Each African nation (religious community) is based on the worship of a single orisha. The fusion of cults is a Brazilian phenomenon, resulting in the candomblé nations. The three largest nations are Ketu (Queto), Angola (Bantu, Congo) and Jêje. Each of these "nations" has its characteristic rhythmic beats, with some of these beats being common to all of them. There are other nations like Efan, Xamba, Nagô Egba or Shangô, Ijexá, Tambor de mina and Candomblé de caboclo, amongst others. Each Orisha has its corresponding beat, song and prayer. The musical soul of candomblé consists of three drums: Rum is the lowest; Rumpi is the medium one; and Lé is the highest.

Vassi

Vassi é um ritmo da nação Ketu e pela sua fraseologia é considerado pai e mãe de todos os ritmos dessa nação. Tem sua clave em 12/8 e também pode ser tocado em 6/8. É um ritmo tocado para quase todos os orixás, mas tem suas variações quando é tocado o vassi para Omolú e Nanã e o vassi para o orixá Ewá. Segundo Letieres Leite, o vassi é a matriz de clave ou a clave que também é usada como base para outros ritmos como alujá, ikibi, alujá para Xangô, ikibi para Oxalá ou também ritmos de outras nações como a nação de Angola ou Barravento, em que todos os ritmos têm sua matriz rítmica a partir do vassi.

Vassi is a rhythm of the Ketu nation and due to its phraseology, it is considered the father and mother of all the rhythms within this nation. Its clave (time signature) is in 12/8 and it can also be played in 6/8. This vassi is played for nearly all the Orishas, but it has variations when played to Omolú, Nanã and Ewá. According to Letieres Leite, vassi is the source groove, i.e. the groove that is also used as a basis for other rhythms like alujá, ikibi, alujá to Shango and even for other nations' rhythms like Angola or Barravento, in that they all have vassi as the matrix.

Nessas variantes, a única diferença entre eles é o desempenho do Rum, o atabaque maior, que faz outra base. O Rumpi, o Lé e o Gã continuam com a mesma base.

The only difference in these variations is the performance of the Rum, the largest drum, which plays a different basic beat. The Rumpi, the Lé and the Gã continue with the same beat.

Aguerê

Aguerê é um ritmo característico de Oxóssi, originário da nação Ketu. É dedicado principalmente a Oxóssi e possui um andamento lento (o llú em alguns terreiros é chamado de Aguerê de Iansã, para não confundir com Aguerê de Oxóssi).

Aguerê is a distinctive rhythm of Oxossi originating from the Ketu nation. It is mainly devoted to Oxossi and has a slow tempo (the llú in some terreiros is called Aguerê de Iansã so as not to be confused with the Aguerê de Oxossi).

Ijexá

O ritmo Ijexá, presente em todas as nações, é tocado apenas com as mãos. A nomenclatura do Ijexá veio da nação Ijexá, cidade da região da Nigéria. Ijexá também é o nome de uma nação de candomblé. Segundo Biancard (2006, p. 118-121), a instrumentação do Ijexá tem colaboração de

The Ijexá rhythm, present in all nations, is played with the hands only. The name Ijexá came from the Ijexá nation, a city in Nigeria. Ijexá is also the name of a nation of candomblé. According to Biancard (2006, p. 118-121), Ijexá's instrumentation was influenced by peoples of Sudanese

países de origens Sudanesas, como o atabaque, etimologicamente do árabe, e o agogô, de origem africana Bantu.

O Ijexá é um ritmo dos blocos de afoxés, dentre eles o mais famoso o Afoxé Filhos de Gandhi. O afoxé também é conhecido como candomblé de rua.

origin, for instance, the atabaque drum, etymologically Arabian and the agogo bell of African Bantu origin.

The Ijexá is a rhythm of afoxés blocos, among which the most famous is the Afoxé Filhos de Gandhi. Afoxé is also known as street Candomblé.

Kabila (ou Kabula)

Kabila é um ritmo dos Candomblés Congo-Angola e Candomblé-de-Caboclo. Biancard (2006, p. 315) diz que esse ritmo também é conhecido como Samba de Caboclo. Segundo Letieres Leite, é provável que esse ritmo tenha gerado o DNA do samba nacional. Ao observar o kabila, percebe-se que a síncope característica do samba não se encontra no primeiro tempo, e sim a partir do terceiro tempo do desenho rítmico. Exemplos da síncope de subgêneros de samba no Brasil: Partido alto, Samba duro, Samba de caboclo e Samba Afro. Todos esses ritmos e toques têm no seu início essa síncope que gerou o grande samba brasileiro. O samba também pode vir da marcha.

Kabila or kabula is a rhythm of Congo-Angola Candomblés and Candomblé-de-Caboclo. Biancard (2006, p. 315) states that this rhythm is also known as Samba de Caboclo. According to Letieres Leite, it is likely that this rhythm has generated the DNA of the national samba. Analyzing the kabila, it is clear that the characteristic syncopation of samba is not in the first beat, but actually after the third beat of the rhythmic pattern. Examples of the syncopation of the sub-genres of samba in Brazil: Partido alto, Samba duro, Samba de caboclo and Samba Afro. All these rhythms and beats are based on the syncopation that generated the great Brazilian samba. Samba may also come from marching bands.

Samba-de-roda

Segundo Pereira (2006, p. 32), o samba-de-roda é o samba do Recôncavo Baiano e a mais antiga modalidade de samba¹. Foi difundido pelo Brasil, particularmente no Rio de Janeiro, pelos negros que migraram da Bahia no final do século XIX. Transformado em "Patrimônio da Humanidade", o samba-de-roda continua sendo muito praticado em seu lugar de origem.

According to Pereira (2006, p. 32), Samba de roda is the samba from Recôncavo Baiano, the oldest form of samba¹. It became widespread in Brazil, particularly in Rio de Janeiro, via people of African origin who migrated from Bahia in the late nineteenth century. Now considered "World Heritage", samba-de-roda is still commonly practiced in its place of origin.

Samba Reggae

O Samba Reggae é um dos mais famosos ritmos do carnaval da Bahia, ele nasceu do encontro de diferentes ritmos, como a marcha que era tocada nos campos de batucada, o samba duro, o samba afro e o reggae da Jamaica. Essa boa mistura foi batizada de samba reggae, marca registrada do carnaval de Salvador, tocado por agremiações como Olodum, Ilê Ayê, Muzenza, Ara Ketu e Malê Debalê.

Samba Reggae is one of the most famous carnival rhythms in Bahia. Its origin comes from the combination of different rhythms like the marches that were played in the performances of batucada, samba duro, Afro samba and reggae from Jamaica. This great mixture was dubbed samba reggae, trademark of the Salvador carnival played by groups like Olodum, Ilê Ayê, Muzenza, Ara Ketu and Malê Debalê.

Os grupos citados têm uma importância social muito grande por terem o objetivo de valorizar a arte negra e proporcionar lazer e atividades culturais para crianças e adolescentes em situações de vulnerabilidade. Herdeiros desses blocos afros multiplicaram as orquestras de tambores em Salvador, cada uma exercendo sua individualidade de forma criativa.

The groups mentioned above have great social importance for their purpose of valorizing black art and providing leisure and cultural activities to children and adolescents in situations of vulnerability. The heirs of these blocos have multiplied the Afro-Blocos in Salvador, each one exercising their individuality in a creative way.

¹ O samba-de-roda é uma festa que nasceu no recôncavo baiano, assim também como a chula. As pessoas se encontram para dançar, tirar versos. O passo da "umbigada" é o convite para você entrar na roda e dançar ao som da viola, pandeiro e atabaque.

¹ Like Chula, samba-de-roda is a festivity originally from Recôncavo Baiano. People meet to dance and exchange improvised verses. The "umbigada" step is an invitation to join the group and dance to acoustic guitar, pandeiro and atabaque.

Texto Técnico

Technical Information

Marcos Bezerra

Os atabaques Rum, Rumpi e Lé são a tríade básica e mais sagrada da musicalidade afro-brasileira. Junto com o "Gã" (ou Agogô), eles têm a função de constituir a expressão sonora desses conceitos na orquestra do candomblé a partir de suas respectivas funções pré-definidas.

Representações na grafia:

O **Gã** (Agogô) funciona como uma clave, uma espécie de condutor rítmico, ou seja, um guia.

O **Rum** tem o som mais grave e é o principal solista.

O **Rumpi** tem o som médio e faz a base do toque com pouco improviso, tem como função responder ao atabaque Rum.

O **Lé** tem o som mais agudo que acompanha o Rumpi. Sua função é emitir repiques de improviso.

Falar um pouco dessa instrumentação é importante para que o estudante músico, arranjador, professor, etc., possa entender melhor as adaptações e transcrições feitas por Tito Oliveira para a bateria. A escrita dos quatro exemplos em forma orquestrada tem a intenção de oferecer ao leitor melhor visibilidade da transição dos ritmos para a bateria.

Com a finalidade de apresentar bons exemplos dos ritmos e a função de cada atabaque, foram entrevistados três dos grandes "Alabês" da Bahia: Iuri Passos, Gabi Guedes e Luizinho do Jêje.

Nos exemplos a seguir haverá a abreviação do nome do atabaque Rumpi, que passará a ser identificado como pi, em conjunto representados como rum, pi e lé.

No primeiro exemplo, explana-se sobre o Vassi, em 12/8, onde é possível analisar a coincidência dos atabaques com a transição feita por Tito. No primeiro, segundo e terceiro tempos do compasso, as primeiras três notas de cada atabaque estão explícitas na adaptação feita por Tito. Observa-se bem que foram feitas substituições de algumas dessas notas de cada atabaque, distribuídas para cada peça da bateria. É importante observar que a condução é baseada em colcheias.

The atabaque drums - Rum, Rumpi and Lé are the basic and most sacred triad of drums in Afro-Brazilian music. Along with the Gã or Agogo bells, they have the function of expressing the sound of these beliefs in the rhythmic ensembles of Candomblé via their respective pre-defined functions.

Musical definitions and representations:

*The **Gã** or Agogo bells perform the work of a "clave", taking the role of the time signature and metronomic guide.*

*The **Rum** has more of a bass sound and is the main soloist.*

*The **Rumpi** has a mid-tone and provides the main base of the beat with some improvisation, serving to answer the Rum.*

*The **Lé** has the highest sound and accompanies the Rumpi. Its function is to improvise rhythmically.*

In discussion of this instrumentation, it is important for the student musician, arranger, teacher, etc., to understand the adaptations and transcriptions made by Tito Oliveira for the drum kit. The displaying of the four examples in musically noted form is intended to provide the reader with a better understanding of the adaptations of these rhythms to drum kit.

In order to present good examples of the rhythms and the function of each atabaque, three of the most well known "Alabês" of Bahia were consulted: Iuri Passos, Gabi Guedes and Luizinho do Jêje.

In the following examples, the abbreviation of pi will be used for the atabaque drum Rumpi, when shown together, they are represented as rum, pi and lé.

The first example shows the Vassi in 12/8 time, where it is possible to analyze the combination of the atabaque drums together with Tito's interpretation on the bottom staff. In the first, second and third beats of the bar, the first three notes of each atabaque are explicit in the adaptation made by Tito. Observe how some of the notes of each atabaque have been distributed to each piece of the drum kit. It is important to note that the timing is based on eighth notes (quavers).

