

O Desenvolvimento de Solos na Bateria a partir de Conceitos e Procedimentos Adotados pelo *Performer* na Improvisação Jazzística

Arthur Teles Leppaus¹

PPGM/UFRJ

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Música Popular*

arthurtelesleppaus@gmail.com

Resumo: Este artigo visa mapear diferentes procedimentos utilizados por bateristas na improvisação jazzística. A partir da discussão sobre conceitos preexistentes para a improvisação de instrumentos melódicos e/ou harmônicos, identificamos procedimentos similares e distintos utilizados pelos bateristas para improvisar solos. Todos os processos são descritos de forma isolada ao longo do artigo, porém, na improvisação estes podem ser combinados de diferentes formas. Apresentamos como resultado parcial da pesquisa, uma classificação inicial destes procedimentos, denominados como: (1) paráfrase; (2) desenvolvimento motivico; (3) influência do ritmo harmônico; (4) compassos alternativos; (5) improvisação sobre ostinatos rítmicos estilísticos; (6) fraseado idiomático; (7) fraseado estilístico; (8) fraseado auto-estilístico; (9) polirritmos e (10) polimetria.

Palavras-chave: Improvisação jazzística; Bateria; Solo musical.

Drum Solo Development from Performer's Concepts and Procedures in Jazz Improvisation

Abstract: This article aims to map different procedures used by jazz improvisation drummers. From the discussion of pre-existing concepts for improvisation of melodic and/or harmonic instruments, we identified similar and distinct procedures used by drummers to improvise solos. All processes are described isolated throughout the article, but in improvisation they can be combined in different ways. We present as partial result of the research, an initial classification of these procedures: (1) paraphrase; (2) motive development; (3) influence of harmonic rhythm; (4) alternative bars; (5) improvisation over stylistic rhythmic ostinatos; (6) idiomatic phrasing; (7) stylistic phrasing; (8) self-styled phrasing; (9) polyrhythms and (10) polymetry.

Keywords: Jazz improvisation; Drums; Musical solo.

1 Apresentação

A pesquisa acadêmica vem dando notável destaque à improvisação nos gêneros de música popular, desde o início do século XX, mais precisamente no *jazz*. Diversos autores conceituaram práticas utilizadas para a improvisação com foco nos instrumentos melódicos e harmônicos, como Faria (1991), Bailey (1993), Caruso (2005), Collura (2008, 2010), Russel

¹ Aluno de doutorado, orientado pela professora Dr.ª Midori Maeshiro - PPGM/UFRJ.

(2009), Costa (2009), Valente (2011), Murray (2013), Ardilla e Sierra (2015), Gonçalves (2017), Avril e Ferreira (2017), entre outros. Nesta pesquisa, buscamos discutir os conceitos estabelecidos pelos autores supracitados e sua aplicação para improvisação de solos na bateria, instrumento caracterizado, particularmente, pela produção de som de alturas indeterminadas. Escolhemos tratar da improvisação na bateria especificamente na música jazzística, devido à história do instrumento estar intimamente ligada aos estilos musicais populares, que surgiram no início do século XX ou que posteriormente tiveram relações híbridas com o *jazz*. O termo música jazzística faz referência aos diferentes estilos musicais, cuja prática da improvisação seja considerada elemento imprescindível das performances, como o *jazz*, *bebop*, *samba-jazz*, *latin-jazz*, entre outros estilos híbridos.

As questões que norteiam a discussão neste artigo são: quais os procedimentos utilizados por bateristas na improvisação jazzística? Como podemos mapear esses procedimentos mentais utilizados na improvisação para criar estudos e estratégias metodológicas visando a otimização no ensino da improvisação baterística?

Essas questões são relevantes à discussão e têm implicações didáticas no ensino da improvisação na bateria, pois possibilitam o mapeamento dos procedimentos utilizados pelos *performers* para criação de solos. Mapear as estratégias que o músico utiliza para improvisação é algo extremamente complexo, que requer uma esquematização dos processos deliberados. Neste artigo vamos discutir a improvisação na bateria, utilizando os conceitos explicitados na pesquisa de Caruso (2005, p. 61-72) como ponto inicial para identificar procedimentos nos improvisos de solos na bateria.

