

A RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE EDUARDO LOPES E BEN REIMER E A PERFORMANCE DA COMPOSIÇÃO *CHRONOS XB*, PARA BATERIA E VIBRAFONE, DE ROBERTO VICTÓRIO

Leandro Henrique Amorim¹ e Carlos Eduardo Di Stasi¹

1. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), São Paulo, Brasil.

RESUMO

Este trabalho explora conexões entre a música popular e a música contemporânea erudita através de análise conceitual teórica e musical. Conectamos dois autores que cunharam conceitos sob esta perspectiva – Eduardo Lopes (*Fourth Stream*) e Benjamin Reimer (*Confluyente*) – e, de forma a sugerir uma performance, é feita uma análise da parte de bateria da obra *Chronos Xb*, do compositor Roberto Victório. Conclui-se que é possível corroborar com a ideia de que um músico é capaz de assimilar duas linguagens distintas – música erudita e popular –, transformando-as em função de conceitos e gêneros multilinguísticos.

Palavras-chave: Bateria, Percussão Múltipla, Performance, Fourth Stream e Confluyente

ABSTRACT

This paper explores connections between popular and contemporary classical music through theoretical and musical conceptual analysis. We connected two authors who coined concepts under this perspective — Eduardo Lopes (*Fourth Stream*) and Benjamin Reimer (*Confluyente*) — and, in order to suggest a performance, an analysis was made of the drumkit's part of the piece *Chronos Xb*, by composer Roberto Victório. It is concluded that it was possible to corroborate the idea that a musician is capable of assimilating two distinct languages – classical and popular music – transforming them in terms of multi-linguistic concepts and genres.

Keywords: Drumkit, Multiple Percussion, Performance, Fourth Stream and Confluyente

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho nos debruçamos sobre dois conceitos fundamentais que conferem à bateria grau de legitimidade em seu percurso como objeto da música contemporânea, bem como, aproximam esse percurso ao próprio caminho do instrumento na música popular. São eles: *Fourth Stream* (LOPES, 2016) e *Confluyente* (REIMER, 2013). Estes conceitos são relativamente atuais e têm sido discutidos a partir de trabalhos relacionados à bateria, porém,

ainda em caráter preliminar ou pouco explorados. A convergência entre estes conceitos foi identificada em Martins (2019) e, com base neste estudo, projetamos um olhar mais específico nessa relação, de modo a compreendê-los de forma dialética. Segundo Lopes, *Fourth Stream* corresponde a um gênero onde é possível apropriar-se de qualidades técnicas e idiomáticas de gêneros distintos (LOPES, 2016). Já para Reimer, a abordagem *Confluente* trata de pontos de intersecção através de uma profunda análise dentro de um repertório que pretende separar, mas não segregar, a bateria da percussão múltipla, possibilitando a criação de ideias composicionais que utilizem tanto a riqueza da manipulação de conceitos e objetos sonoros da composição contemporânea como a rica história conceitual e sonora desenvolvida pela bateria. Nosso objetivo foi investigar e propor uma relação entre ambos os conceitos, observando o lugar que a bateria ocupa na música contemporânea e, por um outro lado, encontrar uma forma de interpretação que pudesse servir de tangente entre a música popular e a música erudita. Por fim, este trabalho analisa, em função de uma sugestão de performance, a parte de bateria da obra *Chronos Xb* do compositor Roberto Victório, com base nos conceitos acima destacados. Do ponto de vista metodológico de análise, decidiu-se por uma abordagem crítica e, sobretudo, multi-paramétrica (MONTEIRO, 2008) — Isto diz respeito ao espectro de análise que pode tanto ter seu olhar apontado para o que se produziu de material essencialmente musical, bem como para questões extra-musicais, com o intuito de colaborar criticamente com as propostas conceituais, furtando-se a observar a bateria e a percussão múltipla como instrumentos autônomos, mas não antagônicos. Por fim, concluímos que é possível ratificar os conceitos de Reimer e Lopes em função de análise e performance que adquirem, transformam e conectam aspectos de duas linguagens distintas.