Percebe-se que no groove feito por Tito, onde tem as pausas na "Clave" do gã ou agogô, a primeira pausa, que é no segundo tempo, é preenchida com a Caixa. A segunda pausa, que é no quarto tempo, é preenchida com o Bumbo e o Chimbal. E, assim por diante, em cada pausa haverá preenchimento com alguma peça da bateria. Observa-se também que no oitavo tempo e no décimo primeiro tempo a Caixa é tocada dentro da base do pi, do lé e na variação do rum.

Notice also that in the groove adapted by Tito, where there are eighth beat rests in the "Clave" for the gã or agogo bell, the first rest which is on the second beat, is taken by the snare drum. The second rest, which falls on the quarter beat (crochet), is taken by the bass drum and the ride cymbal. And from then on every rest is taken by some part of the drum kit. Also note that on the eighth and the eleventh beats, the snare drum plays on the pi, the lé and the variation of the rum.

Exemplo [example] 1 – Vassi Iuri Passos

Groove adaptado para bateria por Tito Oliveira (Groove adapted for drum kit by Tito Oliveira)

o segundo exemplo trata do Ijexá, em 4/4. É bem mais clara e interessante a coincidência da transição feita por Tito do atabaque pi, com uma sonoridade média em relação ao rum, que é o mais grave, e ao lé, o mais agudo. Neste exemplo pode-se observar que o groove feito por Tito está explícito no pi (onde foi feita exatamente a mesma condução rítmica para a bateria).

The second example comes from the Ijexá rhythm in 4/4 time. Very obvious, is the interesting combination of the coinciding beat made by Tito together with the pi, which has a mid sound compared to the rum, being lower in tone and the lé, having the highest sound. In this example it can be seen that the groove played by Tito is the same as the pi (which plays exactly the same lead rhythm as the drum kit).

Outro fato interessante observado foi que no segundo e no quarto tempo do primeiro compasso, em que Tito toca duas colcheias e o atabaque lé, o pi toca essas mesmas duas colcheias. No segundo tempo, em que são tocadas a colcheia pontuada e a semicolcheia, essa variação rítmica está no primeiro tempo da bateria.

Another interesting fact to observe is that on the second and fourth beat of the first bar, where Tito plays two eighth notes together with the lé, the pi plays the same two eighth notes. On the first beat, where the dotted eighth beat and the sixteenth beat are played, this rhythmical variation is on the first beat of the drum kit.

Ijexá clave alternativa

Exemplo [example] 2 – Ijexá Gabi Guedes

Clave 1

Clave 1

Lé 2

Rumpi 3

Rum 4

Bateria 5

Groove adaptado para bateria por Tito Oliveira (Groove adapted for drum kit by Tito Oliveira)

O terceiro exemplo aborda o Aguerê, em 4/4. É possível observar que a variação do atabaque rum troca de lugar nos dois últimos tempos do compasso. Ou seja, a variação que estava nos dois últimos tempos do rum na bateria, Tito coloca logo nos dois primeiros tempos do compasso. Outra interpretação interessante feita por ele se dá na última semicolcheia do terceiro tempo onde ele toca o Chimbal Aberto. Ou seja, percebe que a base feita pelo pi e pelo lé toca nessa mesma semicolcheia. Inclusive, na sua variação, o Rum também toca essa quarta semicolcheia do terceiro tempo do compasso.

The third example deals with the Aguerê rhythm in 4/4 time. It can be seen that the variation of the rum trades places in the last two beats of the bar. Thus, the variation that was in the last two beats of the rum on the drum kit is played by Tito on the first two beats of the bar. Another interesting interpretation takes place on the last sixteenth (semiquaver) of the third quarter beat, where he plays an open hi hat. Also take note that the beats played by the pi and lé fall on that same sixteenth beat. In this variation, the Rum also plays on the fourth sixteenth note (semiquaver) of the third beat of the bar.

Exemplo [example] 3 – Aguerê Iuri Passos

Clave

Lé 1

Rumpi 2

Rum 3

Bateria 4

Groove adaptado para bateria por Tito Oliveira (Groove adapted for drum kit by Tito Oliveira)

Nesse quarto exemplo, no ritmo Kabila, que é o mesmo que Samba de Caboclo, podem-se notar as adaptações e transições feitas por Tito com algumas figuras diferentes dos atabaques. Observa-se que no terceiro tempo do primeiro compasso Tito usa o mesmo desenho rítmico do lé. Outro detalhe a se notar é que no primeiro tempo do atabaque rum estão representadas quatro semicólicas. Já na bateria, Tito toca duas colcheias. Observando também o quarto tempo do atabaque rum e da clave em que a célula rítmica é exatamente a mesma, vê-se que a diferença é que Tito toca na cabeça do tempo e a clave e o rum tocam na segunda semicólica.

The fourth example is the rhythm Kabila, which is also known as Samba de Caboclo. Notice the adaptations and adjustments played by Tito with some different rhythmic figures compared to the atabaques. On the third beat of the first bar Tito uses the same rhythmic figure of the lé. Another detail to note is that on the first beat, the rum plays four sixteenth beats. But on drum kit, Tito plays two eighth beats. Observe also that on the fourth beat, the rum and the clave (agogo & gâ bells) have exactly the same rhythmic grouping; the difference is that Tito comes in on the first beat but the clave and rum play on the second sixteenth note.

Exemplo [example] 4 – Kabila Luisinho do Jêje

Groove adaptado para bateria por Tito Oliveira (Groove adapted for drum kit by Tito Oliveira)

Ao estudar com atenção algumas transposições feitas por Tito, é possível perceber contrastes sutis entre os atabaques e a bateria. Entretanto, em outros momentos, as transições eram idênticas às bases feitas pelos atabaques, principalmente no exemplo do Ijexá que é exatamente a mesma base do atabaque pi. Na transição, foram colocadas algumas peças da bateria no mesmo desenho rítmico. A maneira com que foi feita a distribuição dessas peças faz delas uma solução rítmica bem atraente de se ouvir.

By carefully studying some of the adaptations Tito has made, it is possible to see subtle contrasts between the atabaques and the drum kit. However at other times, the adaptations are identical to the rhythms played by the atabaques, especially in the case of Ijexá which is exactly the same groove as the pi. Some of the adaptations made, were to play the same rhythmic figures, but to replace them with different parts of the drum kit. The way that the different parts of the drum kit were distributed makes them a very attractive rhythmic solution to hear.

É assim, chega ao fim esta conversa sobre as transições e adaptações dos ritmos afro-brasileiros – particularmente os ritmos do candomblé e as claves afro-baianas – feitas pelo meu amigo e grande músico Tito Oliveira. Espero que este texto seja uma contribuição válida para que o leitor, estudante, músico, arranjador etc., tenha uma boa visão desse universo maravilhoso e encantador da expressão sonora do candomblé e das claves afro-baianas. Daí a importância de nos familiarizarmos com este assunto. Bom estudo para todos

And so we have come to the end of this talk about evolutions and adaptations of the Afro-Brazilian rhythms - particularly the rhythms of Candomblé and Afro-Bahian claves - created by my friend and great musician Tito Oliveira. I hope that this text will be of value to the reader, student, musician, arranger etc., giving a good overview of this wonderful and charming universe of sound and expression of candomblé and Afro-Bahian claves. Hence the importance of our becoming familiar with this subject. Have fun studying

IJEXÁ

Pequeno histórico

Ijèsà é o nome de um dos “reinos” que existia na terra dos Yorùbá, até princípio do século XIX na África Ocidental, mais precisamente na Nigéria, segundo Olúmúyiwá A. Adékòya, em seu *Yorùbá: tradição oral e história*. Na Bahia, onde os descendentes desse povo se estabeleceram, o termo foi convencionado *ijexá*, significando não só um ritmo, mas também uma dança praticada pelos grupos afro-carnavalescos baianos, conhecidos como afoxês.

Segundo Guerra-Peixe, o vocábulo afoxé tem sua origem no termo sudanês *àfohshéh* e tem significado associado às festas profanas realizadas nos terreiros salvadorenhos. Já Antonio Risério, em seu *Carnaval Ijexá*, assevera que a expressão afoxé significa a enunciação que faz algo acontecer ou ainda “a fala que faz”.

É certo que o *ijexá* é um ritmo praticado nos terreiros de candomblé e que os blocos de afoxé estão intimamente ligados a eles. De certa forma, estes blocos levam o “axé” do candomblé para rua, para todos.

Os instrumentos que formam a grade do *ijexá* são o agogô, o lê (atabaque agudo), o rumpi (atabaque médio), o rum (atabaque grave) e o chequerê.

Informações históricas e material musical de percussão gentilmente cedidos pelo percussionista Ari Colares.

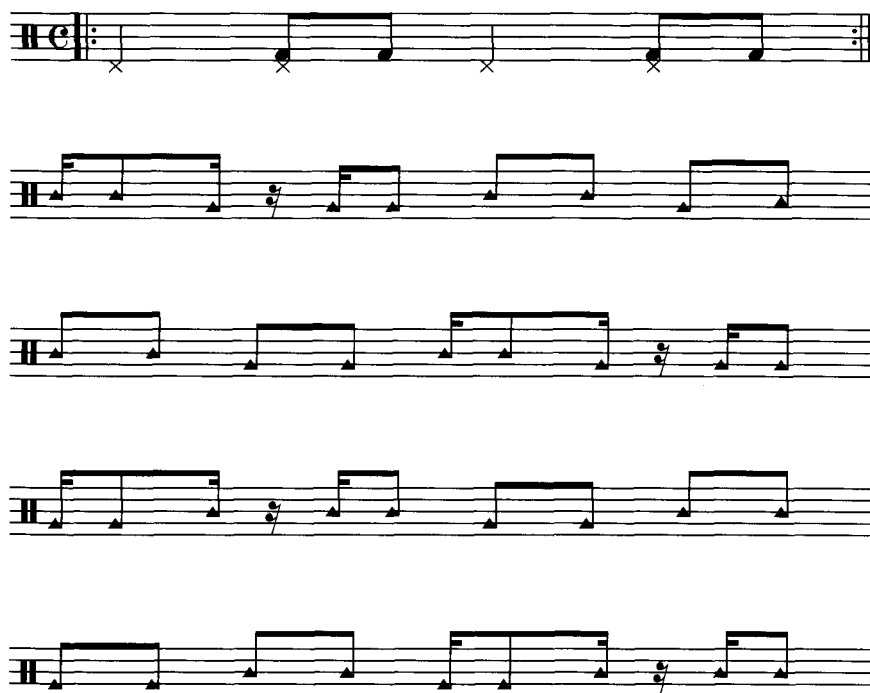
GRADE RÍTMICA

The image displays the rhythmic pattern for the Ijexá, organized into five staves, each representing a different instrument. The notation is in 2/4 time, indicated by the 'C' time signature on each staff. The instruments and their corresponding patterns are:

- Agogô:** A series of eighth notes, starting with a half rest, followed by a sequence of eighth notes.
- Lê:** A series of eighth notes, starting with a half rest, followed by a sequence of eighth notes. The first two notes are labeled 'Tapa' and 'Borda'.
- Rumpi:** A series of eighth notes, starting with a half rest, followed by a sequence of eighth notes.
- Rum:** A series of eighth notes, starting with a half rest, followed by a sequence of eighth notes.
- Chequerê:** A series of eighth notes, starting with a half rest, followed by a sequence of eighth notes.




