

A ARTE DA CONVERSAÇÃO: UMA ANÁLISE DO FRASEADO DO CONTRABAIXISTA SCOTT
LAFARO E DA INTERAÇÃO NO BILL EVANS TRIO ENTRE 1959 E 1961

Por

Bruno Repsold

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Luciana Requião e co-orientação do Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto.

Rio de Janeiro, 2016

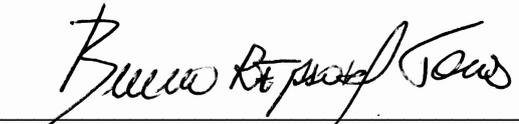
Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

R Repsold Torós, Bruno
A arte da conversação: uma análise do fraseado do
contrabaixista Scott LaFaro e da interação no Bill
Evans Trio entre 1959 e 1961 / Bruno Repsold Torós.
-- Rio de Janeiro, 2016.
111 p.

Orientadora: Luciana Pires de Sá Requião.
Coorientador: Marco Tulio de Paula Pinto.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2016.

1. Contrabaixo. 2. Improvisação. 3. Jazz Piano
Trio. 4. Interação. I. Pires de Sá Requião, Luciana,
orient. II. de Paula Pinto, Marco Tulio, coorient.
III. Título.

Autorizo a cópia da minha dissertação "A arte da conversação: uma análise do fraseado do
contrabaixista Scott LaFaro e da interação no Bill Evans Trio entre 1959 e 1961", para fins
didáticos.


Bruno Repsold Torós



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM MÚSICA BRASILEIRA
DOUTORADO EM MÚSICA

A ARTE DA CONVERSAÇÃO:
UMA ANÁLISE DO FRASEADO DO CONTRABAIXISTA SCOTT LAFARO E DA
INTERAÇÃO NO BILL EVANS TRIO ENTRE 1959 E 1961

por

Bruno Repsold Torós

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Luciana Pires de Sá Requião (Orientadora)

Professor Doutor Marco Túlio de Paula Pinto (Coorientador)

Professor Doutor Clifford Korman (UNIRIO)

Professor Doutor Luis Leite (UFJF)

APROVADO

Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2016.

À minha filha Julia

AGRADECIMENTOS

São um bocado.

À minha mãe, Monica Repsold e minha avó Maria José Repsold, pelo apoio incondicional.

À minha filha, Julia e minha esposa, Mariana Nery, pelo amor de sempre.

Aos meus orientadores Luciana Requião e Marco Túlio, que ajudaram a dar vida a este projeto.

À banca de qualificação e defesa composta por Cliff Korman e Luis Leite, músicos e pesquisadores da maior qualidade, pelas valiosas dicas.

Aos amigos da minha equipe de trabalho no CEFET/RJ, Renata Moura, Sergio Menezes, Daniela Spielmann, Ana Paula Lopes e Oliver Bastos, pela compreensão e parceria neste e em outros projetos.

À Alice Souto, por me escutar, escutar, escutar, e agulhar, agulhar e agulhar.

Ao amigo Daniel Romano, pela força de sempre e os papos espirituais e musicais.

À Vanessa Marinho, pela atenção habitual.

Aos amigos e músicos maravilhosos Paulo Diniz e Bruce Lemos, que me acompanharam magistralmente no recital, estudando e incorporando o universo sonoro produzido pelo Bill Evans Trio.

A CAPES, pelo apoio financeiro em parte do período do Mestrado.

Esta pesquisa um dia foi outra. Com outro tema. No início do mestrado coletei dados e gravei material que acabaram não entrando diretamente na pesquisa, mas de alguma forma contribuíram para o desenvolvimento desta. Assim, agradeço de coração o tempo, a atenção e o enorme talento dos amigos contrabaixistas Berval Moraes, Dôdo Ferreira e Jefferson Lescowich, e do amigo pianista Rodrigo Marsillac, que se dispuseram a gravar diversas músicas para a referida pesquisa anterior.

REPSOLD, Bruno. *A arte da conversação: uma análise do fraseado do contrabaixista Scott LaFaro e da interação no Bill Evans Trio entre 1959 e 1961*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a performance do contrabaixista Scott LaFaro (1936 – 1961) no período compreendido entre 1959 e 1961, enquanto integrante do trio do pianista Bill Evans. LaFaro é tido como o primeiro contrabaixista a assumir uma postura mais liberta da função tradicional do contrabaixo no *jazz*, o usual *walking bass*, criando um estilo altamente contrapontístico dentro deste trio, em constante diálogo com o grupo, em especial com Evans. Busca-se aqui compreender como se dá este diálogo, o *interplay* entre o grupo, a partir da análise de trechos de gravações em cada um dos três discos registrados pelo trio, onde se mostra explícito o alto nível de interação atingido por este. Ainda, o fraseado de LaFaro nos improvisos de *Alice in Wonderland* e *Nardis* é analisado segundo os conceitos de Improvisação Vertical e Horizontal desenvolvidos por George Russell (1923 – 2009) no livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953), verificando qual destes melhor se enquadra à sua forma de pensar musicalmente. Assim, pretendendo-se entender o estilo de LaFaro na construção de suas linhas de acompanhamento e de seus improvisos, verificou-se uma busca por inserções de frases melódicas no espaço deixado por Evans, baseadas num processo de mimese, e um equilíbrio na construção do fraseado entre as abordagens vertical e horizontal, predominando a primeira sobre a música de caráter tonal e a segunda sobre a de caráter modal.

Palavras-chave:

Contrabaixo – improvisação – interação – jazz piano trio

REPSOLD, Bruno. *The Art of Conversation: an analysis of the double bassist Scott LaFaro's phrasing and of interaction on the Bill Evans Trio between 1959 and 1961*. 2016. Dissertation (Masters in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Abstract

The present research intends to analyze double bassist Scott LaFaro's performances, covering the time he spent as a member of pianist Bill Evans's trio, between 1959 and 1961. LaFaro is often considered to be the first double bass player to take a freer approach over the traditional role of the instrument in jazz, the "walking bass", thus creating a highly contrapuntal style of constant dialogue with the group, specially with Evans. The goal here is to understand how the interplay happens through the analysis of selected recordings to be found on each of the three albums released by the group, where a high level of interaction can be observed. In addition to that, LaFaro's phrasing on the solos of *Alice in Wonderland* and *Nardis* are analyzed according to the Vertical and Horizontal Improvisation Concepts, developed by George Russell on his *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953), to demonstrate which concepts best matches his musical thoughts. While seeking to understand LaFaro's way of building his accompaniment lines and his improvisations, a tendency of filling the spaces left by Evans with melodic phrases based on a mimetic process with a balance of vertical and horizontal approaches could be observed with the first prevailing on the tonal based songs and the second on the modal based songs.