2. THIRD STREAM

O *Third Stream* é um conceito criado pelo pesquisador Gunther Schuller para designar um novo gênero que surgiu na segunda metade do século XX com o intuito de estabelecer paralelos entre a música clássica e o jazz. Segundo Liesa Karen Norman “essa influência começou em pequenas doses, mas conforme o passar do tempo culminou no jazz e na música clássica tornando-se parceiros” (NORMAN, 2002, p. 11). Para Norman, o surgimento

do *Third Stream* se desenvolveu através da própria atuação de músicos e compositores, culminando em estilos como o fusion e o conceito de avant-garde.

Podemos compreender que o gênero *Third Stream* criou seus alicerces em meio às significativas mudanças do mundo musical depois da segunda guerra, porém, sempre muito criticado por músicos e críticos de ambos os gêneros. Em termos gerais, essas críticas baseavam-se nas diferenças ao redor daquilo considerado como “bela”. O que vai definir e qualificar, segundo Norman, a sonoridade clássica considerada “bela” são fatores mais genéricos, ligados a escolas e regiões estilísticas; como Itália, França e Alemanha. No entanto, o jazz não estaria distante da regra da formalização por possuir uma linguagem geral amplamente difundida que, inclusive, é o cerne da questão amplamente discutida no trabalho de Reimer e diz respeito ao fato de que o símbolo agregado que confere representação à bateria se estabelece, justamente, dentro desta própria linguagem – o jazz.

Para Norman, a questão que surge como diferença é que o jazz talvez tenha deixado de lado a questão do “bela” para se apoiar numa tentativa de defesa cultural. Todavia, por estar quase que completamente ligado ao improvisado, ele assume, segundo Norman, um estilo de sonoridade que se estabeleceu sob a individualidade de cada músico, tornando sua estrutura conflituosa e muito profunda. Schuller define o *Third Stream* como um tipo de música capaz de mediar o contato entre a música erudita e o jazz em meados do século XX, onde a síntese da essência de cada um dos gêneros cria um gênero capaz de abrigar elementos básicos do jazz e da *western art music* (SCHULLER, 2001, p.401).

Neste sentido, é importante ressaltar que diante de alguns pontos apresentados até aqui é possível concluir que as relações entre a música popular e erudita aconteceram por toda a extensão do século XX através, por exemplo, de obras de compositores como Stravinsky e Milhaud e que podem ser melhor compreendidas em Martins (2019); Reimer (2013) e Brennan (2020), precedidos; não de forma cronológica, mas de certa forma plural e complexa, da relação entre o negro liberto francês e o negro escravizado americano (BRENNAN, 2020). No entanto, apesar do rigoroso suporte teórico que dá substância ao trabalho de Schuller, para Lopes falta ao *Third Stream* elementos que de fato possam caracterizá-lo como um gênero que sustente, de forma mediadora, as duas linguagens, como fica claro na seguinte passagem:

Resumindo, Third Stream seria um estilo musical de cerne erudito (peças compostas muitas delas por compositores de formação e estética erudita) com citações a músicas étnicas e em especial o jazz- incluindo frequentemente improvisação. Será interessante referir também que estas peças eram tocadas em ambientes “clássicos” por músicos de formação erudita (LOPES, 2016, p.3)

O trecho supracitado sustenta a crítica que Lopes utiliza para conceber o termo *Fourth Stream* e favorece, ao mesmo tempo, um ambiente dialético entre os dois conceitos: o *Fourth Stream* de Lopes e o *Confluente* de Reimer, dos quais tratamos a seguir.