O **agogô** é muito importante no ijexá e as linhas podem variar com a inversão da primeira com a segunda parte da frase (similar às claves latinas), e também com inversão da altura das campanas.




O IJEXÁ NA BATERIA

A seguir, uma série de levadas de ijexá conduzindo no agogô, chimbal e prato. Certamente, pode-se tomar a segunda ou quarta levada como padrão para praticar a série e ganhar maior independência.


1)  62



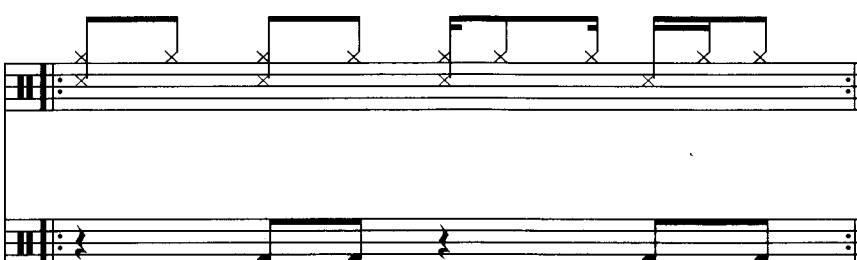
2)  63



3)



4)



5)



Handwritten musical notation for exercise 5. The top staff contains a sequence of notes with stems and beams, including a note with an accent (>). The bottom staff contains a sequence of notes with stems and beams.

6)

Handwritten musical notation for exercise 6. The top staff contains a sequence of notes with stems and beams. The bottom staff contains a sequence of notes with stems and beams.

7)

Handwritten musical notation for exercise 7. The top staff contains a sequence of notes with stems and beams, including a note with a circle above it. The bottom staff contains a sequence of notes with stems and beams.


8)

Handwritten musical notation for exercise 8. The top staff contains a sequence of notes with stems and beams. The bottom staff contains a sequence of notes with stems and beams.

9)



Handwritten musical notation for exercise 9. The top staff contains a sequence of notes with stems and beams. The bottom staff contains a sequence of notes with stems and beams.

10)  66

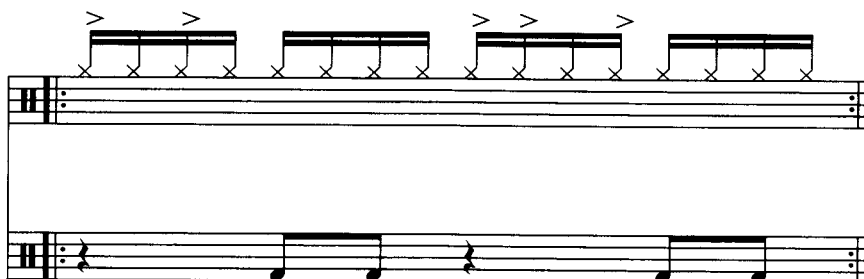


ljexá com as duas mãos no chimbal.

1)



2)