Keywords:

Double bass – improvisation – interaction – jazz piano trio

Lista de figuras

Figura 1 – o pulso como uma figura elíptica (BERLINER, 1994:loc 3574).....	30
Figura 2 – Analogia dos três níveis de gravitação tonal como uma navegação pelo Rio Mississippi (RUSSELL, 2001: 55).....	39
Figura 3 – Ordens de gravitação tonal do Conceito Lídio Cromático (RUSSELL, 2011:14).....	43

Lista de exemplos musicais

Exemplo musical 1 – Construção da Escala Lídia Cromática de Fá a partir do ciclo de quintas.....	38
Exemplo musical 2 – Graus da escalas Jônica e Lídia (Elaboração própria).....	39
Exemplo musical 3 – Solo de John Coltrane em <i>Giant Steps</i> , c. 1 – 16 (RUSSELL, 2001: 95).....	41
Exemplo musical 4 – Solo de John Coltrane em <i>Giant Steps</i> , c. 17 – 32 (RUSSELL, 2001: 96).....	41
Exemplo musical 5 - Escalas Lídia Aumentada e Diminuta.....	43
Exemplo musical 6 – Escalas <i>bebop</i> sobre acordes dominante, maior, menor e meio-diminuto.....	49
Exemplo musical 7 - <i>For Real</i> – Abordagem <i>Walking</i> LaFaro (CAMPBELL, 2009: 177).....	52
Exemplo musical 8 - <i>Put your little foot right out - walking</i> Ray Brown c. 57 – 64 (transcrição: Dave Fink, 2010).....	52
Exemplo musical 9 - Paul Chambers <i>two feel</i> em “ <i>I could write a book</i> ” - c. 25 a 38 (transcrição: Dave Fink, 2014).....	54
Exemplo musical 10 - LaFaro <i>two feel</i> em <i>Peri's Scope</i>	54
Exemplo musical 11 - <i>Walking</i> de Paul Chambers em <i>Solar</i> c.1 a 12 (transcrição do autor).....	55
Exemplo musical 12 - acompanhamento de LaFaro em <i>Solar</i> c. 1 a 25.....	55
Exemplo musical 13 - Polirritmia em quiáltera de semínima (CLARKE, 2014: 33).....	56
Exemplo musical 14 – <i>Nardis</i> : exposição do tema e harmonia segundo a interpretação de Evans.....	59
Exemplo musical 15 – <i>Nardis</i> : c. 1 a 7.....	59
Exemplo musical 16 – <i>Nardis</i> : c. 8 a 12.....	60
Exemplo musical 17 – <i>Nardis</i> : c. 13 a 16.....	61
Exemplo musical 18 – <i>Nardis</i> : c. 17 a 21.....	61
Exemplo musical 19 – <i>Nardis</i> : c. 21 a 24.....	62
Exemplo musical 20 – <i>Nardis</i> : c. 25 – 28.....	62
Exemplo musical 21 – <i>Nardis</i> : c. 28 – 32.....	63
Exemplo musical 22 – <i>Nardis</i> : c. 32 a 35.....	64
Exemplo musical 23 – <i>Nardis</i> : c. 36 a 39.....	64
Exemplo musical 24 – <i>Nardis</i> : c. 40 a 43.....	65
Exemplo musical 25 – <i>Nardis</i> : c. 44 a 48.....	65
Exemplo musical 26 – <i>Nardis</i> : c. 48 a 57.....	66
Exemplo musical 27 – <i>Nardis</i> : c. 57 a 65.....	67
Exemplo musical 28 – <i>Nardis</i> : c. 66 a 68.....	67
Exemplo musical 29 – <i>Nardis</i> : c. 68 a 75.....	68
Exemplo musical 30 – <i>Nardis</i> : c. 75 a 80.....	69
Exemplo musical 31 – <i>Nardis</i> : c. 80 a 89.....	70
Exemplo musical 32 – <i>Nardis</i> : c. 89 a 91.....	70
Exemplo musical 33 – <i>Nardis</i> : c. 92 a 97.....	71

Exemplo musical 34 – <i>Alice in Wonderland</i> : tema e harmonia de acordo com o Bill Evans Trio.....	72
Exemplo musical 35 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 1 – 8.....	72
Exemplo musical 36 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 8 – 21.....	73
Exemplo musical 37 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 21 – 34.....	74
Exemplo musical 38 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 35 – 41.....	75
Exemplo musical 39 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 41 – 48.....	75
Exemplo musical 40 - Progressão solo nos últimos 4 c. da seção B	76
Exemplo musical 41 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 48 – 53.....	76
Exemplo musical 42 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 54 – 65.....	77
Exemplo musical 43 – <i>Alice in Wonderland</i> c. 65 - 69	77
Exemplo musical 44 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 70 – 73.....	78
Exemplo musical 45 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 74 – 86.....	78
Exemplo musical 46 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 87 – 96.....	79
Exemplo musical 47 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 96 – 101.....	80
Exemplo musical 48 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 101 – 105.....	80
Exemplo musical 49 - Escala diminuta de A ^b e acorde dominante formado no 7º grau.....	81
Exemplo musical 50 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 105 – 112.....	81
Exemplo musical 51 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 113 – 120.....	82
Exemplo musical 52 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 121 – 123.....	82
Exemplo musical 53 – <i>Alice in Wonderland</i> : c. 123 – 130.....	83
Exemplo musical 54 – <i>Autumn Leaves</i> : Interação LaFaro – Evans.....	89
Exemplo musical 55 - interação trio em <i>Autumn Leaves</i>	90
Exemplo musical 56 - <i>Nardis</i> : solo de piano: interação rítmica e melódica entre LaFaro e Evans.....	91
Exemplo musical 57 – <i>Nardis</i> - acompanhamento LaFaro e Evans	94
Exemplo musical 58 – <i>Nardis</i> – Síncopes no acompanhamento de LaFaro.....	95
Exemplo musical 59 – <i>Alice in Wonderland</i> - Seção A, chorus 1, solo de piano.....	96
Exemplo musical 60 – <i>Alice in Wonderland</i> - Condução de LaFaro no solo de piano	97
Exemplo musical 61 – <i>Alice in Wonderland</i> – bateria de Paul Motian nos compassos 5 a 12 (exemplo 60).....	98

Sumário

Introdução	11
1 Contrabaixo e Jazz.....	17
1.1 O Contrabaixo	17
1.2 Jazz.....	23
1.2.1 Improvisação	27
2 Referencial teórico	33
2.1 Revisão de literatura	33
2.2 George Russell e os conceitos de improvisação vertical e horizontal	36
3 Scott LaFaro	45
3.1 Dados biográficos	45
3.2 Estilo	48
4 Análises	57
4.1 Análise do fraseado de LaFaro segundo os conceitos de horizontalidade e verticalidade de Russell.....	58
4.1.1 Nardis.....	58
4.1.2 Alice in Wonderland	71
4.2 Estrutura e interação no Bill Evans Trio.....	83
4.3 Interação e troca de frases entre LaFaro e Evans.....	87
4.3.1 <i>Autumn Leaves</i>	87
4.3.2 Nardis.....	91
4.4 O acompanhamento de LaFaro nos solos de Evans	92
4.4.1 Nardis.....	93
4.4.2 Alice in Wonderland	95
4.5 Considerações finais	98
Conclusão	101
Bibliografia	105
Apêndice.....	109

INTRODUÇÃO

A arte da conversação (HOLLAND; BARRON; 2014) é um título inspirado no disco homônimo do contrabaixista Dave Holland em duo com o pianista Kenny Barron, de 2014. A partir do título, somado ao meu profundo interesse pelo tema e uma baixa quantidade de pesquisas em relação a este, decidi tentar compreender a performance e o que a torna tão especial, de um dos mais referenciados trios de toda a história do *jazz*, o Bill Evans Trio.