3. FOURTH STREAM E CONFLUENTE

Diante da necessidade de explorar a compreensão e assimilação de técnicas e estruturas tão distintas relacionadas à música popular e à música erudita, encontramos em Eduardo Lopes o conjunto conceitual que, junto aos conceitos destacados por Ben Reimer, nos ajudaram a identificar o lugar que a bateria ocupa na música contemporânea e conceber uma forma de interpretação que possa servir de tangente entre esses dois gêneros. O conceito apresentado por Eduardo Lopes se chama *Fourth Stream* e diz respeito à capacidade de assimilação de variadas linguagens por um musicista e/ou compositor. Segundo Lopes, a música é “um objeto virtual cuja recepção é muito mais do que uma organização de frequências sonoras, timbres e durações” (2016, p. 1) e que é razoável considerar, quando necessário, o uso de “ferramentas e construções teóricas de várias áreas das humanidades e ciências” (2016, p.1). Segundo Lopes, *Fourth Stream* é um gênero onde “novos músicos conseguem, numa só peça, assimilar várias técnicas de instrumento e recursos idiomáticos específicos a cada gênero” (LOPES, 2016, p. 3). Basicamente, é um gênero onde a contemporaneidade se estabelece complexa em função de um vasto material musical e, apesar da distância de linguagem, função e tantas outras características que são atribuídas à música popular e à música erudita, há uma chance de aproximação.

Reimer, por sua vez, estabeleceu quatro abordagens únicas nas quais, segundo ele, a bateria poderia transitar. São elas: Turista, Captura instantânea, Não-idiomática e a que aqui utilizamos: *Confluente*. Este termo “...pode significar ‘algo que se encontra com’, ‘converge para’ ou ‘aproximar-se de’” (MARTINS, 2019). Como o nome sugere por si mesmo, essa última abordagem pretende avaliar possíveis pontos de intersecção entre as anteriores, possibilitando a criação de ideias composicionais que utilizem como base a rica história da bateria, em conjunto com o tratamento de diferentes materiais. Ao contrastar ambos conceitos e observar suas similitudes, foi possível assim compreender que o lugar da bateria na música contemporânea está arregimentado por uma prática que dialoga diretamente com o mundo contemporâneo, onde os múltiplos saberes e as múltiplas linguagens estão cada

vez mais próximas das pessoas – fato este evidenciado pelo avanço da tecnologia e do acesso rápido à informação – e acabam “por condicionar quem somos e reflecte[m]-se obviamente na experiência e todas as actividades musicais” (LOPES, 2016). Neste sentido é possível compreender, através do diálogo entre Lopes e Reimer, que a herança genética da bateria possui um vasto material musical que confere ampla identificação do instrumento em sua própria historicidade, esta que por sua vez pode ser usada dentro das estruturas e formalizações comuns à música contemporânea, transplantando raízes (SCHULLER, 2001, p.401) e enaltecendo múltiplas narrativas que enriquecem o repertório para percussão. Por outro lado, uma música não-idiomática escrita para bateria também é possível, levando o compositor ou o intérprete a explorar sonoridades dentro de uma gama de recursos mais limitados que uma percussão múltipla.

Após o aprofundamento crítico a partir das ideias de ambos os conceitos foi possível experimentar e propor uma sugestão de performance orientada pela análise exclusiva da parte de bateria da obra *Chronos Xb* (para bateria e vibrafone) de Roberto Victório, com a proposta de observar tanto a bateria como a percussão múltipla como instrumentos autônomos, mas não antagônicos. Isto significa que a análise feita em nosso trabalho foi orientada sob esta premissa, colaborando criticamente com a discussão proposta por Reimer – no que corresponde principalmente ao contraste histórico de aspectos morfológicos, de repertório etc. –, que afirma que não se faz necessário compreender a bateria como uma extensão da percussão múltipla (NICHOLS, 2012). O que Reimer propõe é retirar a sombra (REIMER, 2013, p.15) entre estes dois instrumentos com o intuito de encontrar novas possibilidades musicais.