Ijexá

GROOVE 1

♩ = 105

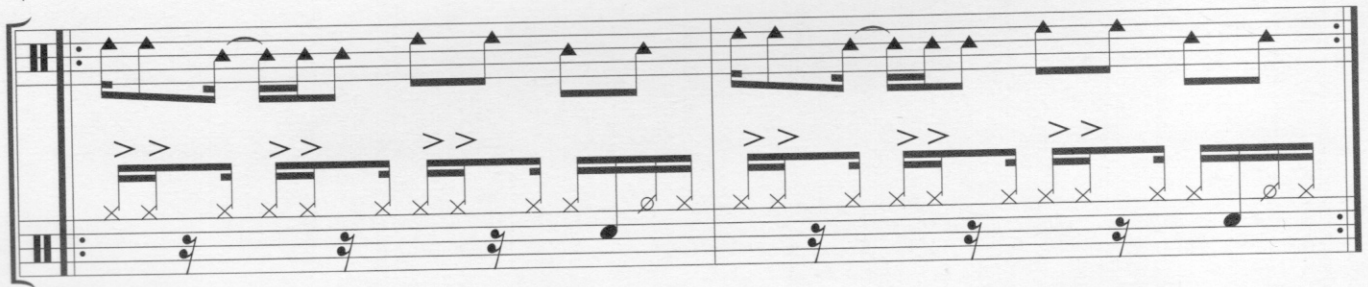
METRÓNOMO

CLAVE



Estudo [study] 1

4



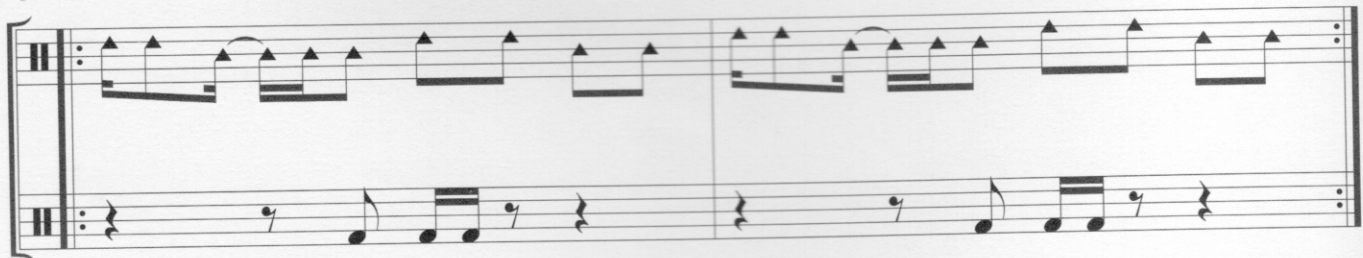
Estudo [study] 2

6



Estudo [study] 3

8



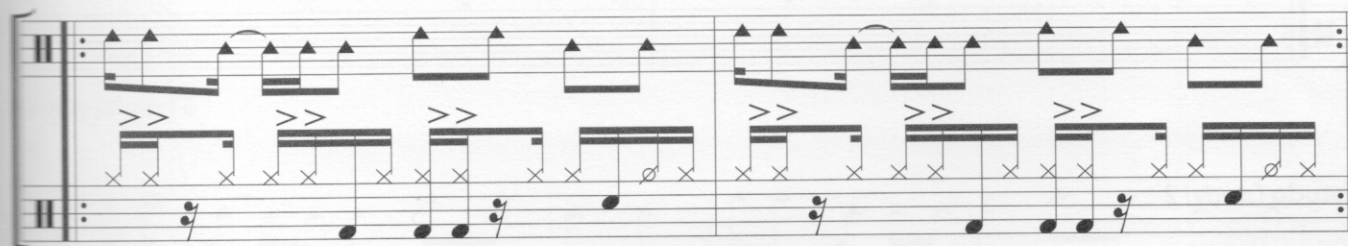
Estudo [study] 4

10



Estudo [study] 5

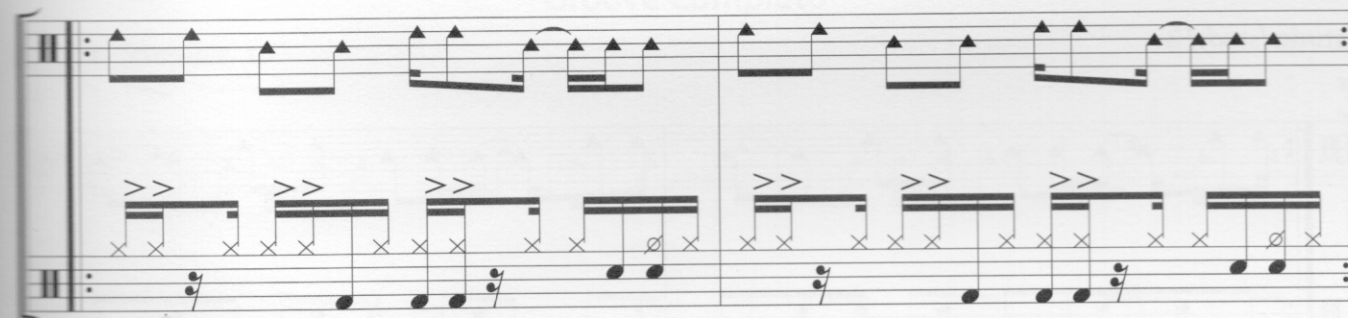
12



Groove Completo

Exemplo [example] 9

14



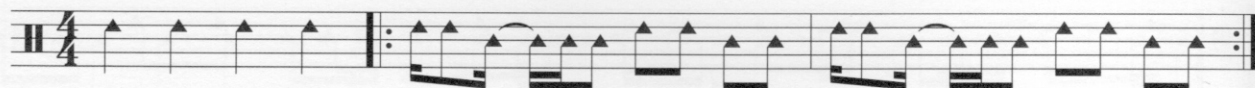
Ijexá

GROOVE 2

♩ = 105

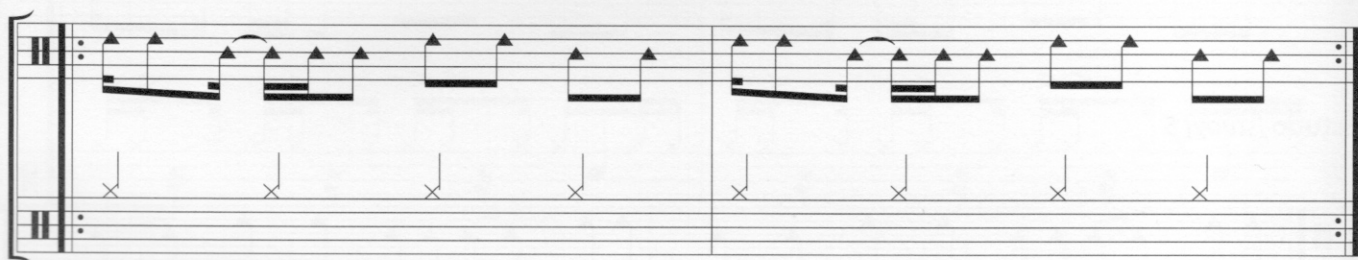
METRÔNOMO

CLAVE



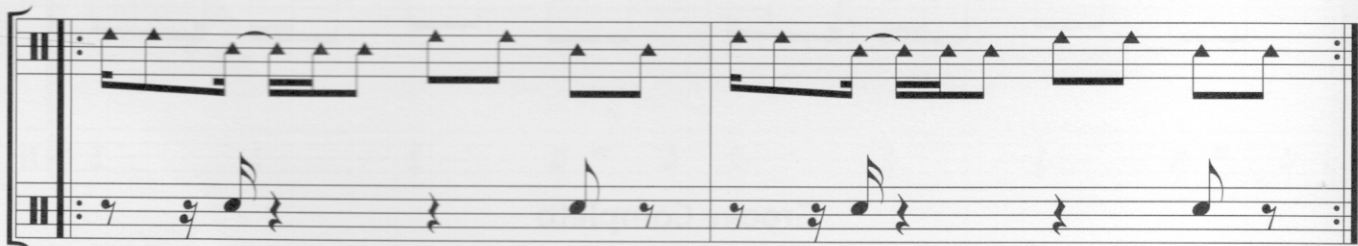
Estudo [study] 1

4



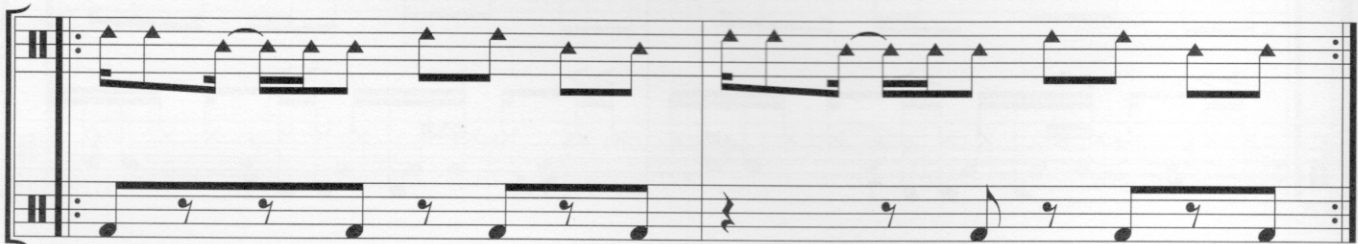
Estudo [study] 2

6



Estudo [study] 3

8



Estudo [study] 4

10



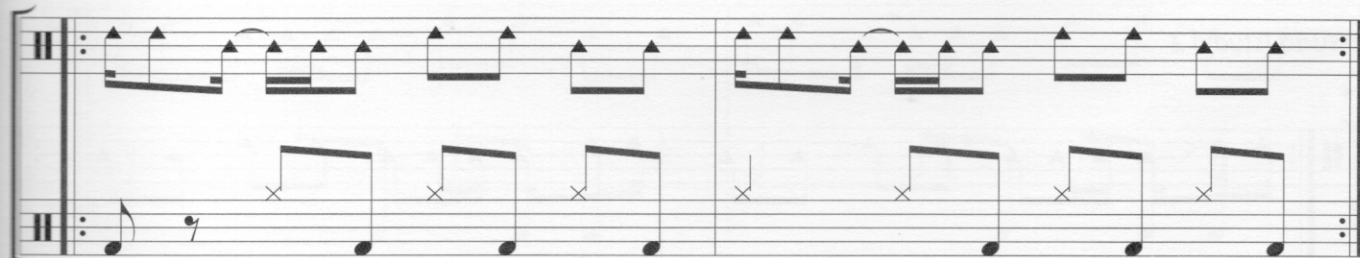
Estudo [study] 5

12



Estudo [study] 6

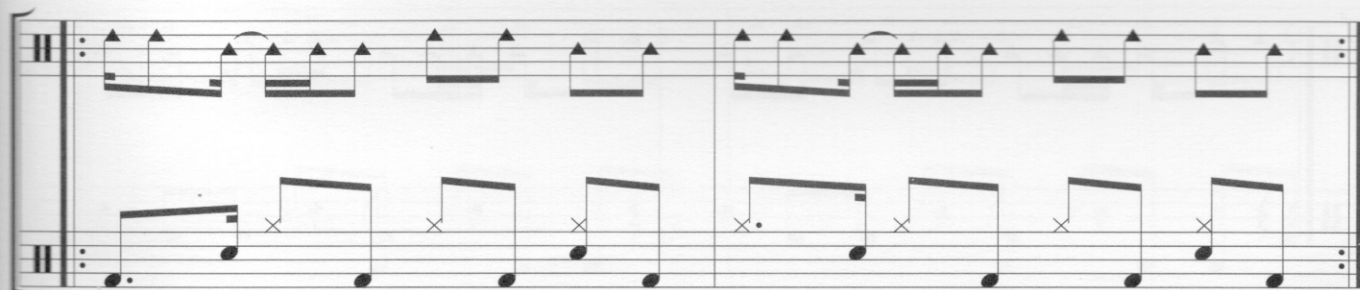
14



Groove Completo

Exemplo [example] 10

16



Ijexá

GROOVE 3

♩ = 105

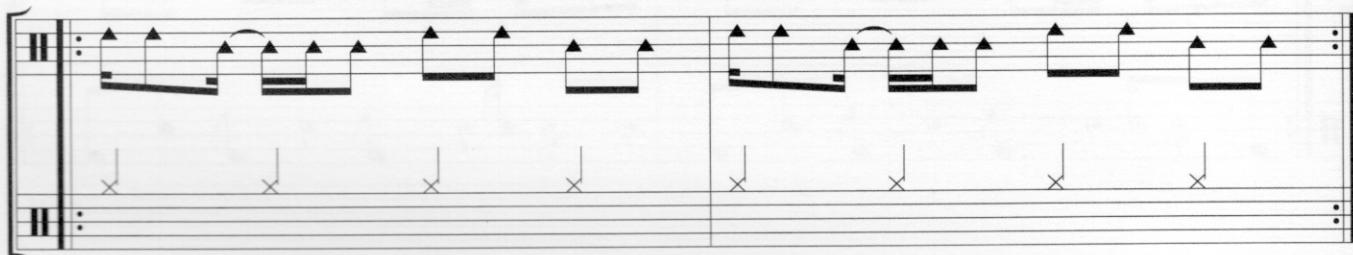
METRÔNOMO

CLAVE



Estudo [study] 1

4



Estudo [study] 2

6



Estudo [study] 3

8



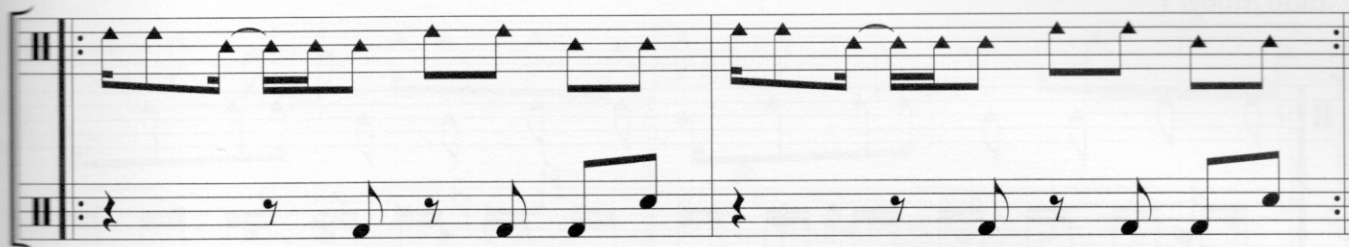
Estudo [study] 4

10



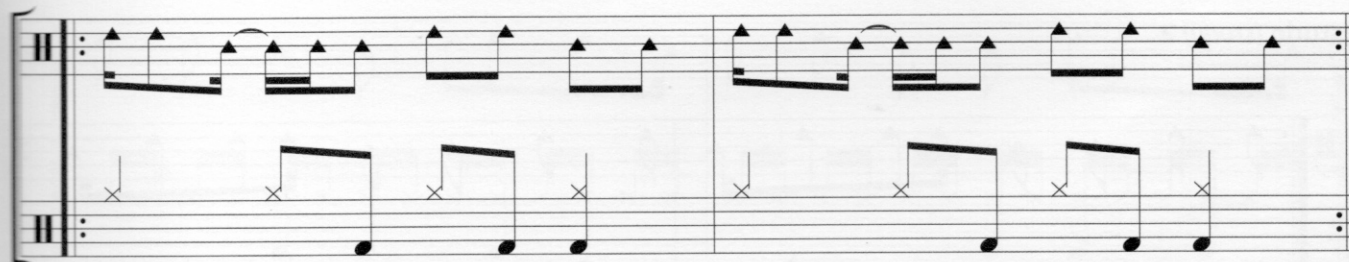
Estudo [study] 5

12



Estudo [study] 6

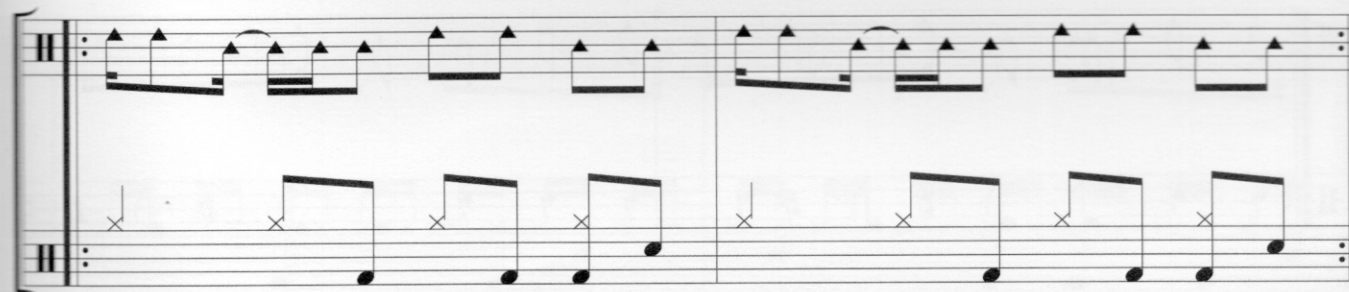
14



Groove Completo

Exemplo [example] 11

16



Ijexá $\frac{7}{8}$

GROOVE 1

$\text{♩} = 105$

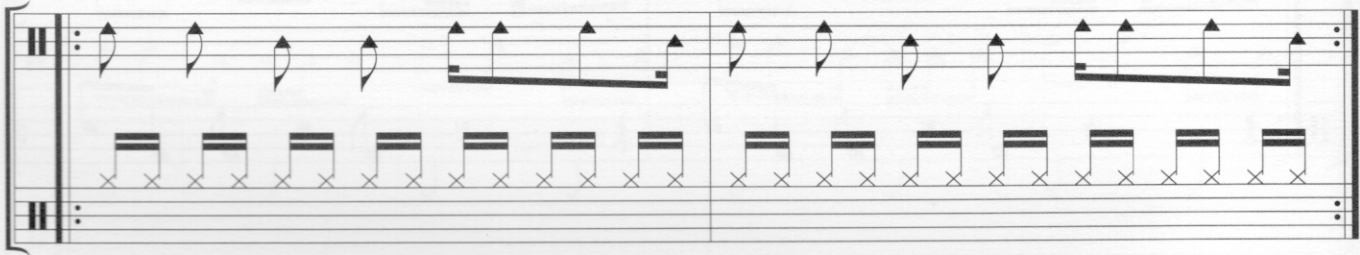
METRÔNOMO

CLAVE



Estudo [study] 1

4



Estudo [study] 2

6



Estudo [study] 3

8



Estudo [study] 4

10



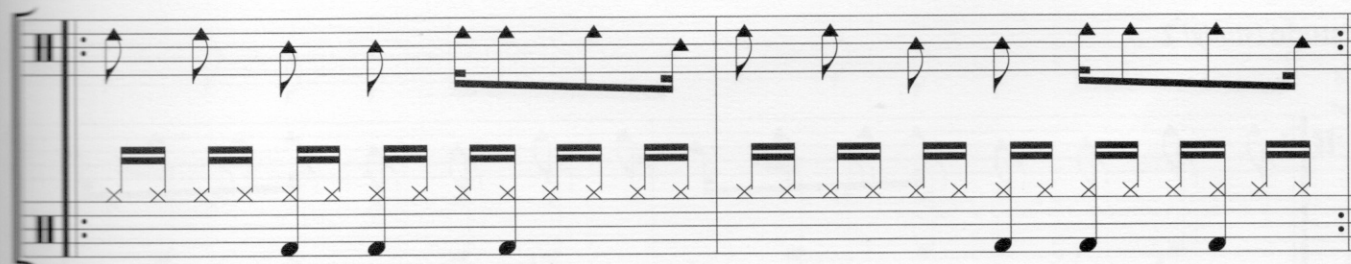
Estudo [study] 5

12



Estudo [study] 6

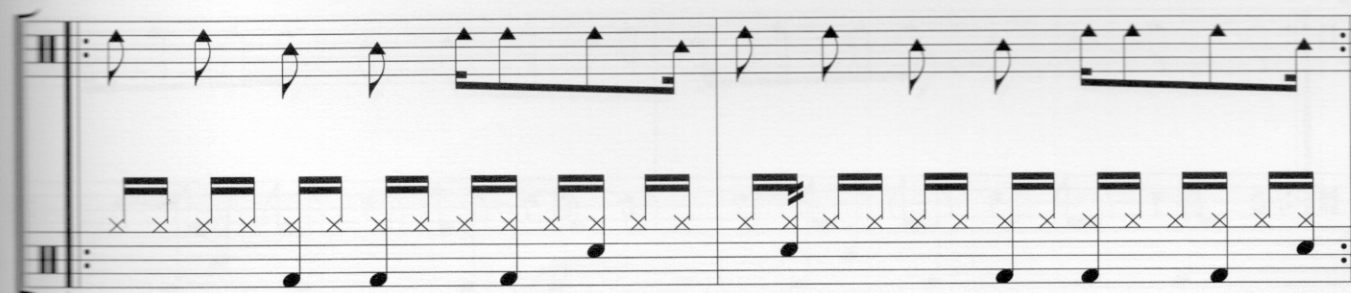
14



Groove Completo

Exemplo [example] 12

16



MARACATU

Pequeno histórico

Quando falamos Maracatu no meio musical, estamos nos referindo ao gênero musical pernambucano chamado Maracatu Baque Virado ou Nação. O Maracatu Baque Solto ou Rural é um gênero tocado em andamento muito mais rápido, com metais, e que lembra mais um frevo do que o maracatu que conhecemos. Há diferenças na concepção dos baques ou toques (combinação de desenhos rítmicos dos instrumentos do maracatu) de nação para nação, e o estudo aqui apresentado está baseado no Maracatu Nação Estrela Brilhante, dirigido por mestre Walter de França, divulgado em São Paulo pelos membros do grupo Mestre Ambrósio, a partir do começo da década de 1990.

Há algumas divergências sobre a origem da palavra maracatu, mas, segundo o compositor e profundo estudioso desta tradição, Guerra-Peixe, o termo africano *muracatucá* ou *maracatucá*, que significava “vamos debandar”, parece ser de onde a palavra realmente deriva. Reforça esta teoria a afirmação de outro autor, Gonçalves Fernandes: “maracatu é palavra africana entendida na acepção de batuque”.

Sua origem temática encontra-se na instituição dos reis do Congo, uma espécie de organização hierárquica entre tribos (ou nações) realizada no Brasil colonial, desde a segunda metade do século XVII. Como complemento dessas cerimônias, o Auto dos Congos era uma grande festividade com teatro, música e dança. Com o passar do tempo, o teatro foi eliminado, restando a música e a dança que deram origem ao cortejo do Maracatu que hoje conhecemos.

Atualmente, o maracatu é um gênero musical que influencia diversas correntes da música brasileira, mas sua essência segue sendo o poderoso cortejo rítmico-vocal que sai às ruas no carnaval de Recife.

Os instrumentos que tocam o maracatu são o gonguê, a caixa, o tarol (caixa mais estreita e aguda), alfaia e, em alguns blocos, o abê (ou chequerê). Há nações que usam o ganzá. O agogô, que uso acoplado à bateria, não é tocado nos blocos de maracatu.