O objetivo principal desta pesquisa é analisar e compreender o estilo de performance do contrabaixista Scott LaFaro como integrante do trio do pianista Bill Evans, no período compreendido entre 1959 e 1961, ano de sua precoce morte. Evans é considerado por músicos e pesquisadores do *jazz* um dos grandes pianistas do gênero musical. Berliner (1994) comenta sobre a influência dos compositores impressionistas como Debussy e Ravel em seu estilo de harmonizar e interpretar os acordes, omitindo a fundamental, montando acordes quartais, causando sensação de ambiguidade e possibilitando diversas interpretações harmônicas. Grande parte da discografia da qual assina como artista líder do grupo foi produzida em trio. Seu primeiro disco gravado nesta formação é o *New Jazz Conceptions* (1957), mas é só a partir do disco *Portrait in Jazz* (1959), com o trio formado por Evans, Scott LaFaro e Paul Motian, que a concepção musical buscada pelo pianista começa a tomar forma e se tornar a marca registrada em todas as formações de seu grupo ao longo da vida, sendo esta exatamente a forte interação entre os integrantes. LaFaro e Evans são protagonistas de um intenso diálogo musical, altamente contrapontístico e absolutamente inovador quando se observa o contrabaixista como partícipe de uma improvisação simultânea ou coletiva, como a que o Bill Evans Trio se propôs a fazer. O que se observa ao longo da história do *jazz*, até aquele momento, é o contrabaixo desempenhando função exclusivamente rítmica e harmônica. LaFaro acaba por imprimir, junto à concepção musical do grupo, uma nova dinâmica de acompanhamento através de constante troca melódica, preenchimento de espaços, sugestão e conclusão de ideias rítmicas e melódicas. O contrabaixo, embora com algum espaço para solos, era à época ainda um instrumento pouco aproveitado no que concerne à improvisação se comparado aos conhecidos instrumentos solistas do gênero – piano, trompete, saxofone e guitarra. A partir da análise feita nesta e em outras pesquisas, além de uma comparação com a maneira tradicional pela qual o contrabaixo vinha sendo tocado por outros

contrabaixistas, pode-se afirmar que a forma pela qual LaFaro aborda o instrumento, junto à concepção idealizada pelo trio, apresenta, de fato, novas características nos padrões de acompanhamento e solo. Mantendo a tradicional forma de se apresentar um *standard*¹ – apresentação do tema, seguida de improviso de cada solista respeitando o *chorus*² da música e reapresentação do tema³ – a inovação trazida por Evans, LaFaro e Motian está na textura, formas de se abordar as harmonias, no controle do tempo sem a necessidade de uma incisiva marcação e na construção dos improvisos e solos praticamente simultâneos de Evans e LaFaro, refletindo uma ausência de hierarquia e uma profunda busca pela escuta e pela prática musical em grupo.

A delimitação do período se justifica por ser o que melhor representa o estilo desenvolvido por LaFaro, estilo este responsável por mostrar às gerações posteriores possibilidades no contrabaixo até então inéditas na história do *jazz*. LaFaro tocou por três anos no trio de Bill Evans, até ter sua vida interrompida em um acidente fatal, em 1961, 11 dias após a gravação do álbum *Sunday at the Village Vanguard*, principal trabalho deixado pelo trio, responsável por abrir os olhos do mundo, de fato, para Scott LaFaro. A concepção musical buscada por Evans foi determinante na intensa química presente no trio, e tem grande responsabilidade no legado deixado por LaFaro às gerações posteriores de contrabaixistas. De fato, LaFaro criou uma escola, uma linha de pensamento e concepção de performance sobre o lugar do contrabaixo dentro da prática jazzística, tendo servido de influência a contrabaixistas como Eddie Gomez, Gary Peacock, Chuck Israels, Marc Johnson e

¹ Composições tradicionais do repertório jazzístico americano, que supostamente devem ser conhecidas por um músico profissional de *jazz*. De acordo com Witmer (2016), *Standards* incluem canções populares americanas do final do século XIX, canções de musicais da *Broadway* e filmes de *Hollywood*, além de composições de músicos de *jazz* que passaram a ser bastante tocadas. Witmer afirma também que os músicos de *jazz* dividem os *standards* em três categorias: *Dixieland Standards*, para as canções da referida era do *jazz*; *Mainstream Standards*, para as composições da categoria de musicais e filmes, compostas principalmente por Gershwin, Kern, Cole Porter, Richard Rogers, Irving Berlin, que estariam no senso comum da cultura popular americana; e por fim, *jazz standards*, que contemplariam as composições mais atuais dos músicos de *jazz* que se tornaram exaustivamente gravadas e apresentadas em *shows*. O autor afirma que o repertório essencial de *standards* é compreendido pela segunda categoria.

² No *jazz*, *chorus* refere-se à completa exposição do tema de uma música, às variações feitas em cima deste tema e ao improviso de cada solista, respeitando a forma da mesma. Um *blues* tradicional de 12 compassos terá cada *chorus* representado pela progressão harmônica presente nestes compassos. Um novo *chorus* tem início a cada 12 compassos.

³ No *jazz*, as músicas são tradicionalmente apresentadas obedecendo uma forma padrão, onde a melodia principal da música é interpretada por um ou mais solistas – dependendo da formação, se é *big band* ou grupo menor – e após a exposição do tema ocorre a seção de improvisos. Estes solos respeitam a forma e encadeamento harmônico originais da música. Após a seção de improvisos ocorre a reexposição do tema e a música acaba. Pequenas introduções e *codas* também são frequentemente usadas.

muitos outros. Se observarmos a tendência dos solistas de *jazz* desde o *bebop*, notamos uma tendência de se deixar poucas pausas e respirações entre uma frase musical e outra. Evans, por outro lado, deixava muito espaço em suas frases, possibilitando e buscando exatamente este diálogo a ser discutido ao longo da pesquisa. Além disso, sua forma de montar os acordes com a mão esquerda provocava uma sensação de ambiguidade e leveza na progressão harmônica, abrindo caminho para uma postura mais livre do baixista, podendo imprimir diferentes identidades para uma mesma harmonia. Nas palavras do próprio Scott LaFaro em entrevista a Martin Williams, em 1960, “Bill dá liberdade harmônica ao baixista por conta da maneira pela qual monta os acordes, e ele é praticamente o único pianista a fazer isso. É por causa de seus estudos de música clássica.”⁴ (LAFARO-FERNANDEZ, 2009:112).

No capítulo 1 da pesquisa se pretende compreender a história do contrabaixo, sua evolução e função dentro dos conjuntos de *jazz* ao longo do tempo. Também, procura-se situar o leitor quanto ao *jazz*, gênero musical discutido na pesquisa, através de uma breve abordagem histórica, retratando a evolução e as principais fases deste estilo que tanto representa a cultura musical norte americana, tendo se adaptado ainda a diversas culturas pelo mundo. Não é a intenção aqui contar a história do *jazz*, pois se tem consciência da vasta bibliografia disponível, mas sim apresentar ao leitor o gênero musical no qual a pesquisa se ambienta. Aborda-se ainda a improvisação, tida como a principal característica do gênero, no objetivo de se compreender os diferentes caminhos buscados para o aprendizado da mesma, através das pesquisas de Berliner (1994) e Nettle (2016). Características do Bill Evans Trio no período discutido já são abordadas no presente capítulo, de modo que se compreenda a estruturação de suas performances, citando ainda traços do acompanhamento do baterista Paul Motian que tanto contribuem para a concepção musical do trio. A interação no *jazz*, tida como um dos principais traços do grupo, é também discutida no capítulo, tendo como base principal o trabalho de Monson (1996) acerca do tema.