4. ANÁLISE DA PEÇA

Como estudo de caso, a análise da parte de bateria da obra de Victório nos permitiu uma reflexão sob o ponto de vista da performance, de maneira a alcançar alguns resultados que corroboram com este trabalho. *Chronos Xb* é um rearranjo da obra *Chronos X*, para bateria e flauta. Sob nossa encomenda, Roberto Victório transferiu o duo para uma formação dentro da família da percussão: bateria e vibrafone. Para nós a obra oferecia uma possibilidade de performance relacionada a todo caminho teórico que apresentamos neste trabalho. Tratamos então de todos os exemplos musicais partindo do ponto de vista de que

a peça é, de forma geral, para bateria – sob uma linguagem *Fourth Stream/Confluyente* –, e nos ocupamos apenas de exemplos que guardavam alguma correspondência com a linguagem idiomática tradicional, não somente em função da resultante sonora, mas também dos níveis de coordenação/técnica. Neste sentido, no decorrer do processo de análise, foram separados curtos trechos da peça, de maneira que esses pudessem ser contrastados com resultados sonoros específicos da própria tradição do instrumento. Da mesma forma, destacamos exercícios e técnicas de estudo que pudessem ser encontrados na literatura tradicional do instrumento.

Sob o ponto de vista de um baterista que atravessou a fronteira em direção a uma linguagem erudita não há problemas em relação à técnica e à disposição dos instrumentos e, mesmo que o discurso por muitas vezes não esteja relacionado com os sotaques tradicionais da bateria, é possível encontrar em alguns bateristas que figuram principalmente no *free-jazz*, o mesmo tipo de sonoridade. Diante disso, é necessário dizer que se o objetivo deste trabalho foi estar alinhado com a produção contemporânea (não necessariamente da Música Contemporânea) da música, levamos em consideração principalmente bateristas que estão produzindo sua própria música de forma mais próxima ao gênero *Fourth Stream/Confluyente*, tais como: John Hollenbeck, Billy Martin (*aka* Illy Beats), Chris Corsano, Dave King, Christian Lillinger, Sérgio Vieira entre outros. Sendo assim, nossa sugestão é que para a performance dessa peça o contato com níveis de coordenação/técnica e linguagem tradicionais da bateria é essencial e, da mesma forma e não menos importante, o contato com a linguagem da música contemporânea, na qual a aplicação e tratamento do material musical são incomuns à tradição da bateria enraizada na música popular. Da mesma maneira, salientamos que optamos por gestos, sonoridades e afinações extremamente balizados por sonoridades encontradas em nossas extensivas escutas. No primeiro exemplo é possível observar o que de fato define a peça de forma geral: o pouco uso de uma sonoridade calcada na execução do groove. Observamos, sobretudo na atual produção musical de bateristas como John Hollenbeck ou Dave King, a não necessidade da existência de um groove ou acompanhamento característico, mas, na verdade, de um diálogo expressivo com passagens melódicas, harmônicas e rítmicas. A forma como Victório conduz o fraseado dos tambores diz respeito, sobretudo, ao diálogo com o vibrafone, em função, por exemplo, desses parâmetros os quais citamos. Todavia, em cada um dos tempos há a possibilidade de compreender cada gesto como um *fill* aplicável a qualquer *groove*, arbitrário ou não.

Vejamos o exemplo a seguir:

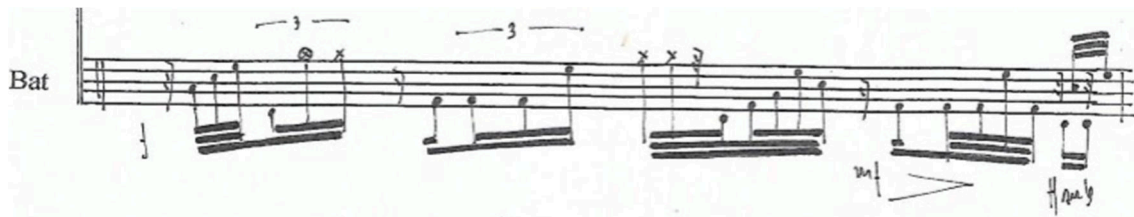


Figura 1. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.