A seguir, estão escritos dois baques fundamentais em qualquer bloco de maracatu e que são os mais usados no contexto da música popular ou do jazz brasileiro.

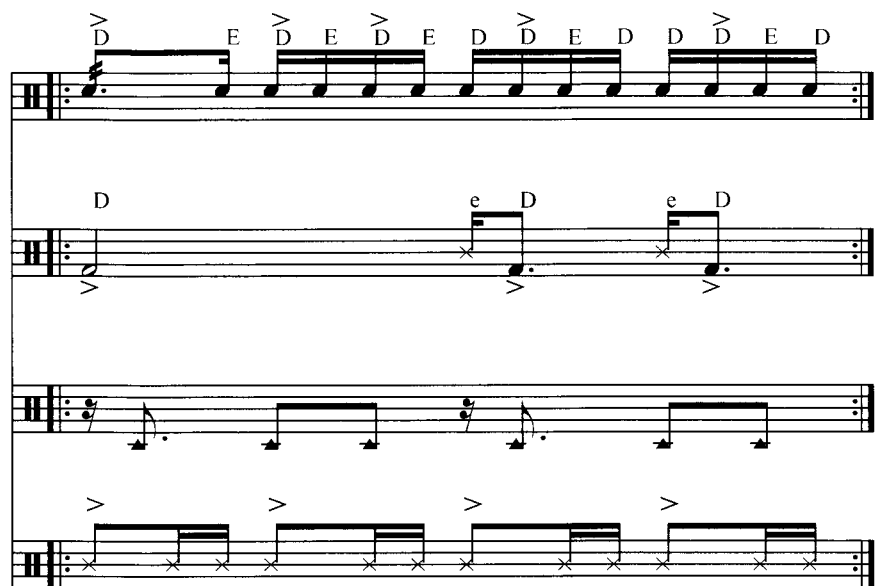
Material musical para percussão gentilmente cedido por Éder “O” Rocha.

OS BAQUES

Baque de arrasto

The musical notation for the 'Baque de arrasto' is presented in four staves, each representing a different instrument. The time signature is 4/4. The Caixa part features a complex rhythmic pattern with accents. The Alfaia marcante part has a simpler pattern with accents. The Gonguê part has a pattern with eighth notes. The Abê part has a pattern with eighth notes and rests.

Baque de Marcação



***Quando você toca para você mesmo,
está satisfazendo todo mundo,
porque a energia que emite
contagia.***

Dinho Gonçalves

A CAIXA DO MARACATU

A seguir, diversas variações da caixa do maracatu, com alternância das mãos e com repetição. Nos blocos de maracatu, de maneira geral, usa-se a repetição das mãos, mas na bateria as mãos alternadas também têm um bom resultado. Pratique lentamente cada uma das variações tocando o chimbal em semínima na cabeça dos tempos.



1)

2)

3)

4)

5)

6)

7)

Mão direita



Mão esquerda



8)

Rim shot

Mão direita



Mão esquerda



*O mais importante em um grupo
é ouvir o que o outro está tocando...
E isso fica mais difícil
quando todo mundo começa a solar.*

João Parahyba

MARACATU NA BATERIA**Preparatórios**

O chimbal está escrito no tempo e no contratempo, porque na bateria as duas colocações são usadas.

1)

2)

3)

4)

5) Linha do tarol

6)

Maracatu na bateria

Andamento: ♩ = 98.



1)

2)

3)

4)

5)

6)

Mão esquerda

7)

Mão direita

Mão esquerda

A levada abaixo é baseada em maracatu de Paulo Braga, na faixa "Pato Preto", do CD *Antônio Brasileiro*, de Tom Jobim.

8)

Rim shot

Mão direita

Mão esquerda

O gonguê

O termo gonguê, segundo Guerra-Peixe, é derivado de *ngong*, palavra de origem banto. Duas chapas de ferro fundido com aço e ligadas entre si formam um tipo de *cowbell* grave fixado em uma haste, que o percussionista segura com uma das mãos, deixando a outra livre para tocá-lo com baqueta de madeira. Pode-se conseguir duas alturas no gonguê, percutindo mais próximo ou mais afastado da "boca", e ele pertence à mesma família do agogô.

Abaixo, a principal linha do gonguê no bloco de maracatu e, uma segunda linha, que se tornou muito popular no meio musical brasileiro. Esta frase é frequentemente realizada no agogô, instrumento característico do samba, e que não é usado no bloco de maracatu.

56

FREVO

Pequeno histórico

Assim como o maracatu, o frevo é um ritmo ligado à dança e à *performance* de rua. O gênero teria surgido do “duelo” musical entre duas bandas marciais de Recife no século XIX. Quando visto de longe, aquele amontoado de gente parecia “frevor”, daí uma possível origem para o termo frevo. O frevo, junto com a marcha e o samba, popularizou-se com o carnaval a partir do início do século passado.

Sua origem marcial tornou muito simples a adaptação para a bateria, sendo bumbo, caixa e chimbal suficientes para configurar uma grade de frevo, um gênero musical extremamente rápido.

As mãos devem sempre ser **alternadas (DEDE)** e a interpretação do rulo de 9 no quarto tempo deve ser fechada, como um “buzz roll”. Similar ao samba, o frevo descreve uma frase quaternária, mas, em geral, escreve-se em 2/4. O ideal é ter consciência de ambas as quadraturas.

Andamento sugerido: ♩ = 120 a 156.



O FREVO NA BATERIA

1)

2)

3)

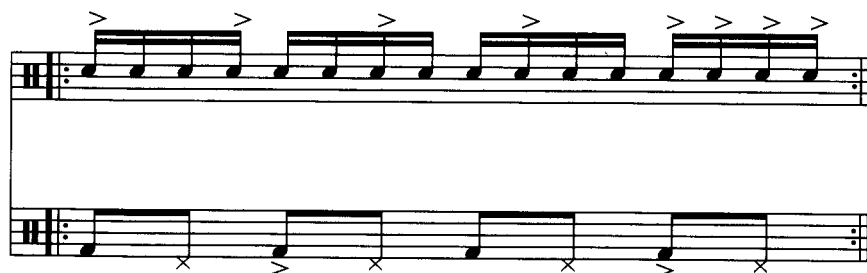
4)

Frevo

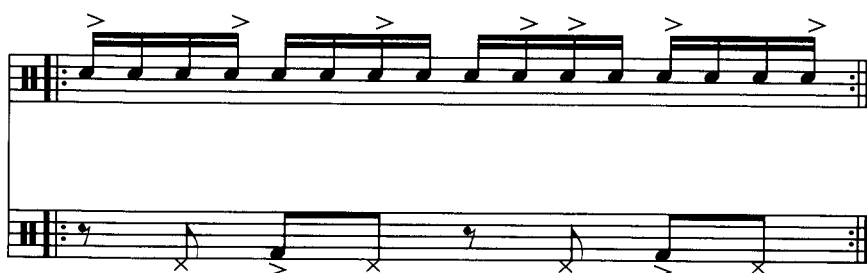
As levadas 5, 6, 7 e 8, sem rufo, podem ser úteis quando o andamento está muito rápido.