O capítulo 2 aborda o referencial teórico baseado em uma revisão da literatura acerca de três temas-chave presentes nesta pesquisa, sendo eles o contrabaixo acústico, a interação entre músicos na prática jazzística e a teoria musical desenvolvida ou reorganizada

⁴ Bill gives the bass harmonic freedom because of the way he voices, and he is practically the only pianist who does. It's because of his classical studies.

por George Russell, na qual o autor define os conceitos de improvisação vertical e horizontal, como formas de se abordar e organizar a improvisação musical.

Procurou-se delimitar a busca na atuação do contrabaixo na música popular brasileira instrumental (MPBI)⁵ e no jazz, onde pôde-se verificar um número baixíssimo de trabalhos abordando o assunto. Mais especificamente, o contrabaixo como instrumento improvisador, no Brasil, foi tema das pesquisas de mestrado de Assis (2010) e Silva (2011), abordando respectivamente o uso do arco em improvisos na MPBI e a utilização de células rítmicas e melodias idiomáticas características de gêneros musicais brasileiros. A pesquisa acadêmica brasileira se mostra bastante rica no que diz respeito ao contrabaixo e ao repertório para contrabaixo no campo da música de concerto, tendo autores como Borém e Ray⁶ como importantes pesquisadores neste campo. Neste sentido, considera-se importante preencher uma lacuna visível na pesquisa acadêmica brasileira no campo do *jazz* e da música popular, ressaltada com a publicação dos trabalhos acima descritos.

De maneira mais específica, será abordado o Conceito Lídio Cromático da Organização Tonal (CLCOT) elaborado pelo compositor e arranjador norte americano George Russell no final dos anos 1940 e início dos 1950. O CLCOT é definido por Russell como uma nova teoria da música, que não elimina o conhecimento secular da teoria musical ocidental, mas o amplia, no sentido de criar no leitor um “senso da rica organização vertical oferecida pela escala lídia cromática, organização esta pouco esclarecida na teoria musical do ocidente”⁷ (RUSSELL, 2001:235). Trata-se do trabalho de vida do compositor, tendo sido lançado em quatro volumes desde 1953, revisado e condensado em uma nova edição em 2001. Importante esclarecer a dificuldade em se compreender profundamente uma nova abordagem da teoria musical em uma pesquisa cujo foco não vem a ser exatamente este. Russell foi professor do *New England Conservatory*, em Boston, onde criou uma disciplina específica para a aprendizagem do seu conceito. Por esta razão cabe, então, elucidar para o leitor os conceitos essenciais da teoria de Russell e os principais caminhos de improvisação

⁵ De acordo com Silva (2011), o termo MPBI, abreviando a expressão Música Popular Brasileira Instrumental, foi usado “por autores como Piedade (2005) e Cirino (2009) para dar conta do imenso espaço geográfico e estilístico que tem a música instrumental brasileira”.

⁶ Ambos autores possuem inúmeros trabalhos publicados acerca do tema. Alguns exemplos são o Catálogo De Obras Brasileiras Para Contrabaixo (RAY, 1996); o *Duo Concertant – Danger Man* de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo (BORÉM, 2000) e Improvisação na música de Bach em Transcrições para Contrabaixo (BORÉM, 1993)

⁷ Sense of the rich vertical harmonic organization offered by the LC scale, an organization which was either overlooked or discounted by Western music theory.

enxergados por ele. Entende-se que é essencial a compreensão do que e como o autor considera as abordagens vertical e horizontal para a criação musical. Não se busca aqui procurar uma prova do uso consciente ou relação específica de LaFaro com as ideias do compositor George Russell. Embora o baixista Putter Smith tenha afirmado acreditar que “LaFaro estava usando o Método Lídio Cromático de George Russell como sua base harmônica”⁸ (LAFARO-FERNANDEZ, 2009:123), tal afirmação por si só não oferece base alguma para argumentação neste sentido. Na verdade, o que se pretende é verificar a forma como o baixista aborda determinadas passagens ou progressões harmônicas – se de maneira vertical ou horizontal – proporcionando opções e exemplos ao músico que possa ter interesse nesses tipos de abordagens.

No terceiro capítulo pretende-se apresentar ao leitor o contrabaixista Scott LaFaro, foco principal deste trabalho, através de dados biográficos apresentados por LaFaro-Fernandez (2009) onde constam depoimentos de familiares, amigos e músicos de renome com quem LaFaro trabalhou. Este capítulo conta também com as análises de Campbell (2009) e Clarke (2014) que ajudam a compreender o estilo de performance do contrabaixista, sua forma de acompanhamento e de se colocar diante de cada situação musical não apenas com o trio do pianista Bill Evans, mas em outros importantes trabalhos na sua curta e intensa trajetória.

O capítulo 4 compreende as análises realizadas ao longo da presente pesquisa. O fraseado de LaFaro nos improvisos das músicas *Nardis* e *Alice in Wonderland* é analisado segundo os parâmetros de abordagem vertical e horizontal organizados por Russell, observando a aplicabilidade desses conceitos nas melodias construídas pelo solista. Pretende-se assim entender a forma como o baixista procura elaborar suas frases musicais em músicas com diferentes características de construção harmônica, sendo *Nardis* essencialmente modal e *Alice in Wonderland*, tonal. A análise do fraseado compreende ainda, intrinsecamente, uma análise motívica e intervalar do improviso, buscando ainda possíveis padrões observados. Além da análise do fraseado, foi feita uma análise da interação rítmica e melódica no trio, na qual destacam-se momentos em que se observa a intensa troca de frases entre Evans e LaFaro, representando significativa amostra do tipo de interação presente no trio. Para esta situação buscaram-se exemplos diversos dentro da amostra registrada pelo grupo entre 1959 e 1961, quando foram gravados os álbuns *Portrait*

⁸ I believe he was using George Russell’s *Lydian Chromatic Method* as his harmonic basis.

in Jazz (1959), *Explorations* (1961) e *Sunday at the Village Vanguard* (1961), sendo este último originário do disco *Waltz for Debby* (1962).

Por se tratar de uma pesquisa dentro da área de música, especificamente em Práticas Interpretativas, optou-se por colocar, junto aos exemplos musicais discutidos no capítulo 4, referente às análises, e ainda alguns outros que se mostram importantes na compreensão do tema, *QR Codes*. Estes códigos contêm um *link* que, após lido por um aplicativo de celular, direcionam o ouvinte para uma página na internet onde se pode escutar o trecho analisado. Tais aplicativos são facilmente encontrados e, muitas vezes, gratuitos. Caso o leitor não queira ler os códigos através do aplicativo de celular, pode ir diretamente na minha página do *Soundcloud*, onde estão todas as faixas, no endereço <https://soundcloud.com/bruno-repsold>⁹

⁹ Infelizmente, nem todos os trechos puderam ser disponibilizados, uma vez que a plataforma *Soundcloud* identificou automaticamente problemas de direito autoral e não permitiu o *upload*. Ainda assim, reitero a importância de se escutar as músicas analisadas, facilmente encontradas nas plataformas *Spotify*, *Apple Music*, dentre outras do tipo.

1 CONTRABAIXO E JAZZ

1.1 O Contrabaixo

Dentro da família dos instrumentos de corda, o contrabaixo é o de registro mais grave. De acordo com Turetzky (2014), é o instrumento de mais rico espectro sonoro, com tessitura que vai do Dó¹ até os harmônicos artificiais do registro da flauta *piccolo*, ou até mais¹⁰. O autor sustenta que devido a esta tessitura e inúmeras formas de produzir sons com a mão direita, seja com uso do arco ou diversos tipos de *pizzicato*¹¹, o contrabaixo apresenta possibilidades sonoras ainda pouco exploradas por compositores e contrabaixistas.