2 Conceitos preexistentes sobre a prática da improvisação jazzística

A improvisação é um tema muito discutido em pesquisas acadêmicas, como evidenciamos na bibliografia supracitada, porém, grande parte da produção estuda predominantemente apenas os aspectos musicais relacionados aos efeitos melódicos e harmônicos, desconsiderando as estratégias utilizadas em instrumentos de altura indeterminada, como a bateria.

Paiva (2005) relatou a escassez de literatura sobre a improvisação baterística, destacando que grande parte da bibliografia se dedica apenas a apresentação de padrões ou levadas rítmicas utilizadas no instrumento em diferentes estilos musicais. Em casos pontuais, observamos o fraseado como temática em subcapítulos ou objetivo principal de discussão (como RILLEY, 1994), exposto através de transcrições de frases utilizadas em gravações de bateristas consagrados pela crítica especializada em determinados estilos musicais.

Constatamos em nossa análise que essa característica ainda é marcante na bibliografia sobre este instrumento, que perpassa estudos acadêmicos e profissionais.

No campo do ensino oral, encontramos aulas em formato audiovisual que abordam à improvisação para bateria, destacamos o exemplo do baterista Antônio Sanchez (2020), que trata a improvisação através da perspectiva pessoal e artística, ressaltando alguns princípios e caminhos para explorar as potencialidades do instrumento. O músico opta por dar ênfase ao contraste obtido no improviso livre através de alterações deliberadas na bateria dos parâmetros do som: timbre, intensidade e duração; além de explorar o conceito de *pergunta e resposta* para criar frases musicais, demonstrando alguns procedimentos que iremos discutir no próximo tópico, como a *manipulação métrica, paráfrase e improvisação motívica*.

Vamos apresentar alguns conceitos utilizados para formular teorias sobre a improvisação em instrumentos melódicos e/ou harmônicos, como: (1) *improvisação temática*, (2) *improvisação harmônica (horizontal, vertical e modal)* e (3) *improvisação livre* (CARUSO, 2005). Estes serão utilizados como base teórica para mapear e discutir os procedimentos improvisatórios de solos na bateria (tópico 3).

A *improvisação temática* é estabelecida quando o instrumentista utiliza a melodia da composição para improvisar, através de técnicas específicas como a *paráfrase*, que consiste em criar variações melódicas ou executar de forma literal fragmentos da melodia da obra em momentos específicos da improvisação, com o objetivo de estabelecer uma conectividade entre a melodia da obra e criação de solos do *performer*.

A *improvisação harmônica* foi amplamente utilizada no *jazz bebop*, estilo musical que se propagou nas décadas de 1940 e 1950, tendo como protagonistas Dizzy Gillespie (1917–1993), Charlie Parker (1920–1955), entre outros. Também é conhecido pela complexidade em relação à forma, harmonia e andamento rápido. A improvisação harmônica é um método melódico-harmônico utilizado para criação, baseado em regras sintáticas, mudanças e características dos acordes, essa abordagem possibilita estabelecer um contraste entre a criação do *performer*-improvisador e compositor da obra, diferentemente da improvisação temática descrita anteriormente. Uma distinção é realizada entre dois procedimentos típicos da improvisação harmônica, como: (1) improvisação horizontal, quando o instrumentista improvisa utilizando alguma escala relacionada a mais de um acorde, ou seja, através do centro tonal de uma determinada progressão harmônica, criando padrões sobre grupos de acordes e (2) improvisação vertical, quando o instrumentista improvisa destacando as características de cada acorde, sugerindo todas as mudanças harmônicas (RUSSEL, 2009; VALENTE, 2011, p. 164).

Esses procedimentos podem ser realizados de forma independente ou combinados durante a performance.

Outro procedimento da improvisação harmônica é baseado no uso de escalas modais para a criação de solos, utilizando as progressões harmônicas da composição como base para improvisar. Alguns autores identificam o disco *Kind of Blue* de Miles Davis (1959) como propulsor dessa abordagem no *jazz*. Também destacam a importância de outros *performers* que se destacaram utilizando este procedimento, como: John Coltrane (1926-1967), Bill Evans (1929-1980) e Herbie Hancock (1940) (CARUSO, 2005, p. 68-69; MURRAY, 2013, p. 28-29).