♩ = 162.

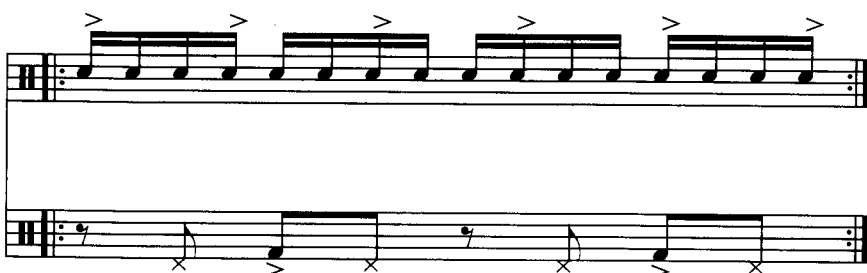
5)



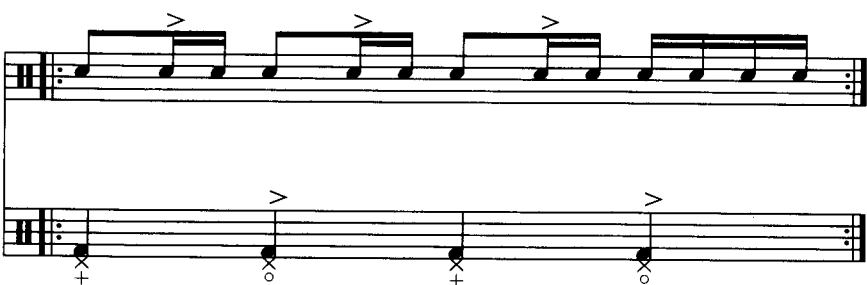
6)



7)



8)



A seguir, o frevo tocado usando surdo e caixa - levadas 1 e 2 - e prato - levadas 3 e 4.

♩ = 120 a 156.

1)  **73**


Mão esquerda

Mão direita

2)

Mão esquerda

Mão direita

3)  **74**

4)

Improvisação Pt.1

Formas Musicais no Jazz

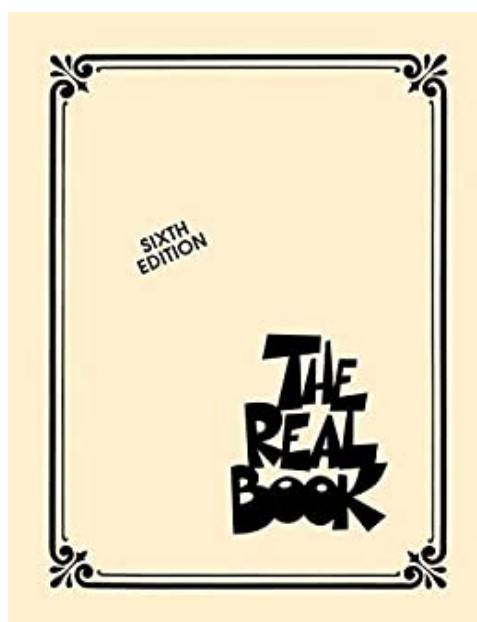
Para entendermos a linguagem da improvisação em qualquer instrumento, temos de estar atentos a linguagem musical, dentro do gênero no qual estaremos inseridos como instrumentistas. Dentro da linguagem Jazzística, no qual saber improvisar, é um requisito, além das habilidades musicais básicas necessárias, como manter o ritmo, interagir nos acompanhamentos, realizar as mudanças rítmicas e estilísticas das composições, temos também de nos orientar através da Forma Musical.

A forma musical dentro da linguagem Jazzística é de suma importância, pois todos os improvisadores, melodistas e harmonizadores, também estarão interagindo e realizando suas partes dentro da Forma. A forma divide as músicas em partes, sendo que a melodia e as harmonias são organizadas, popularmente chamadas de letras de ensaio, essa organização ajuda na visualização das partes bem como na orientação do músico. Algumas partituras não possuirão essas letras, tendo o músico a habilidade de identificar as partes.

Essa linguagem também, possui o que chamamos de “Lead Sheet”, ou seja, Folha guia, onde temos escritas a Melodia Principal e as Harmonias básicas, referentes a alguma gravação específica. Trata-se de um “guia” e não corresponde ao arranjo completo, ou uma transcrição completa de todas as partes de uma gravação. Em se tratando de linguagem jazzística, o objetivo é que aconteça uma interpretação livre, tanto da exposição da melodia quanto a possibilidade de deixar o arranjo aberto para o grupo específico.



O material mais famoso de repertório Jazzístico chama-se Real Book, popularmente difundido nos anos de 1970, de maneira informal entre estudantes de música e músicos de Jazz. Hoje é uma publicação oficial de vários volumes e com repertório que vai além do Jazz Tradicional. Ex.:



Formas mais utilizadas

AABA

Uma das formas mais populares de Jazz é a de 32 compassos na forma AABA, sendo cada Parte A tem 8 compassos e uma ponte (Parte B) de 8 compassos. Também é imediatamente reconhecível pela sua troca de acordes em Mudanças Rítmicas ou “rhythm changes”.

Exemplos: *Confirmation, Body and Soul, Easy Living, Have you Met Miss Jones, I Mean You, Lazy Bird, A Night in Tunisia, Softly as in a Morning Sunrise, Take the A Train, All the things you are, Moanin.*

AB – 16 compassos

Forma de Jazz com 16 compassos, divididas em duas partes de 8 compassos cada.

Ex.: “Blue Bossa” – Kenny Dorham

ABAC

Outra Forma comum é a de 32 compassos na forma ABAC, com sessões de 8 compassos, sendo que o segundo B levemente alterado, gerando uma parte C. *Airegin, But Not for Me, Ceora, Days of Wine and Roses, Four, If I Were a Bell, Just Friends, Like Someone in Love, Autumn Leaves.*

12 Bar Blues

Forma musical das mais populares, se não a mais popular dentro do repertório Jazzístico. Música exposta inteiramente em 12 compassos sem partes “separadas”.

Ex.: “Equinox” – John Coltrane, “Footprints” – Wayne Shorter, “Blue Monk” – Thelonious Monk, “Billie’s Bounce” – Charlie Parker, “Sandu” – Clifford Brown.

Referência:

<https://www.jazzadvice.com/lessons/building-your-repertoire-part-ii-10-key-tunes/>

Accompanying a Soloist

Now that you've developed the physical and mental techniques of comping, the problem remains: "When do I comp — what is the right time?" This question can only be answered by your ears. You must listen to the people you are playing with and always know where you are in the song form.

As the soloist plays, you (the accompanist) must recognize what the soloist is trying to do. Jazz solos are not one-dimensional. They have shapes — "peaks" and "valleys." You must be in sync with the soloist in his or her solo. Basically, a soloist can do one of three things:

- Build to a climax
- Come down from a climax
- Coast

Building to a Climax

Every time you play, your goal should be to generate a good feel and maintain your place in the form of the tune. In addition, as a soloist develops his or her solo, the accompanist must both support and encourage that development.

To illustrate the point, imagine a telephone conversation going something like this:

1st Person: *Boy, I'm happy. I just found a great new ride cymbal.*
2nd Person: *That's great. Can I hear it sometime?*
Sure you can. It sounds so warm and feels great to play on, too!
I'd like to find a cymbal like that someday.
If I come across another one, I'll be sure to tell you about it.
When can I come over and hear your new cymbal?
Come over right now if you'd like.
I'm on my way.

Both people are listening to each other, they're interested in what each has to say and respond to each other in a friendly and supportive way.

What if the conversation went like this:

1st Person: *Boy I'm happy. I just found a great new ride cymbal.*
2nd Person: *That's nice.*
It sounds warm and feels good to play on.
Hmmm.
Well, I just thought I'd tell you about it. Bye.
Click.

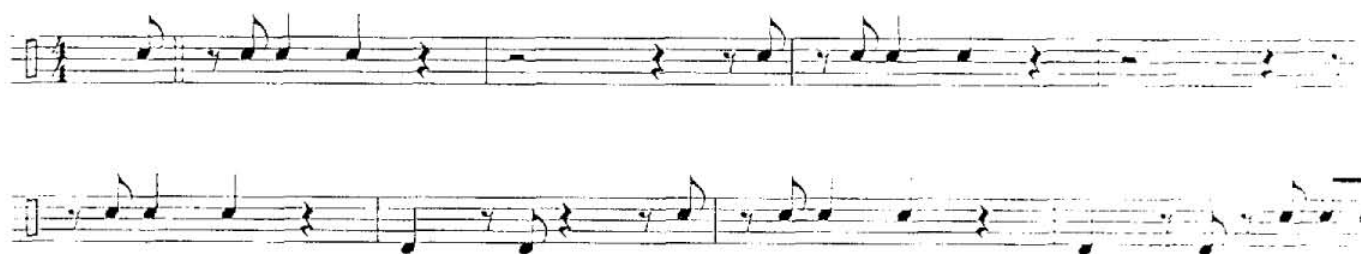
Now suppose they were having a musical conversation. The first person is the soloist and the second is the drummer.

Which music would you enjoy more?

*"Style is not important, it's the drums.
Style is not music. Anybody can get
on the drumset and get real fast.
But how do you play with people,
for people. Playing fast around the
drums is one thing. But to play music
to play with people for other to
listen to, that's something else.
That's a whole other world."*

Tony Williams
Modern Drummer
August 1972

When a soloist increases the intensity, so should the drummer. This can be done in a number of ways. Art Blakey would help a soloist build his solo by gradually increasing the intensity of the groove itself. Each chorus would “burn” a little harder than the previous one. Philly Joe Jones would increase the tension by playing repeated “riffs” behind the soloist:



Coming Down from a Climax

Coming down from a climax involves gradually thinning out the comping density, returning to the normal level of intensity, and being aware that the soloist may build again, or end the solo, or be unsure of where to go next.

Coasting

Everyone has felt the intensity of someone building a solo to a climax. We've all experienced the cooling off after a climax, but what is coasting? Coasting means that the soloist isn't sure if he wants to build more intensity and play a few more choruses or end the solo. When a soloist is coasting, a musical drummer can help shape the music.

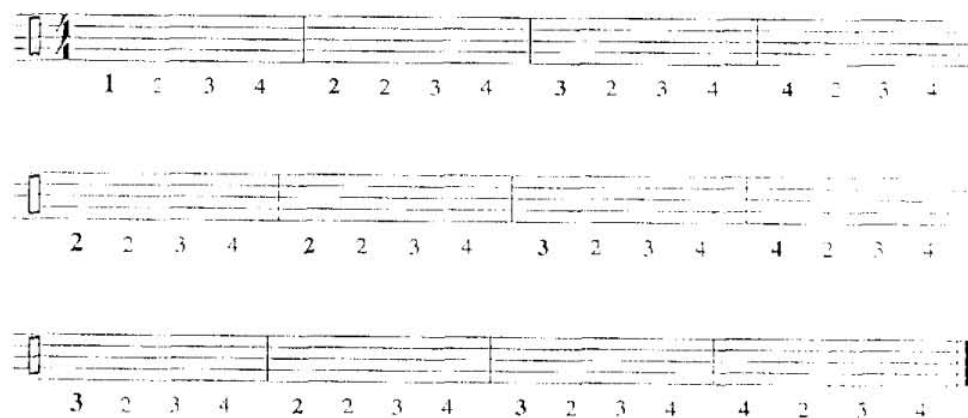
If the drummer just lays down a swinging groove for the soloist (which is difficult enough in itself), the solo will probably end soon. But if the drummer initiates some action by comping in a way that “pushes” the soloist — generates some sparks — chances are the soloist will respond by building the solo again. You must discover what each soloist needs. If you push too hard you might overpower the solo, if you lay back too much, the music may die. Listen to the music you are playing and hear how the soloist is reacting in order to decide what is appropriate for that soloist on that tune on that day. Another version might go in a completely different direction. The great thing about improvised music is that if you're really in tune with the people you play with, your songs can sound completely different each time you play them.