Fonte: Manuscrito do compositor.

No exemplo abaixo há de fato uma característica sonora preponderante na linguagem tradicional da bateria: o uso do *hi-hat* aberto e fechado:



Figura 2. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.

Fonte: Manuscrito do compositor.

Neste ponto, gostaríamos de discorrer um pouco sobre a exploração da dinâmica e outros recursos musicais comuns à linguagem da música contemporânea que, por sua vez, se estabelece como um nível de dificuldade técnica alheio, de forma geral, à linguagem da música popular, o que vem sendo discutido de alguma forma por bateristas como Mark Guiliana. Em seu livro intitulado *Exploring your creativity on the drumset*, Guiliana explora o conceito criado por ele chamado *D.R.O.P.* (*Dynamics, Rate, Orchestration e Phrasing*) com o objetivo primordial de oferecer ao baterista um suporte técnico e musical para a performance através de sua própria fruição e improviso. Para Guiliana o importante é que o baterista possa usar essas ferramentas para ajudá-lo a criar um vocabulário pessoal para cada momento da sua vida profissional (GUILIANA, 2016). O que o autor quer dizer é que se o baterista praticar, com regularidade, diversos níveis de dinâmica, subdivisões rítmicas e fraseados aplicados à orquestração deliberada no *setup* de bateria, ele poderá obter mais ferramentas que o ajudarão em seu processo criativo e, por consequência, descobrir possibilidades sonoras interessantes num simples *setup* de bateria. De alguma forma, a peça de Victório demonstra justamente aquilo que Guiliana pretende atingir em seu livro: oferecer ao baterista uma outra visão do instrumento que não necessariamente o coloque apenas

como acompanhante. Diante disso, para nós, Guiliana atravessa a fronteira em direção ao *Fourth Stream*.

Em meio à dinâmica, ao fraseado e às subdivisões rítmicas complexas, em alguns momentos Victório utiliza um gesto sonoro muito comum à linguagem tradicional do baterista: o uso de apojeturas rápidas com finalização no bumbo ou no surdo, porém, com um *range* de dinâmica incomum à prática do baterista – principalmente na música *pop* – que oferece um nível de dificuldade que não pode ser solucionado tão somente pela prática numa escola tradicional de percussão, mas sim por uma complementação a esta de exercícios por ele propostos. É importante salientar que algumas negociações precisam ser sempre feitas entre os performers, tanto nos ensaios quanto na performance ao vivo, levando em consideração que este é um dos parâmetros importantes na constituição da música de câmara: a negociação feita por intermédio do ouvido, da técnica e das informações colhidas na partitura (COOK, 2017, p. 63). O trecho abaixo, demonstra ambas as características supracitadas, onde os ajustes de dinâmicas são necessários em função do próprio gesto musical – no que diz respeito à quantidade de *ranges* de dinâmica do trecho – e da situação acústica/espacial, qualidades intrínsecas aos instrumentos, disposição no palco etc., circunstâncias essas inerentes à prática do performer na música de câmara. Ou seja, o performer como agente ativo nas tomadas de decisão (COOK, 2017, p.63).

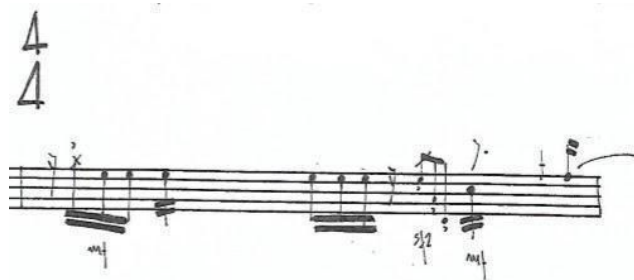


Figura 3. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.
Fonte: Manuscrito do compositor.