A *improvisação livre* obedece apenas uma regra de forma geral: não estabelecer regras para guiar a improvisação. Os músicos guiam sua prática através da interação, antecipando as escolhas dos outros instrumentistas e compondo através de diferentes aspectos, como: (1) antecipação de movimentos gestuais que indicam escolhas musicais²; (2) repetições de padrões rítmicos, melódicos e harmônicos e (3) variações baseadas na imitação de escolhas rítmicas de outros músicos, entre outras. As três formas citadas para antecipar as escolhas musicais dos instrumentistas são apenas para ilustrar algumas estratégias da criação coletiva nessa improvisação musical, mas entendemos que este processo é complexo e, certamente, outros procedimentos podem ser identificados em pesquisas específicas sobre o tema.

Estes conceitos foram escolhidos para iniciar nossa discussão sobre a improvisação de solos na bateria, a partir da qual pretendemos examinar as similaridades e particularidades dos instrumentos de altura indeterminada.

3 A improvisação de solos na bateria

A história da bateria está intimamente relacionada à prática jazzística, pois surgiu no início do século XX e é considerada essencial em formações de grupos de *big bands*, quintetos, quartetos, trios, entre outros (BARSALINI, 2009, 2014; AQUINO, 2014; LEPPAUS, 2018). Optamos por discutir a improvisação na bateria através da música jazzística devido à correlação histórica entre o instrumento e estilos musicais que surgiram a partir de hibridações do *jazz* ao longo dos anos.

Antes de iniciarmos a discussão sobre os procedimentos adotados pelos *performers*, é necessário realizar uma distinção entre estudos correlacionados à improvisação, aqui denominados como (1) estudos *fraseológicos* e (2) *estudos estruturantes*. A primeira forma consiste em aprender frases executadas por outros *performers* e a habilidade de reproduzir as

² Sobre antecipação melódica e expectativa de ouvintes em música, recomendamos a leitura do texto de Huron (2006, p. 107-238).

mesmas em diferentes contextos musicais. O estudo estruturante, por outro lado, é voltado para criação de estratégias mentais utilizadas pelo instrumentista como base para sua improvisação, resultando em diferentes abordagens ou caminhos para o processo criativo. As duas abordagens são complementares para o desenvolvimento da expertise na improvisação, o estudo fraseológico funciona através de pequenas estruturas musicais, como o “banco de dados” que pode ser acessado através da memória do músico durante o solo. Já os conhecimentos promovidos pelo estudo estruturante são resultantes da manipulação de estruturas musicais extensas para improvisação. Neste artigo, estamos interessados nas duas abordagens complementares.

Discutiremos os conceitos supracitados (tópico 2) e sua aplicação para improvisação de solos na bateria, com o objetivo de explicitar os procedimentos utilizados pelo *performer* no momento da improvisação jazzística. Ressaltamos ao leitor que não buscamos explicar o fenômeno da improvisação em outras situações musicais, como: (1) improvisos coletivos (quando dois ou mais instrumentistas exercem a função de improvisador/solista simultaneamente) ou (2) interações entre músicos, quando um outro instrumentista exerce a função de solista e o baterista acompanha interagindo ao longo da improvisação com os outros músicos. Destinamos o foco apenas para os solos na bateria por entender que o processo de improvisação é diferenciado dos outros casos. Apresentamos um esquema (figura 1) que representa os processos que podem ser caracterizados como improvisados na bateria no contexto da música jazzística.

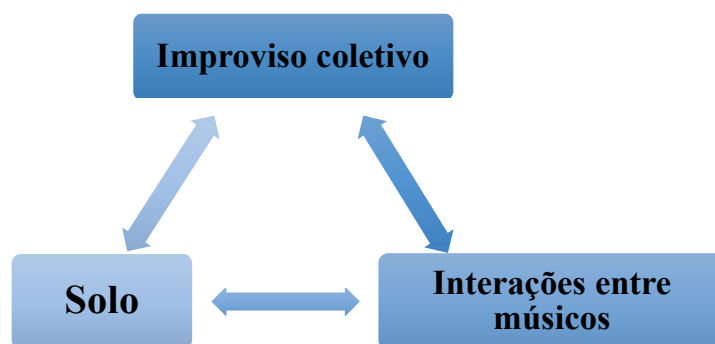


Figura 1 - Esquema que representa três campos de improvisação jazzística na bateria.