Os primeiros registros da existência do instrumento datam do século XV, em 1493, em escritos do luthier Gasparo de Salo, se referindo a “violas da gamba tão grandes quanto eu mesmo”¹² (SLATFORD, 2016:2). O número de cordas variava entre cinco e seis nos séculos XIV a XVIII, quando o instrumento já havia passado por muitas mudanças em termos de afinação e construção, e havia chegado a uma padronização inicial, com três cordas e mais a frente, já no final do século XVIII, quatro cordas. O compositor e contrabaixista Carlo Dragonetti (1763 – 1846) é considerado o primeiro virtuoso do contrabaixo, e seu instrumento era assinado por Gasparo de Salo, século XV (SLATFORD, 2016). A partir do século XVIII o instrumento começa a ganhar popularidade e peças solo vão surgindo, através de compositores como Telemann, Vanhal, Zimmermann, Haydn, Dragonetti, dentre outros. O contrabaixo moderno possui quatro cordas e tem afinação padrão em quartas, $E^{-1} - A^{-1} - D^1 - G^1$. Há também contrabaixos de 5 cordas¹³, podendo a 5ª corda ser mais aguda (C^2) ou mais grave (B^{-2})¹⁴.

No *jazz*, o contrabaixo começa a ser usado frequentemente no final do século XIX e início do século XX, nas *jazz bands* e orquestras de baile formadas em Nova Orleans. De

¹⁰ Tal afirmação consta no artigo escrito por Turetzky (1982), traduzido por Borém (2014). Contudo, acerca da tessitura do instrumento e nomenclatura das notas musicais, é válido ressaltar que o contrabaixo de 5 cordas pode possuir a corda mais grave afinada em Si. Esta é, inclusive, a afinação mais usada entre instrumentistas que trabalham na música popular (N.A.). Além disso, Med (1996) classifica como Si^{-2} a nota mais grave tocada pelo contrabaixo, segundo a numeração brasileira.

¹¹ Tocar usando os dedos, ao invés do arco.

¹² Viols as big as myself.

¹³ Observando-se a limitação da pesquisa apenas na abordagem do contrabaixo acústico. Há contrabaixos elétricos de 6 ou até mesmo mais cordas, na atualidade.

¹⁴ O contrabaixo é instrumento transpositor: escreve-se uma oitava acima do que realmente soa. A nota escrita na posição do Ré² soa, ao ser tocada, Ré¹.

acordo com Shipton (2016), o contrabaixo era ainda tocado com arco, segundo sugerem fotografias da época, desde o tempo de Buddy Bolden¹⁵ até os anos 1920. Sua função era a mesma da tuba, muitas vezes atuando em conjunto com ela, dobrando sua linha através da marcação dos tempos um e três do compasso quaternário, tocando basicamente a fundamental e a 5ª do acorde. É a partir do final dos anos 1920 que o contrabaixo começa a ser tocado principalmente com *pizzicato* e se torna fixo nos conjuntos de *jazz*, como parte da seção rítmica.

Durante todas as fases do *jazz*, a função do contrabaixo se manteve a mesma – de suporte rítmico-harmônico, debatida com maior atenção à frente – com mudanças gradativas que culminariam por libertar o baixo de sua restrita função de instrumento acompanhador e responsável direto pela marcação do tempo, colocando-o também na categoria de instrumento solista. Há diferentes versões sobre o primeiro momento em que um baixo desempenhou um solo ou obteve alguns compassos de destaque, como é comum com outros instrumentos tradicionalmente solistas no *jazz*. É largamente aceita a ideia de se atribuir o pioneirismo em solos do contrabaixo a Jimmy Blanton, contrabaixista de Duke Ellington na *Swing Era*, entre 1939 e 1941, uma vez que Blanton é considerado o primeiro virtuoso do contrabaixo no *jazz*, tomando solos maiores, introduções, e melodias das músicas, e o primeiro a utilizar cromatismos com maior frequência, trazendo maior riqueza melódica e sofisticação ao *walking bass*¹⁶. Chevan (1989), no entanto, refuta esta ideia em pesquisa que mostra que pequenos solos já eram ouvidos no contrabaixo mesmo nos anos 1920, durante o *Dixieland* e o *jazz* de Nova Orleans. Seu trabalho não busca fazer comparações sobre quem deve ser considerado melhor contrabaixista, mas atentar para o fato de muitos desconsiderarem outros contrabaixistas que, anos antes de Blanton, já realizavam solos com as mesmas características nele identificadas, e a ele atribuídas como absolutamente inovadoras. O autor apela para uma razão extramusical para explicar a existência do que ele chama de “o mito de Blanton”:

¹⁵ Buddy Bolden é frequentemente citado como o primeiro músico de *jazz* dos Estados Unidos. Seu instrumento era o *cornet*, bastante similar ao trompete, com três chaves, e tamanho menor, mais curto. No *jazz*, o trompete só apareceu depois.

¹⁶ *Walking bass* – forma tradicional de se executar o acompanhamento, ao contrabaixo, no *jazz*. Se espera do baixista que ele reforce o pulso e a harmonia da música, tocando as notas características de cada acorde, traçando um caminho melódico que liga um acorde a outro. Será mais detalhadamente explicado na seção destinada à compreensão do papel do instrumento no *jazz*

O ponto é claro. Ele estava no lugar certo na hora certa. Ele estava tocando com Ellington num momento em que a orquestra tocava ao vivo no radio quase todos os dias. Com esta exposição, um instrumentista do calibre de Blanton teria automaticamente prendido a atenção do público ouvinte. (CHEVAN, 1989: 86)¹⁷

Embora Chevan identifique uma série de baixistas da primeira fase do *jazz* e ainda da Era do *Swing* como executantes de pequenos solos ou *fills*¹⁸ de dois ou quatro compassos, nas referidas fases a principal forma de se tocar o contrabaixo era através do *slap bass*¹⁹, o que não caracterizava um solo de baixo no estilo que viria a prevalecer nos improvisos a partir do final dos anos 1930. O autor identifica o baixista Leroy “Slam” Stewart como o primeiro a executar e gravar um solo de contrabaixo com as características definidas por Ray Brown e atribuídas ao solo de Blanton no verbete do *New Grove Dictionary of Music*, tais como “tom forte e bem centrado, tessitura extensa, excelente entonação e senso rítmico sem precedente” (BROWN, 1980 apud CHEVAN, 1989). O autor sustenta que em seu primeiro solo, gravado em fevereiro de 1938, Slam Stewart demonstra destreza técnica, grande lirismo e consciência de fraseado, trabalhando coerentemente dentro do primeiro material temático apresentado no solo. Embora reconheça que o vocabulário harmônico de Stewart nunca foi tão complexo como o de Blanton – o que pode vir a corroborar o destaque e a consequente fama atribuída a este último – Chevan cita uma gravação de 1938 na qual Stewart demonstra grande inventividade melódica, conhecimento de harmonias alteradas e uso de tensões como 9ª menor e 5ª diminuta, antecipando aspectos do estilo de Blanton que levariam mais de um ano para aparecer. Defende ainda que, “em 1939, ano em que Blanton entrou em estúdio para gravar pela primeira vez, Stewart já havia gravado ao menos 18 solos sob esta abordagem do instrumento” (CHEVAN, 1989:85).