No jazz solo takes the same shape twice. This is why it's crucial to listen to the soloist. If he thinks he is building to a climax, you should be right there with him swinging hard and increasing your intensity (by comping) to push him farther. However, if a soloist is building to a climax but you think he's winding down because you lost your concentration or weren't *really* hearing, the music will not reach its full potential, and the soloist will be unhappy and feel that “you weren't playing with me.”

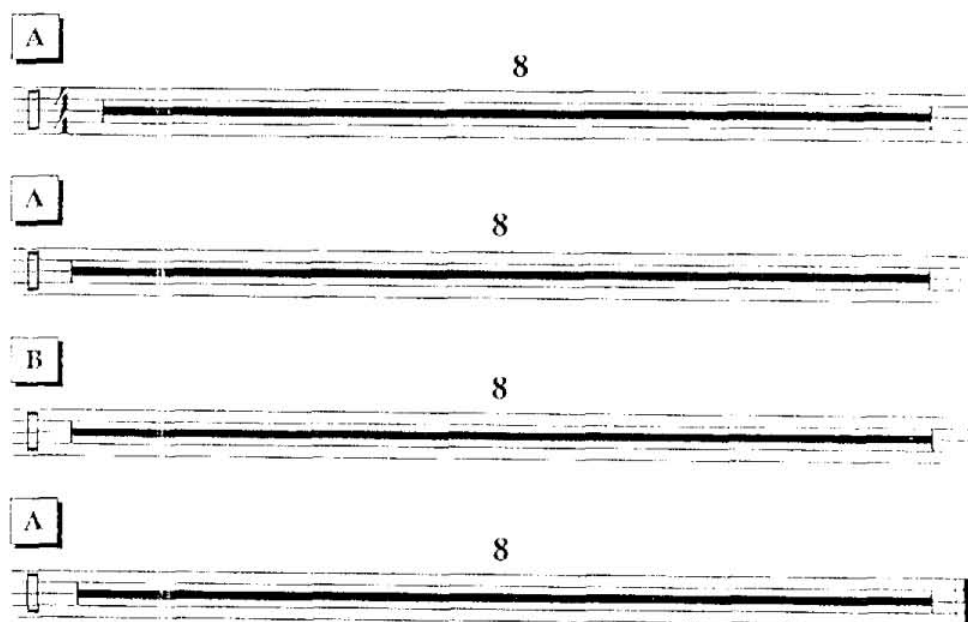
Seasoned players are completely aware of what the soloist is doing without thinking about building or coasting. The goal is to get to the point where the improvisations and comping ideas happen naturally and are directed by your ears and intuition, rather than by thinking or planning.

Listening/Song Structure

Most jazz songs are built on one of two forms. The first is the *blues form*, which is 12 bars divided into three four-bar phrases. Each 12-bar cycle is called a chorus.



The second is the *standard song form*, which is 32 measures divided into four eight-bar phrases. The eight-bar phrases are generally designated as A(8) A(8) B(8) A(8). The completion of each 32-bar cycle is a chorus.



In a 32-bar tune, the first eight bars (A) introduces the melody and harmony. The second eight bars (A) usually repeats the first. The third eight-bar section (B) is generally a new melody in a different key. This section is often called the *bridge*. The *time feel* (Latin, two-beat, swing, etc.) frequently changes during the bridge. The last eight-bar section (A) is generally a return to the melody, harmony and feel of the first (A). Listen to the play-along tunes "Last Week," "What is This Thing Called?," "Satch and Diz," and "Out in the Open." They are each 32 measures long and use the same AABA song form. "School Days" is a 12-bar form and the ballad "October" uses an 8-bar form.

Awareness

The 32-bar AABA standard song form and the 12-bar blues form are by far the most common structures used in jazz. These forms repeat over and over during a jazz solo. Charlie Parker wasn't just playing anything he wanted off the top of his head — every note and every phrase was in relation to the form (harmonic movement) of the particular song he was playing.

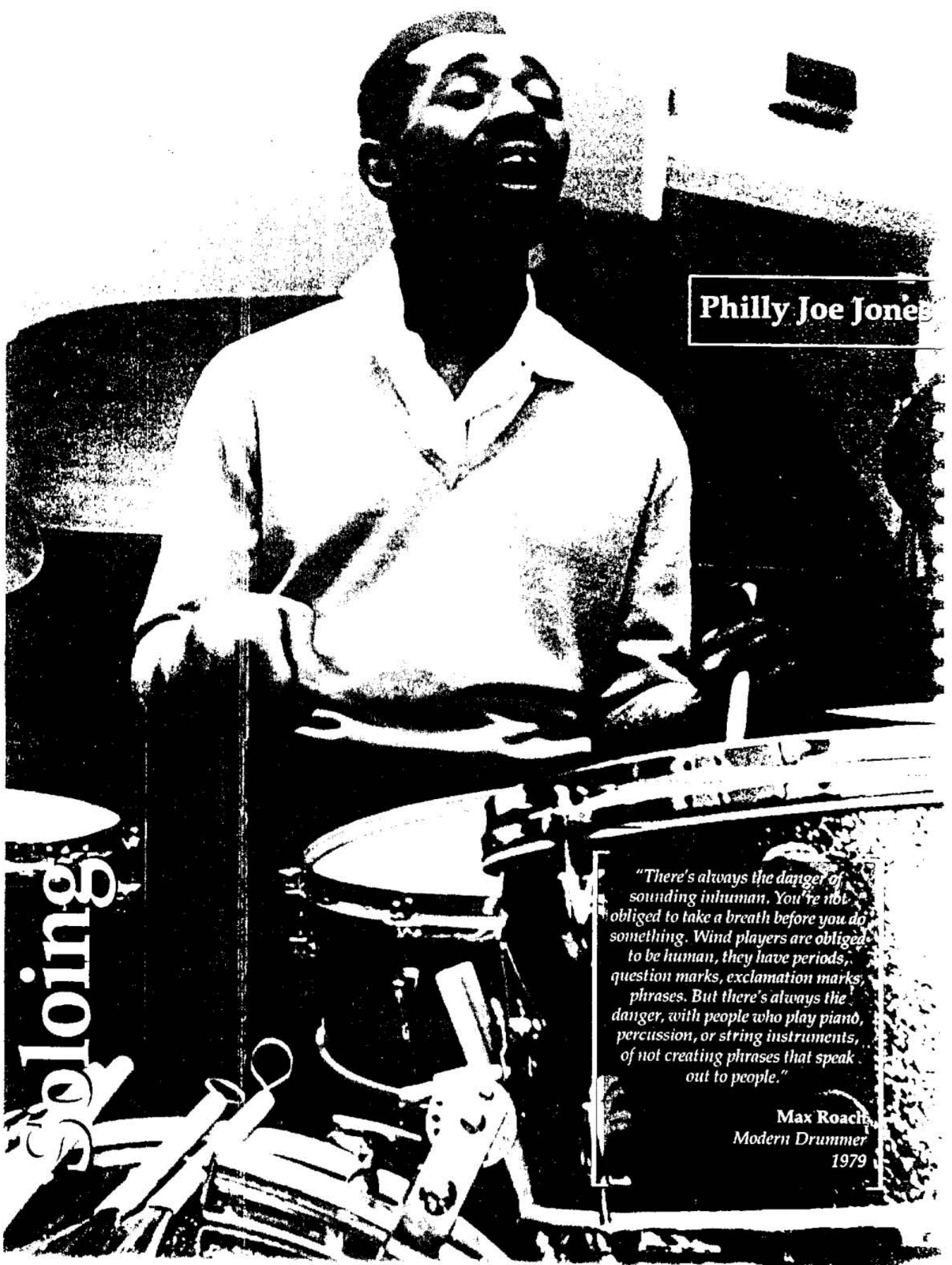
As a drummer, you too must know where you are in the song at all times. The form of the tune you are playing repeats over and over. The soloist you accompany may play solos from just one chorus to ten choruses or more. You must keep track of where the beginning of every chorus is, where the bridge is, and so on. Develop your sense of the harmonic movement by listening to records and figuring out the form of each song. *Feel* the harmonic movement.

"The drummer, if he's aware of music as a whole and listens in terms of form and melody and chord changes, without actually studying, he can become aware of these things and use them in his playing. Even though he may not be able to name what change logically follows another, he can sense it. In jazz, the sensing of that thing is just as important as knowing."

Shelly Manne

Down Beat

June 1966



Philly Joe Jones

"There's always the danger of sounding inhuman. You're not obliged to take a breath before you do something. Wind players are obliged to be human, they have periods, question marks, exclamation marks, phrases. But there's always the danger, with people who play piano, percussion, or string instruments, of not creating phrases that speak out to people."

Max Roach
Modern Drummer
1979

Soloing

Solo Structure

Drum solos can vary in length from one measure to as long as the drummer desires. Short solos can serve as a transition from one section of a tune to another or change the feel or mood. Longer solos are used for exchanging ideas (as in “trading” 4’s, 8’s, or choruses) or to feature the drummer.

Whatever the purpose of the solo, the drum soloist’s ideas should be played in a musical fashion with a swinging feel and should relate to the music being played. A good solo on any instrument is one that is played in the style of the tune, feels good and tells a story. There are many ways to develop a solo, including theme and variation, call and response, dynamic contrasts, tension and release, and textural changes.

Long solos consist of four and eight-bar phrases, which in turn are made up of one-bar ideas. To develop a musical soloing style we will begin by looking at one-bar phrases.

One-bar Phrases

The one-bar phrases in this book are not included because they are “hot licks,” or the “hippest” stuff. They are meant to be used to develop the kind of musical logic and melodic phrasing that all the great jazz players employed. When soloing Max Roach, Kenny Clarke, Philly Joe Jones and Roy Haynes didn’t just play what they had practiced and memorized. These masters played off the melodic motifs of the song and developed ideas that the other soloists presented in their solos. It’s taken for granted that they knew the melody and form of the songs and had good time, a swinging feel, and the technique necessary to execute their ideas.

People still listen to these drummers thirty, forty, even fifty years later not only because they swing so hard but because they developed their music in a logical way. The key to bringing a sense of musical logic to your soloing is listening as you play, and building each new idea on what was played previously. Don’t think about patterns or sticking. Listen to the *music* — your ideas will evolve from that.

Music is a language. Your playing communicates with those you are playing with, and with the audience. Listen to what you are playing. Develop your ideas. Don’t ramble — say something memorable when you play.