Identificamos dez estratégias mentais utilizadas pelos bateristas para a criação de solos, tais procedimentos serão discutidos de forma isolada para facilitar a compreensão de cada processo de improvisação. Este artigo tem o intuito de conceituar e apresentar aos leitores os procedimentos que carecem de uma bibliografia ou discussão formal, devido ao espaço restrito para discussão não vamos realizar uma abordagem exaustiva sobre as diversas aplicações ou análise formal detalhada em diferentes performances. Trataremos de abordagens distintas para

prática improvisatória na bateria com o intuito de fomentar o debate sobre o tema no ambiente acadêmico visando preencher lacunas na área em questão.

Tabela 1 – Procedimentos utilizados para improvisação de solos na bateria.

PROCEDIMENTOS PARA IMPROVISACÃO DE SOLOS	
1	Paráfrase
2	Compassos alternativos
3	Desenvolvimento motivico
4	Influência do ritmo harmônico
5	Improvisação sobre ostinatos rítmicos estilísticos
6	Fraseado idiomático
7	Fraseado estilístico
8	Fraseado auto-estilístico
9	Polirritmos
10	Polimetria

O primeiro procedimento que vamos abordar é a *paráfrase*, que pode ser observada tanto na improvisação de instrumentos melódicos e/ou harmônicos como na bateria (improvisação temática). Na improvisação dos bateristas percebemos que, ao parafrasear uma determinada melodia, o *performer* utiliza os timbres para criar um processo de analogia com o contorno melódico e padrões rítmicos da composição, com intuito de estabelecer conectividade e coerência entre o seu improviso e a melodia da composição. Essa abordagem pode ser subdividida em duas formas distintas, como: (1) parafrasear a melodia com pequenas variações ao longo da improvisação; (2) parafrasear e desenvolver ao longo da forma da composição. Por exemplo, uma composição com forma dividida em duas partes, podemos executar a paráfrase no primeiro momento (A) e realizar o desenvolvimento do solo com outras frases musicais no segundo momento (B)³.

O conceito de improvisação harmônica não é adequado para a bateria, porém observamos outras estratégias de improvisação sintática (relacionadas à forma da música) para criar solos neste instrumento. Bateristas consideram o *ritmo harmônico*⁴ e trabalham com o contraste de tensão e resolução, princípios básicos da prática harmônica, mas também usam outros elementos formais para improvisar, como: *manipulação de compassos e*

³ Para referência auditiva deste procedimento aplicado à bateria, consulte Hoenig (2020). Neste vídeo (00:00 – 01:39), o baterista expõe o tema da composição *Billie's Bounce* (Charlie Parker) por meio de improvisação temática no seu instrumento.

⁴ Na pesquisa de Murray (2013, p. 26), o ritmo harmônico é definido como a quantidade de acordes que acontecem por compasso em uma composição. Nesta pesquisa entendemos o ritmo harmônico como os padrões rítmicos executados para realizar as mudanças de acordes, por exemplo, se essas mudanças acontecem na última semicólcheia do tempo um e dois de um compasso binário, esse padrão rítmico será considerado o ritmo harmônico do trecho musical.

desenvolvimento de motivo rítmico. Os próximos três procedimentos apresentados (2, 3 e 4 da Tabela 1) visam manipular elementos musicais sintáticos da composição para criar solos na bateria.

Improvisar respeitando a forma da música executada é um procedimento simples e utilizado por todos os instrumentistas. Entender a estrutura da composição e estabelecer os trechos onde vão ocorrer as improvisações é essencial para começar a improvisar independente do instrumento. Trata-se de um procedimento padrão e básico, porém o instrumentista com habilidade pode manipular a forma da composição criando improvisos em *compassos alternativos*, prática que permite ao músico estabelecer outra fórmula de compassos para sua improvisação com o objetivo de gerar contraste em relação ao acompanhamento executado na música. Por exemplo, vamos considerar uma forma de 12 compassos quaternários simples (4/4), no total temos 48 tempos, que podem ser reorganizados na improvisação em nove compassos de cinco tempos e mais três tempos de compensação para completar o quantitativo de 48 tempos na improvisação.

Tabela 2 – Representação de compassos da composição e os compassos alternativos gerados para improvisação.