Independente de quem foi o primeiro a apresentar tais características, é fato que, a partir do final da era do *swing*, houve importante evolução na forma de se fazer o acompanhamento através de cromatismos e substituições harmônicas, e o contrabaixo passa a obter mais espaço para solos e melodias de destaque dentro de arranjos para

¹⁷ The point is clear. Blanton was in the right place at the right time. He was playing with the Ellington organization at a time when the orchestra was performing live on the radio on an almost daily basis. With this exposure, an instrumentalist of Blanton’s caliber would have automatically caught the attention of the listening public.

¹⁸ Tocar uma frase melódica enquanto o restante do grupo faz uma pausa, ou preencher melodicamente um espaço.

¹⁹ Slap Bass – técnica de se tocar o baixo batendo com a mão direita no espelho e nas cordas, puxando as mesmas, provocando um efeito altamente percussivo nas linhas de baixo.

orquestras como a de Duke Ellington e em grupos menores identificados com o gênero *bebop* a partir da primeira metade da década de 1940. A cena de contrabaixistas nos anos 1940 e 1950 era dominada por nomes como Ray Brown, Oscar Pettiford, Milt Hinton e Paul Chambers, baixistas de reconhecida importância na história do *jazz*, atuantes em um período no qual a interação entre seção rítmica e solistas era ainda extremamente tímida e o papel do instrumentista era a tradicional sustentação do ritmo e harmonia dando suporte ao improviso do solista. Segundo Wilner (1995), foi a partir do final dos anos 1950, com o nascimento do *Free Jazz* e do *Avant-Garde*, que a estrutura do *jazz* foi realmente desafiada, ampliando possibilidades, abrindo caminho para uma abordagem rítmica e melodicamente mais livre do contrabaixo, e maior interatividade entre este, a bateria, e demais instrumentos.

Dentre músicos, teóricos, e mesmo apreciadores de música, não há muita discordância em relação à função do contrabaixo. Pelas próprias características físicas do instrumento, por produzir um som grave, seu papel sempre esteve relacionado a uma espécie de peso à música, uma sensação de chão, de saber onde se está pisando. Nesta função ele foi utilizado pelos principais compositores da música erudita e, posteriormente, na música popular, no início do século XX. O baixista Marcus Miller, em *workshop* na Turquia, faz um rápido apanhado da função e história do instrumento no *jazz* a partir dos anos 1920:

Seu trabalho é mostrar para o resto da banda onde está o tempo. [...] Nos anos 1920 e 1930, baixo e bateria costumavam marcar todos os tempos do compasso. Nos anos 1940, com o *bebop*, os bateristas cansaram de marcar todos os tempos. Então eles pararam e começaram a usar o bumbo apenas para acentos. Então, ao baixista restou a função de marcar o tempo, sozinho. [...] Nos anos 1960, o baixista cansou de marcar todos os tempos, porque ele queria improvisar também. Todos estavam improvisando. Então, ele parou de fazer isto, e foi aí que as pessoas normais pararam de gostar de *jazz*. Então neste momento, a bateria não marca o tempo, o baixo não marca o tempo, então “eu não sei aonde está o tempo!” O tempo está na mente do músico.²⁰ (MILLER, 2012)

²⁰ Your job is to show the rest of the band where the beat is. [...] In 1920s and 1930s, bass and drums used to mark every tempo. In 1940s, with the bebop, drummers got tired of marking every tempo, so he stopped, and started using the bass drum just for accents. So, then, the bass player got the job of marking the beat, alone. [...] In the 60s, the bass player got tired of doing it, because he wanted to improvise too. Everyone was improvising. So he stopped doing it, and that's when normal people stopped enjoying jazz. So now, the drum is not marking the tempo, the bass is not marking the tempo, so "I don't know where the beat is!" The beat is in musician's mind.

Miller adota um tom bem-humorado e informal para com os alunos baixistas, em sua fala sobre a função do contrabaixista. O tema central de seu depoimento está na consciência do pulso e nos desdobramentos das funções de baixo e bateria ao longo da história do *jazz*. Hoje, quase 60 anos após o momento libertador do contrabaixo, sua função dentro do gênero continua basicamente a mesma. O baixista segue sendo o maior responsável, junto com o baterista, por manter o pulso, o ritmo, o *groove* da música, através de linhas melódicas construídas com base nas notas principais de cada acorde da harmonia e padrões rítmicos específicos de cada estilo musical, dando peso e identificação a ele. Miller atribui a diminuição do interesse das “pessoas normais” pelo *jazz* a uma hipotética ausência de pulso, ou de clareza na localização do mesmo, mas sabe-se que junto a este momento de mudanças no *jazz*, ao surgimento de novas correntes jazzísticas como o *free jazz*, uma série de mudanças no espírito e conseqüentemente na cultura americana vinha acontecendo, o *rock 'n' roll* veio a ocupar o espaço de música popular americana e o *jazz* passou a ocupar definitivamente um lugar excêntrico na cultura musical norte-americana. Naturalmente, não se pode atribuir a menor audiência que o *jazz* passou a obter a partir dos anos 1960 apenas a dita maior liberdade adquirida pela seção rítmica dos conjuntos, até porque ela continuou sólida proporcionando uma nítida consciência do pulso.

O contrabaixista Cecil Mcbee aponta a importância da consciência que o baixista precisa ter de sua função dentro de um grupo de *jazz*:

É importante que o baixista entenda que sua função musical é a de reforçar o pulso, a harmonia e o ritmo de uma vez. Ele é a batida do coração...O que eu quero dizer é que estamos todos ouvindo o baixista...todos ouvindo aquele pulso, aquele som como guia. O caminho harmônico, o pulsante caminho rítmico e harmônico que o baixo constrói serve como guia para qualquer improviso...é para ocorrer no tempo. (MCBEE, 1990 apud MONSON, 1996)²¹

Monson (1996) reforça que o referido “pulsante caminho rítmico e harmônico” citado por McBee é criado pela execução de uma prática contrabaixística conhecida no *jazz* como *walking bass*. Segundo a autora, características básicas desta técnica de acompanhamento são a prevalência de semínimas, quatro pulsos por compasso, e algum movimento cromático e diatônico que delineiam claramente a progressão harmônica. A

²¹ It's important that the player understands that his musical position is to ascertain the pulse, the harmony and the rhythm all in one. He's the heartbeat...What I mean is *all* are listening to him...all are listening to that pulse, that sound for guidance. The harmonic path, the rhythmic-harmonic pulsative path that the bass takes serves as a guide toward whatever improvisation...is to occur at the time

ideia do que é o *walking* se reflete no próprio nome da prática: a de caminhar pelas notas da harmonia, proporcionando sensação de movimento à música, ligando um acorde a outro, um compasso a outro, passo a passo, pulso a pulso. Segundo Schuller (2016), é a partir do momento em que os padrões de *stride piano*²² entram em desuso, nos anos 1920 e 1930, que o *walking bass* começa a se firmar como principal forma de acompanhamento de um contrabaixista. Reconhece-se em Walter Page, contrabaixista da orquestra de Count Basie entre 1935 e 1943, o primeiro grande mestre da prática do *walking*. Consolidado como parte da seção rítmica e com seu papel de condução bem definido, o contrabaixo passa por um processo mais amplo de amadurecimento, exatamente a partir dos anos 1940, período do *bebop*, quando o *jazz* se torna um tipo de música tocado majoritariamente por grupos menores, sendo tocado em pequenos bares e bicos principalmente em Nova York, Chicago, Los Angeles, dentre outras. O espaço para solos de contrabaixo aumenta consideravelmente nesta fase do *jazz*, como afirmado anteriormente por Miller (2012).