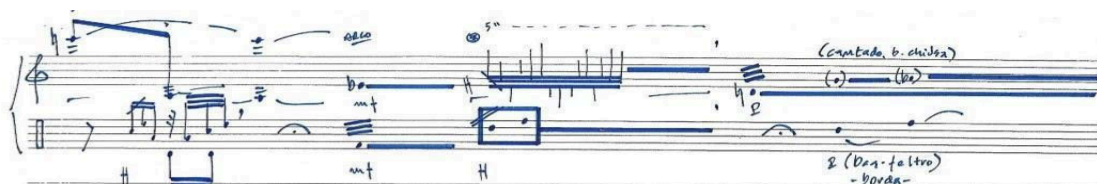


Figura 4. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.
Fonte: manuscrito do compositor.

Outro exemplo muito comum diz respeito à orquestração de passagem rápida pelos tambores. No contexto específico da percussão múltipla é comum que o executante possa distribuir os tambores e raciocinar qual a melhor disposição do *setup*, de maneira a poder executar o trecho da melhor forma. Já num *setup* de bateria, no entanto, justamente por causa do posicionamento do que é definido por Lopes (2016) como big three e se refere à posição espacial-simbólica do bumbo, hihat e caixa, a disposição dos tambores estará quase sempre em função deste, quando elaborado sob a imagem tradicional de um *set up* acústico.

É necessário salientar que esta não corresponde a uma visão única, se considerarmos o significado do instrumento e como ele é visto. Matt Brennan (2020), por exemplo, afirma que a bateria não é um objeto fixo, mas na verdade um conceito teórico. Brennan faz esta afirmação baseado na complexidade do debate no qual devem ser introduzidas ao menos 3 vozes, a saber: os próprios inventores que proporcionaram a evolução de componentes físicos e musicais do que passou a ser reconhecido como bateria, engenheiros de *software* que desenvolvem programas de computador/baterias eletrônicas e corporações que desenvolvem baterias “virtuais” em seus *softwares*. Brennan assume esta posição porque acredita que há um amplo debate que versa sobre questões que vão desde momentos múltiplos de origem do instrumento – o que em sua perspectiva exclui ideias lineares de desenvolvimento cronológico – até a própria atuação da tecnologia no desenvolvimento da bateria e, portanto, seu significado não é estável, mas na verdade é modificado e adaptado ao longo do tempo.

No entanto, no caso da peça aqui analisada, cabe realmente ao executante definir a necessidade ou não de mudar as posições em função da performance, embora não nos pareça necessária qualquer mudança. Isto porque, ainda que o executante tenha liberdade de trocar a posição dos tom-tons e surdos da forma como desejar, é natural para um baterista o estudo sistemático de rudimentos ao redor do *setup*, como podemos ver no exercício proposto pelo baterista Louie Palmer:

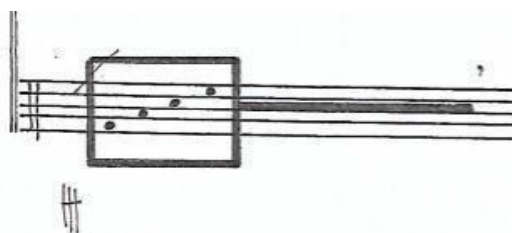


Figura 5. Trecho da obra *Chronos Xb* de Roberto Victório.

Fonte: manuscrito do compositor.

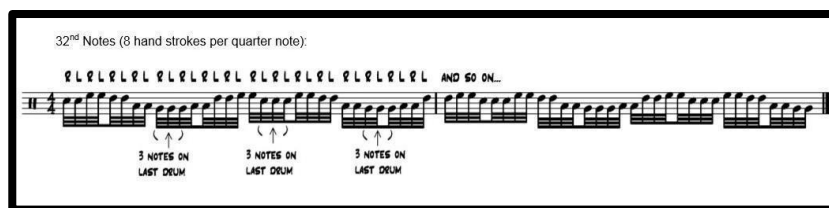


Figura 6. Exercício proposto pelo baterista Louie Palmer inspirado em Virgil Donati.