COMPOSIÇÃO	COMPASSOS ALTERNATIVOS
<ul style="list-style-type: none"> • 12 compassos de 4/4 = 48 tempos (total) 	<ul style="list-style-type: none"> • 9 compassos de 5/4 + 3 tempos = 48 tempos (total) ou • 16 compassos de 3/4 = 48 tempos (total) ou • 6 compassos de 7/4 + 6 tempos = 48 tempos (total)

O mesmo procedimento pode ser adotado para gerar diferentes compassos alternativos ao longo da improvisação, seja em dois, três, quatro, cinco, seis, sete tempos, entre outros. A aplicação de compassos alternativos também acontece através da combinação de compassos distintos, respeitando o quantitativo de tempos da forma, no caso do exemplo citado, 48 tempos (tabela 2). Esse procedimento adotado pelos bateristas pode ser aplicado em diferentes contextos musicais e não se trata de uma característica exclusiva deste instrumento para a improvisação. Essa estratégia é uma prática deliberada para improvisação do *performer* baseada em regras matemáticas para gerar contraste em relação à composição.

Outra manipulação sintática que observamos na improvisação é a identificação de um motivo ou padrão rítmico típico da composição. É realizada, muitas vezes, pelo instrumentista improvisador que busca reconhecer alguma célula ou padrão rítmico que se destacada dentre as outras estruturas rítmicas utilizadas na composição. Neste caso, são ignorados padrões rítmicos recorrentes, como semínima ou colcheias, focando em

determinados padrões que caracterizam um trecho específico da composição utilizados na improvisação através de duas formas: (1) desenvolvendo o motivo rítmico identificado ao longo da improvisação, através de *modulações rítmicas, dinâmicas e tímbricas*⁵ e (2) executando literalmente ou parafraseando o motivo rítmico na improvisação em pontos estratégicos da forma musical escolhidos pelo *performer*.

O desenvolvimento de um motivo rítmico pelo baterista pode acontecer através de modulações nos parâmetros do som: duração, intensidade e/ou timbre. O parâmetro duração pode ser modificado por *dilatação* ou *compressão*, como demonstramos no exemplo 1.



Exemplo 1 – Transcrição de desenvolvimento motivico por dilatação e compressão.

Um motivo rítmico pode ser transformado por meio da dilatação ou compressão do parâmetro duração em outras células rítmicas similares, ampliando as possibilidades do improvisador para desenvolver um motivo no solo. Uma terceira forma de manipulação do motivo rítmico na improvisação e/ou composição é através do deslocamento do padrão, antecipando ou atrasando o seu início (O'MAHONEY, 2004). As alterações ainda podem acontecer através das dinâmicas e timbres, recursos predominantemente idiomáticos para bateria. Este processo é denominado como *improvisação motívica*⁶.

Outro fator que influencia o tipo de improvisação do baterista é o ritmo harmônico da composição. Em algumas músicas podemos observar uma mudança de acordes com um ritmo diferenciado em trechos específicos, geralmente os bateristas aproveitam esses momentos para fazer finalizações de frases musicais que acompanham o ritmo harmônico, com o intuito de criar uma relação entre seu improviso e a harmonia da música. O *performer* também utiliza relações entre tensão harmônica e o tipo de fraseado, por exemplo, um momento com uma progressão harmônica em quartas ascendentes com o ritmo harmônico em colcheias pontuadas em compasso binário simples, pode ser oportuno para criar fraseados complexos na bateria, este recurso é utilizado para obter destaque no solo e exibir o virtuosismo do instrumentista.

⁵ Os termos modulações rítmicas, dinâmicas e tímbricas se referem às mudanças de um padrão rítmico em relação à duração, intensidade e timbre respectivamente (LEPPAUS, 2018, p. 43).

⁶ A manipulação de um motivo é um procedimento típico para os compositores, nesse artigo buscamos destacar que este também foi mapeado durante a improvisação de bateristas. Alguns autores já dedicaram textos sobre o conceito de motivo e como o mesmo pode ser desenvolvido enquanto processo composicional (SCHOENBERG, 1996, p. 35-45; ALMADA, 2010, p. 239-244; KOSTKA e PAYNE, 2012, p. 136-138).

A prática de *improvisação sobre ostinatos rítmicos estilísticos* é outro recurso utilizado por bateristas em suas improvisações. O *performer* usa ostinatos nos pés enquanto executa o improviso com as mãos nos tambores e pratos, essa prática recorrente demonstra a potencialidade do instrumento para desenvolver as habilidades relacionadas: à coordenação motora do músico; ao *fraseado estilístico*; ao *fraseado auto-estilístico*, à utilização de *polirritmos e polimetria*.