Segundo Wilner (1995), ocorre no final dos anos 1950 um forte movimento de mudança de rumo na cena jazzística americana, período conhecido como *Post-Hardbop*, numa busca de se libertar da obrigação de se tocar muitas notas, frases rápidas, em andamentos rápidos e com intensa mudança de acordes, características do final dos anos 1940 até meados da década de 1950. O *bebop* nunca deixou de existir, até mesmo atualmente ele é forte e tido como referência para a prática jazzística; o que passa a existir são novas correntes dentro do *jazz*. E é neste momento que surgem contrabaixistas como Charlie Haden e, especialmente, Scott LaFaro, como contrabaixista do trio do pianista Bill Evans a partir de 1959, precursores de uma corrente de contrabaixistas com uma abordagem mais livre, rítmica e melodicamente, sem que isso afete necessariamente a função do instrumento em desenhar a harmonia e sustentar o pulso da música. Como será melhor observado mais à frente, Haden e LaFaro colocam, junto à Red Mitchell – e bastante influenciados por ele, o contrabaixo num patamar diferente em termos de expertise técnica e de abordagem de acompanhamento no *jazz*.

Solos de contrabaixo apresentam particularidades que o diferenciam dos solos de instrumentos tradicionais dentro do *jazz*. Enquanto, por exemplo, o saxofonista improvisa com uma base rítmica e harmonicamente sólida, com piano e/ou guitarra tocando os

²² Estilo de se tocar piano derivado do *Ragtime*, desenvolvido nos anos 1910 e 1920, no qual o pianista toca o baixo do acorde nos tempos 1 e 3 e o complemento do mesmo nos tempos 2 e 4, no compasso quaternário.

acordes, e baixo e bateria reforçando ritmo e progressão harmônica, os solos de contrabaixo são muitas vezes acompanhados apenas por bateria e um instrumento harmônico em dinâmica *piano*, ou ainda apenas por bateria ou sem acompanhamento. No Bill Evans Trio, o pianista muitas vezes acompanha o solo de contrabaixo fazendo citações à melodia principal da música, em dinâmica *pianíssimo*, alternando com seções sem acompanhamento algum, trabalhando assim a textura sonora e os conceitos de tensão e relaxamento, determinantes na concepção musical do trio, como será visto à frente. O que se observa nessas situações sem acompanhamento é exatamente uma liberdade maior do solista em relação a tempo e frases melódicas.

1.2 Jazz

O *jazz*, gênero musical surgido nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova Orleans, possui uma complexa gama de agentes responsáveis pela sua criação. É amplamente aceito o discurso de que foi criado pelos americanos de ascendência africana e desenvolvido ao longo do tempo em diferentes grandes centros do país, mas não se pode deixar de considerar a efervescência e variedade cultural presente no grande polo que era a cidade de Nova Orleans, recheada por imigrantes de inúmeros lugares do mundo. Sua criação está relacionada diretamente à história da escravidão e da forte segregação racial nos Estados Unidos, que se acentuou no período pós-Guerra Civil, na segunda metade do século XIX, responsável pela perda de direitos do povo afro-americano a partir de 1877 (BURNS, 2001). Neste momento, negros de pele mais clara – antes não perseguidos, mas sim parte do sistema opressor, detentores inclusive de escravos – automeados *creoles of color*²³, filhos de franceses e espanhóis com amantes negras, ricos e educados musicalmente segundo a tradição clássica europeia, são classificados como negros e passam a sofrer também os mesmos preconceitos sofridos pela classe oprimida. E é por volta deste momento que o gênero que se chamaria *jazz* começa a surgir, quando o *ragtime*, ritmo dançante altamente sincopado criado pelos pianistas negros americanos, como Scott Joplin e Eubie Blake, influenciado pelas melodias folclóricas europeias e as marchas militares, recebe também a influência do *blues*, música de forma simples, doze compassos e apenas

²³ Crioulos de cor, em tradução literal do autor

três acordes, associada principalmente aos negros trabalhadores da lavoura, dos portos de Nova Orleans e por refugiados do Delta do Mississipi. Segundo Gioia (2011), o *blues* “permitia ao intérprete a expressão individual de dor, opressão, pobreza, mágoa e desejo, sem que para isso caia em recriminações ou pena de si mesmo” (2011:11), mostrando, na realidade, um certo senso de maestria sobre as situações tipicamente encontradas no contexto das canções. O termo *blues* é mais propriamente ligado a esta precisa estrutura supracitada de doze compassos com uso dos acordes de tônica, subdominante e dominante, conhecida como “forma *blues*”, tendo servido como base para inúmeras composições de *jazz* e temas populares, e ainda para o *rock’n’roll* e *R&B* nos anos 1950 (GIOIA, 2011). É ao final do século XIX e início de século XX que esta grande mistura é apropriada pelas *brass bands*²⁴ de Nova Orleans dando início ao que em breve viria a se chamar *jazz* (BURNS, 2001).

Há, na realidade, diferentes teorias sobre a real origem do *jazz*. Enquanto mostra-se comum e bastante aceitável que este seja um gênero musical advindo da mistura de elementos da música africana, como o ritmo, com elementos da música europeia, como melodia e harmonia, há também concepções que enxergam o estilo como de origem genuinamente africana, seja em relação a ritmo, melodia, harmonia, timbre, forma e estrutura musical. É o caso de Gunther Schuller (1986, apud PINTO, 2011), que classifica como simplista a visão de que apenas o elemento rítmico pode ser associado às origens africanas. De acordo com Schuller, em minuciosa análise dos elementos que caracterizam o *jazz*, o negro norte americano permitiu a aculturação europeia até certo ponto, mantendo sua herança africana a mais íntegra possível, até a década de 1920. Fato é que, seja antes ou após a virada para o século XX, a fusão de culturas, não apenas africanas e europeias, deu origem a este gênero musical que viria a habitar o universo cultural americano a partir do momento de sua criação. Tal afirmação é, inclusive, admitida pelo próprio Schuller (1996):

Há pouco o que se discutir quanto aos elementos essenciais do *jazz* – os elementos que o tornam *jazz* e o separa linguisticamente e estilisticamente das outras formas de se fazer música – serem originados da África, especialmente do Oeste da África. Esses elementos são, acima de tudo, basicamente três: (1) uma certa forma de síncope, raramente ou nunca ouvida na música europeia antes, (2) um ritmo específico, que no *jazz* se chama *swing*, e (3) o conceito de se fazer música de forma improvisada. Entretanto, esses elementos africanos, trazidos para a América pelos escravos, se fundiram com elementos claramente europeus, como a linguagem harmônica clássica europeia (como se isso tivesse se desenvolvido numa

²⁴ Bandas compostas exclusivamente por percussão e instrumentos da família dos metais e madeiras

linguagem relativamente cromática por volta da virada do século) e, claro, com instrumentos de origem europeia.²⁵ (Schuller, 1996: 206)