Fonte: <https://members.playbetterdrums.com/2016/02/20/flying-around-the-drums-part-one/>

5. CONSIDERAÇÕES

A partir das experimentações feitas neste estudo, utilizando como base os conceitos apresentados por Reimer e Lopes, foi possível encontrar estratégias de preparação técnico-musicais significativas oriundas das raízes da bateria na música popular e aplicá-las no contexto das técnicas e formas específicas da criação de música contemporânea erudita. Ainda que tenhamos utilizado apenas trechos que se relacionavam com o histórico da sonoridade desenvolvida pelos bateristas, o contrário também é verdadeiro. Ou seja, nenhuma questão relacionada à linguagem comum da música contemporânea deve ser desperdiçada ou preterida. Ao contrário, para que se possa conseguir o melhor aproveitamento possível desta obra o caráter homogêneo e confluyente na aquisição de técnicas das respectivas linguagens é essencial. Deste modo, foi possível corroborar com a ideia de que um ou uma musicista é capaz de assimilar duas linguagens distintas – música erudita e popular – transformando-as em função de conceitos e gêneros multilinguísticos.

Para acessar a gravação desta obra, disponibilizamos o qr code abaixo:



6. REFERÊNCIAS

BRENNAN, Matt. **Kick It: A Social History of the Drum Kit.** New York, Oxford University Press, 2020.

BRENNAN, Matt. **IASPM Research Seminar December 2020 - Kick It by Dr Matt Brennan.** 3 de fevereiro de 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=frcAEg3Tz1Q&t=36s>. Acesso em 03 Ago. 2021.

COOK, Nicholas. **Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western “art” Music.** In *Improvisation and social aesthetics*. BORN, Georgina et al. Duke University Press, 2017, 59-77.

GUILIANA, Mark. **Exploring your creativity on the drumset.** Lavallette-NJ. Hudson Music, 2016.

LOPES, Eduardo. Para uma ontologia da investigação em Música no Séc. XXI. In Christine Zurbach (coord.). **Perspectivas da Investigação e(m) Artes - II.** Universidade de Évora, 2016.

MARTINS, Leandro Henrique de Amorim. Possibilidades técnico-interpretativas para bateria solo no contexto da música contemporânea: um estudo de caso. In: **II Congresso Brasileiro de Percussão, 2019, Belo Horizonte. Anais.** Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 2019. v. 1. p. 163-170.

MONTEIRO, Mauricio. **A Construção do Gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro - 1808 - 1821.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NICHOLS, Kevin Arthur. **Important works for drumset as a multiple percussion instrument.** Tese (Doutorado em Música) - Graduate College of the University of Iowa. 2012.

NORMAN, Karen Liesa. **The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of third stream and fusion and the effects thereof into the 21st. century.** Tese (Doutorado em Música) - The University of British Columbia, Vancouver, Canadá, 2002.

REIMER, Benjamin N. **Defining the role of drumset performance in Contemporary Music.** 2013. 108p. Tese (Doutorado em Música, Performance) - Universidade McGill, Quebec, Montreal, 2013.

SCHÜLLER, Gunther. “Third Stream”. **The New Groove Dictionary of Music and Musicians.** Ed. Stanley Sadie, New York: MacMillan Publishers – Ed., 2001, vol. 21, p. 401.

VICTÓRIO, Roberto. **Chronos Xb, para bateria e vibrafone.** Cuiabá, Manuscrito do compositor, 2019. Partitura. Disponível em <http://www.robertoVictório.com.br/index.php/partituras/partituras-chronos>