Um ostinato estilístico pode ser um padrão rítmico típico de um estilo musical, como a marcação de um surdo no samba tocando um toque fechado no primeiro tempo e um toque aberto⁷ acentuado no segundo tempo de um compasso binário simples. O baterista pode adaptar essa marcação para os pés (bumbo e chimbau) enquanto desenvolve sua improvisação nas mãos, onde pode optar por utilizar diferentes procedimentos, como: (A) o *fraseado estilístico*, executando padrões rítmicos recorrentes de um gênero musical, no samba por exemplo, através da adaptação de frases típicas de instrumentos que realizam solos, como os repiques (repique de mão, repique de anel, repique), tamborim, frigideira ou através de melodias típicas de canções no samba; (B) o *fraseado auto-estilístico*, realizado através das referências musicais do instrumentista, com base em suas vivências pessoais e preferências estéticas; (C) a execução de padrões de outra estrutura rítmica, executando o fraseado com quiálteras sobrepostas ao ostinato dos pés, criando polirritmos ao longo da improvisação e (D) manter o ostinato rítmico com os pés em um determinado andamento e ao longo do solo, executar o fraseado nos tambores e pratos em outro andamento (mais lento ou rápido), gerando a polimetria na improvisação.

Os recursos supracitados (C e D) são possíveis na bateria, mas dificilmente encontrados em improvisações nos demais instrumentos, devido à característica da bateria ser executada por quatro membros do corpo (mãos e pés) que percutem simultaneamente diversos instrumentos (bumbo, chimbau, caixa, tambores e pratos). Por outro lado, os recursos A e B são utilizados por todos os instrumentistas para improvisação independente do contexto, pois sempre buscamos expressar frases típicas do estilo musical de uma composição e, colocamos a nossa personalidade e padrões de fraseados que provém de nossa vivência e preferências musicais.

Os autores Bailey (1993), Costa (2009, p. 85-86), Valente (2011, p. 163) e Sollero (2016, p. 81) utilizam o termo improvisação idiomática para se referir ao procedimento A

⁷ Os termos toques abertos e fechados fazem referência aos padrões de articulação desenvolvidos por Pellon (2003), que permite simular no bumbo padrões de articulação convencionais do surdo no samba, promovendo maior e menor reverberação da membrana após o toque, respectivamente.

(fraseado estilístico). Trata-se de um termo impróprio, pois idiomatismo gera um entendimento ambíguo, entre dois processos distintos de: (1) fraseados típicos da improvisação na bateria, ou clichês típicos de determinado instrumento e (2) fraseados típicos de determinado estilo musical, como o samba, baião, *jazz*, entre outros. Portanto, conceituamos os procedimentos com os termos *improvisação idiomática* e *improvisação estilística* para se referir aos processos 1 e 2, descritos respectivamente.

A improvisação livre na bateria é um procedimento que não estabelece uma forma rígida para orientar o solo do instrumentista. Neste caso, o improvisador não estabelece relações específicas com a forma da música, mas isso não impede que ele utilize os procedimentos citados anteriormente, como: paráfrase; compassos alternativos; desenvolvimento motivico; ritmo harmônico; improvisação sobre ostinatos estilísticos; fraseado idiomático, estilístico e/ou auto-estilístico; polirritmos e/ou polimetria. Todas as estratégias podem ser utilizadas de forma isolada ou combinada para criação de solos na bateria. Nesse formato de improvisação livre o baterista tende a combinar os diversos procedimentos enunciados, pois não precisa se preocupar com outros aspectos musicais, como: forma; harmonia; contorno melódico; solos combinados entre dois ou mais instrumentos; entre outros.

Considerações finais

A partir de conceitos típicos sobre a improvisação em instrumentos melódicos e/ou harmônicos (improvisação temática, harmônica e livre) iniciamos uma discussão com o objetivo de identificar os procedimentos utilizados por bateristas durante a improvisação no contexto da música jazzística. Com base nos processos identificados, conseguimos estabelecer termos para as práticas utilizadas pelos instrumentistas nos momentos de solo na bateria, como: paráfrase; compassos alternativos; desenvolvimento motivico; influência do ritmo harmônico; improvisação sobre ostinatos rítmicos estilísticos; fraseado idiomático, estilístico, auto-estilístico; polirritmos e polimetria.