“I follow the improvisation the soloist has taken and when he’s through I pick up the last phrase he’s played and use this as the beginning to my improvisation on the melodic pattern of the composition.”

Elvin Jones
Down Beat
March 1961

One-bar Phrases



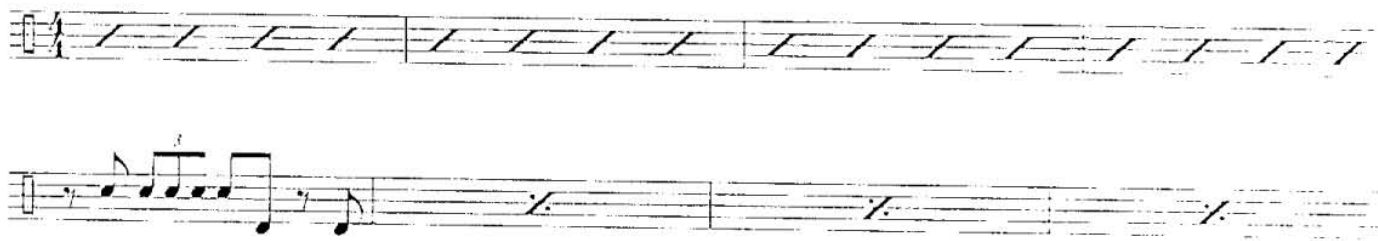
To begin, play each one-bar phrase at a comfortable tempo—try ♩ = 120.

Ten staves of musical notation, each containing four one-bar phrases. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The phrases are separated by double bar lines. Fingerings (1, 2, 3) are indicated above notes. Some phrases include slurs and accents. The phrases are as follows:
Staff 1: 1. Quarter note B-flat, eighth note A, eighth note G, quarter rest. 2. Quarter note F, eighth note E, eighth note D, quarter rest. 3. Quarter note C, eighth note B-flat, eighth note A, quarter rest. 4. Quarter note G, eighth note F, eighth note E, quarter rest.
Staff 2: 1. Quarter note D, eighth note C, eighth note B-flat, quarter rest. 2. Quarter note A, eighth note G, eighth note F, quarter rest. 3. Quarter note E, eighth note D, eighth note C, quarter rest. 4. Quarter note B-flat, eighth note A, eighth note G, quarter rest.
Staff 3: 1. Quarter note F, eighth note E, eighth note D, quarter rest. 2. Quarter note C, eighth note B-flat, eighth note A, quarter rest. 3. Quarter note B-flat, eighth note A, eighth note G, quarter rest. 4. Quarter note A, eighth note G, eighth note F, quarter rest.
Staff 4: 1. Quarter note G, eighth note F, eighth note E, quarter rest. 2. Quarter note F, eighth note E, eighth note D, quarter rest. 3. Quarter note E, eighth note D, eighth note C, quarter rest. 4. Quarter note D, eighth note C, eighth note B-flat, quarter rest.
Staff 5: 1. Quarter note A, eighth note G, eighth note F, quarter rest. 2. Quarter note G, eighth note F, eighth note E, quarter rest. 3. Quarter note F, eighth note E, eighth note D, quarter rest. 4. Quarter note E, eighth note D, eighth note C, quarter rest.
Staff 6: 1. Quarter note B-flat, eighth note A, eighth note G, quarter rest. 2. Quarter note A, eighth note G, eighth note F, quarter rest. 3. Quarter note G, eighth note F, eighth note E, quarter rest. 4. Quarter note F, eighth note E, eighth note D, quarter rest.
Staff 7: 1. Quarter note C, eighth note B-flat, eighth note A, quarter rest. 2. Quarter note B-flat, eighth note A, eighth note G, quarter rest. 3. Quarter note A, eighth note G, eighth note F, quarter rest. 4. Quarter note G, eighth note F, eighth note E, quarter rest.
Staff 8: 1. Quarter note D, eighth note C, eighth note B-flat, quarter rest. 2. Quarter note C, eighth note B-flat, eighth note A, quarter rest. 3. Quarter note B-flat, eighth note A, eighth note G, quarter rest. 4. Quarter note A, eighth note G, eighth note F, quarter rest.
Staff 9: 1. Quarter note E, eighth note D, eighth note C, quarter rest. 2. Quarter note D, eighth note C, eighth note B-flat, quarter rest. 3. Quarter note C, eighth note B-flat, eighth note A, quarter rest. 4. Quarter note B-flat, eighth note A, eighth note G, quarter rest.
Staff 10: 1. Quarter note F, eighth note E, eighth note D, quarter rest. 2. Quarter note E, eighth note D, eighth note C, quarter rest. 3. Quarter note D, eighth note C, eighth note B-flat, quarter rest. 4. Quarter note C, eighth note B-flat, eighth note A, quarter rest.

Developing Musical Phrases

Step 1 — Repetition

Now trade fours with yourself: play four bars of time followed by the one-bar idea repeated four times (four bars). Do this until the phrases flow together.



Step 2 — Orchestrating Phrases

Now orchestrate (move) the ideas around the set while trading fours. Here are some of the melodic possibilities:



Step 3 — Adding Rests to the Phrase

The next step is to use rests to create space, or rhythmic displacement, within the four-bar phrase.

The musical notation illustrates the process of adding rests to a four-bar phrase. Each staff shows a continuous eighth-note pattern on the top line and a four-bar phrase on the bottom line. The phrases are variations of a sequence of eighth notes and triplets, with rests added to create rhythmic displacement. The first phrase has a quarter rest in bar 3. The second has a half rest in bar 2. The third has a quarter rest in bar 3. The fourth has a half rest in bar 2. The fifth has a quarter rest in bar 3. The sixth has a half rest in bar 2. The seventh has a quarter rest in bar 3. The eighth has a half rest in bar 2.



Step 4 — Rests within the Phrase

Now take out notes within the phrase for more rhythmic interest.



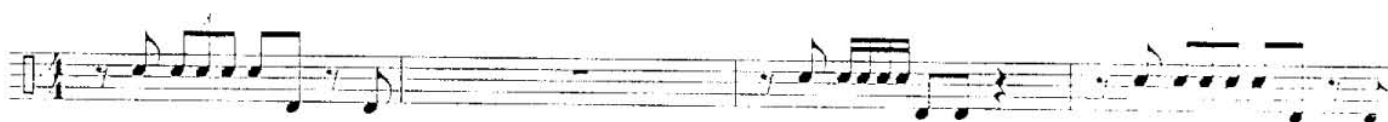
Now orchestrate these ideas.

Step 5 — Rhythmic Elasticity

Let's *s-t-r-e-t-c-h* the rhythm — spread it out so that it sounds slower:



Or *contract* the rhythm, making it sound faster:



Three-beat Phrases

One of the most frequent rhythmic devices used by all the be-bop greats involves repeating ideas that are only three beats long over a 4/4 pulse. Most any of the 1-bar phrases can be transformed into a three-beat phrase by omitting either the first or last beat of a phrase.

For example:



Becomes this figure when you remove the fourth beat:



Or when you remove the first beat:



Check out how these 3-beat phrases sound in 4/4.



Now orchestrate the three-beat phrases around the set.

To review, solos can be developed in a number of different ways:

- Repetition
- Orchestration
- Dynamics
- Adding rests to create rhythmic displacement
- Omitting notes in the phrase
- Stretching or contracting the rhythm
- Use of three-beat motifs

As you can see, you can get a lot of musical mileage out of a simple idea:



If you use creative logic.

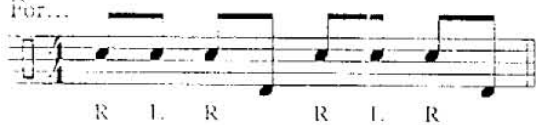
Look what happens when you introduce a second idea — the second one-bar phrase:



Here are some orchestrational ideas for four of the other one-bar phrases.



For...



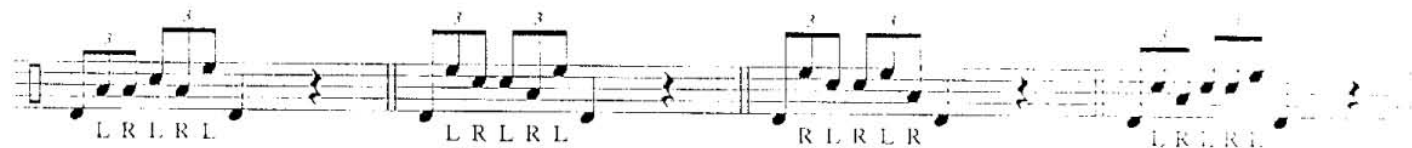
Try...



For...



15...



For...



Try...



And so on. Now orchestrate, using dynamics and adding rests within the one-bar phrases.

Another effective idea is to use rolls to connect phrases.

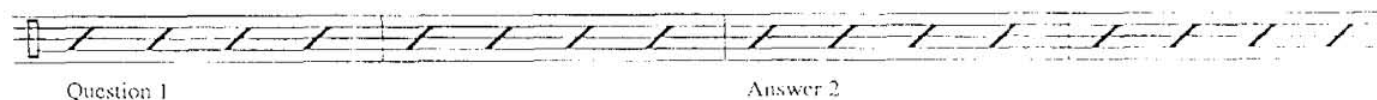


The "stick on stick" sound is also useful.



Developing Longer Solos

Students often tell me they don't know what to play when they are asked to solo. The truth is you don't need an immense vocabulary to play a solo if you develop your ideas fully. To play longer solos — a chorus or several choruses — use a *motif* (some phrase that is especially memorable) from the melody of the song as an opening statement or "question," and play an appropriate "answer." If you try this, you will find it helps you develop a logical and melodic solo.



This format forces you to remember what you've just played. If you can't remember it, then you probably weren't thinking melodically. When you are thinking melodically, you're playing "makes more sense" and becomes more memorable to you, the band and the audience.

Question and Answer Solo



Here's what the format sounds like using ideas from the one-bar phrases.

Question 1 Answer 1

Question 1 Answer 2

Answer 1 as a question Answer 2

Answer 1 as a question Question 1 as an answer

As you can hear, by using just three ideas:

1

2

3

an interesting and musically logical solo was created.



Question and Answer Solo Number 2

Here's another solo using the same format. Can you hear the logic? The melody? The questions and answers?

The musical notation consists of four staves, each containing a sequence of eighth notes and rests. The notation is designed to be transcribed into a rhythmic pattern. The first staff has two groups of three eighth notes, each followed by a rest, with the rhythm 'R R R R R R' written below. The second staff has a group of three eighth notes, a rest, a group of three eighth notes, a rest, and a group of three eighth notes, with the rhythm 'R L R L R' written below. The third staff has a group of three eighth notes, a rest, a group of three eighth notes, a rest, and a group of three eighth notes, with the rhythm 'L R L R R L R L R' written below. The fourth staff has a group of three eighth notes, a rest, a group of three eighth notes, a rest, and a group of three eighth notes, with the rhythm 'R L R L R' written below.

A great way to improve your soloing is to learn someone else's solo. Collect solo ideas from the recommended listening CDs. Learn the ideas by ear or by transcribing them and then integrate these new ideas into your own soloing vocabulary.