Todos os procedimentos foram apresentados de maneira individual ao longo do artigo, porém em uma improvisação o instrumentista pode realizar múltiplas combinações. Outros estudos podem ser criados demonstrando a aplicação de tais procedimentos de maneira exaustiva, com o intuito de exemplificar as potencialidades dessas ferramentas para abordagens didáticas no ensino da improvisação. Estes conceitos são fundamentais para iniciar uma discussão mais profunda sobre a improvisação de solos e o ensino da improvisação na bateria, pois indicaram que grande parte dos métodos didáticos não tratam dos inúmeros procedimentos usados pelos bateristas para improvisar.

Sabemos que os procedimentos supracitados não são suficientes para mapear todo processo de improvisação jazzística na bateria. Ainda precisamos de diversas contribuições nessa área, mas pretendemos fomentar a discussão e ofertar ao professor-*performer* um campo inicial para desenvolver a improvisação no instrumento de forma didática, tornando explícitas as diversas estratégias utilizadas pelos bateristas para improvisar solos.

Referências

- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. São Paulo, Editora Unicamp, 2ª Ed. 2010, p. 239-244.
- AQUINO, Thiago Ferreira de. *Luciano Perrone: Batucada, identidade, mediação*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo, 2014.
- ARDILA e SIERRA, Alfredo Henrique; Maribel Becerra. Escalas musicais: guia completo para a técnica instrumental e a improvisação. *Pensamiento, Palabra y Obra*, n. 14, 2015, p. 45-57.
- AVRIL e FERREIRA, Renata Mattos; Leticia M. Soares. Da improvisação nasce o sujeito: nota sobre transmissão e incorporação da linguagem. Universidad de Antioquia - Departamento de Psicoanálisis. *Aeto Soetats*, vol. 14, n. 26, enero-junio de 2017.
- BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. England Ashbourne: Da Capo Press, 1993.
- BARSALINI, Leandro. *As Sínteses de Edison Machado: Um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.
- _____. *Modos de Execução da Bateria no Samba*. São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em Música) - UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.
- CARUSO, Renato. *L'intelligenza artificiale nella musica jazz*. Tesi (Laurea in Intelligenza Artificiale)—Università di Bologna, Itália, 2005.
- COLLURA, Turi. *Improvisação, volume I: práticas criativas para a composição melódica na música popular*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.
- _____. *Improvisação, volume II: práticas criativas para a composição melódica na música popular*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- COSTA, Rogério L. M. A ideia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 19, 2009, p. 83-90.
- FARIA, Nelson. *A arte da improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

- GONÇALVES, Rafael. *Individualidade e interação em música popular improvisada*. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens)—Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.
- HOENIG, Ari. *Quintet live at smalls Jazz Clube: Billie's Bounce* (vídeo). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Rr-d3tO-sXM>>, acesso em 09 de janeiro de 2020. New York, dur: de 17:49 minutos.
- HURON, David. *Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2006, p. 107 – 238.
- KOSTKA e PAYNE, Stefan; Dorothy. *Harmonia Tonal com uma introdução à música do Século XX*. Traduzido a partir da 6ª edição de 2008, por Hugo L. Ribeiro e Jamary Oliveira, 2012, p. 136-138.
- LEPPAUS, Arthur Teles. *A performance do samba batucado: sua adaptação para bateria*. Dissertação (Mestrado em Música)—Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- MURRAY, J. William. O jazz de Bill Evans: formação, influências, obras e estilo composicional. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, 2013, p. 21-34.
- O'MAHONEY, Terry. *Motivic Drumset Soloing*. Hal Leonard Corporation, 2004.
- PAIVA, Rodrigo Gudín. Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos. *Anais... ANPPOM XV*, 2005, p. 1188 – 1195.
- PELLON, Oscar Luiz Werneck (Bolão). *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro, RJ. Editora Lumiar, 2003.
- RILLEY, John. *The Art of Bop Drumming*. Manhattan Music, 1994.
- RUSSELL, George. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Concept Publish Company, 40 Shepard Street; Cambridge, MA 02138, 2001.
- SANCHEZ, Antônio. *Jazz masterclass: eskperos* (vídeo). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IyOMWrLhgM>>, acesso em 09 de janeiro de 2020. Boston, Berklee College of Music, dur: 38:24 minutos.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição*. Traduzido por Eduardo Seineman, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 3ª Ed. 1996, p. 35-46.
- SOLLERO, Pedro A. O cuidado de si e a preparação para improvisação musical livre. *Orfeu*, v. 1, n.2, dez de 2016, p. 79-95.
- VALENTE, P. V. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.162-169.