A primeira grande fase do *jazz* tem nos músicos de Nova Orleans seus principais responsáveis. No entanto, ao contrário do que se pode imaginar, não foi nesta cidade que esta fase ocorreu, mas sim no Norte, extremo oposto dos Estados Unidos, em Chicago e, pouco depois, Nova York. De acordo com Gioia (2011), a partir de meados da década de 1910, começa uma forte debandada da população negra norte-americana em direção ao Norte do país, em busca de comunidades racialmente mais tolerantes, mais oportunidades de trabalho, alguma liberdade e uma vida melhor, possibilidades dificilmente imaginadas por um negro no Sul do país. Esta fase, conhecida como *New Orleans Jazz*, tem alguns de seus principais nomes nas figuras do pianista Jelly Roll Morton, dos trompetistas Joe “King” Oliver e Louis Armstrong e da banda *Original Dixieland Jazz Band*, esta formada apenas por brancos, que também migraram para Chicago. Os grupos de *jazz* deste período eram formados em sua maioria por combinações de *cornet*²⁶, clarinete, trombone, tuba, contrabaixo, piano, banjo e bateria, apresentando uma textura sonora polifônica, com linhas melódicas contrapontísticas realizadas principalmente por *cornet*, clarinete e trombone. A década de 1920 ficou conhecida como a Era do *Jazz*, quando o gênero, impulsionado pela força das grandes cidades e o momento econômico positivo do Estados Unidos pré-crise de 1929, se torna parte indissociável da cultura popular americana. Começam a surgir pouco a pouco bandas de *jazz* que viriam a ser chamadas *swing bands*, responsáveis por iniciar a fase do gênero conhecido como Era do *Swing*, onde a textura polifônica dá lugar à homofonia impressa pelas *big bands*. A era do *swing* é tida como a mais popular da história do *jazz*, quando o gênero é o principal responsável pelo entretenimento e pela música dos salões de baile do país, e tem alguns de seus principais personagens nas figuras de Duke Ellington, Fletcher Henderson e Benny Goodman. Segundo Gioia (2011), é o período que pode ser

²⁵ There is little argument that the essential elements of jazz – those elements that make jazz jazz and separate it linguistically, stylistically, from any other forms of music-making — are of African, specifically West African, origin. Those elements are, above all, three primary ones: (1) a certain form of syncopation, rarely if ever heard in European music before, (2) that specific rhythmic pulse, which in jazz is called swing, and (3) the concept of improvisatory music making. However, those African elements, brought to America by the slaves, were fused in jazz with distinctly European elements, such as the European classical harmonic language (as it had developed into a relatively chromatic language around the turn of the century) and, of course, also a basically European instrumentarium.

²⁶ Corneta de pistões, usada no *jazz* anteriormente ao trompete

considerado a era de ouro do *jazz*, no qual a busca por excelência artística “pôde ser atingida sem comprometer o lado comercial” (2011:135).

Naturalmente, a mudança entre as mais variadas fases do *jazz* não se dá de uma hora para outra, mas sim gradativamente, à medida que o próprio estilo, com sua tendência intrínseca de mudança e evolução, demanda o crescimento. O *Bebop* é produto deste espírito, e se tornou o estilo mais representativo dentro do gênero *jazz* desde 1940, servindo como modelo para sua prática, a partir de suas características de improvisação e repertório (simbolizados principalmente nas figuras de Charlie Parker e Dizzy Gillespie) que tanto permeiam os grupos até os dias atuais, servindo ainda como o “passo definitivo para a transformação do *jazz* em música artística” (PINTO, 2011:18). O *bebop* foi de encontro às características do *swing*, se rebelando contra o populismo que dominava o estilo, com sua forma de servir como acompanhamento para os bailes dançantes da sociedade, e a textura pesada produzida pelas *big bands* (GIOIA, 2011), tornando-se a principal forma de expressão artística para o músico de *jazz*, a partir daí executado em grupos menores e pequenos bares de Nova York. Neste mesmo caminho de mudança, surgiram o *cool jazz* nos anos 1950, indo de encontro às práticas consolidadas no *bebop*, e todas as outras diversas correntes deste gênero musical em constante transformação que é o *jazz*.

O final da década de 1950, e de forma ainda mais representativa o ano 1959, representa um momento de extrema importância no *jazz*, quando foram lançados discos que expunham um novo caminho e novas influências no curso do gênero. O modalismo exposto no álbum *Kind of Blue* de Miles Davis, a influência de ritmos do leste europeu nas composições de Dave Brubeck em *Time Out*, as composições, a energia e o viés político de Charles Mingus com o disco *Ah um* e o *free jazz* de Ornette Coleman em *The Shape of Jazz to Come* – que de fato iniciou o movimento que ficou conhecido exatamente como *Free Jazz* – são álbuns representativos desta nova fase. Bill Evans é também parte deste momento, como pianista do quinteto de Miles Davis no disco *Kind of Blue*, sendo determinante na concepção musical buscada pelo trompetista a partir de sua abordagem mais sutil do instrumento. Com a formação de seu trio com Scott LaFaro e Paul Motian em 1959, Evans se mostra definitivamente um artista inovador no que diz respeito à forma como vai abordar sua música e ao caminho criado por seu trio, influenciando toda uma geração de pianistas e a prática jazzística em trio de piano, contrabaixo e bateria.

1.2.1 Improvisação

Se o *jazz* passou por diversas fases ao longo do tempo, ao menos uma característica esteve presente, em níveis e formas diferentes, em todas elas: a improvisação. Através dela, baseados em padrões de forma, estrutura e linguagem melódica e harmônica pertencentes ao estilo, músicos se expressam e desenvolvem o que muitos classificam como uma conversação musical entre si. O trompetista Wynton Marsalis resume, em depoimento dado a Ken Burns (2001), sua forma de compreender o gênero musical.

O verdadeiro poder e inovação do *Jazz*, é a possibilidade de um grupo de pessoas se reunir e criar arte, arte improvisada, e poder negociar entre eles a partir de seus estilos pessoais. Essa negociação é a arte. As pessoas dizem que Bach improvisava o tempo todo, e ele realmente improvisava, mas ele nunca olhava para o segundo violista e dizia: 'vamos tocar Ein Feste Burg'. Eles não faziam isso. Enquanto no *jazz*, eu posso me reunir, posso ir para Milwaukee amanhã, e encontrar três músicos num bar às 2:30 da manhã, e dizer: 'O que vocês querem tocar? Vamos tocar um blues'. Bem, nós quatro começaremos a tocar, todos vão começar a se integrar, a tocar, a ouvir. Você nunca sabe o que eles vão fazer. Essa, então, é a nossa arte. Nós quatro estamos agora dialogando. Nós podemos conversar. Podemos falar uns com os outros, na linguagem da música. (BURNS, 2001, cap. 1)²⁷

Seguindo a linha de pensamento de Marsalis a respeito do *jazz*, pode-se afirmar este gênero como sendo uma arte, em sua essência, de conversação e negociação de personalidades através da música. Cada pessoa tem uma história, uma forma própria de se expressar, e tem na música o meio para tal finalidade.

Mesmo presente em toda a história do gênero, a improvisação ocorreu em diferentes níveis dentro do estilo. Schuller, após análise de seguidos *takes*²⁸ da mesma música gravada na fase inicial de Nova Orleans, defende que esta acontecia ainda de forma tímida, desenvolvendo-se mais a partir de 1917, quando Nova Orleans deixa de ser o principal centro para a prática do *jazz* nos Estados Unidos. O ato de improvisar, segundo se sugere usualmente, de maneira simplista, acaba por sugerir algo não preparado, inventado na hora,

²⁷ The real power of Jazz and the innovation of Jazz, is that a group of people can come together and create art, improvised art, and can negotiate their agendas with each other. And that negotiation is the art. Bach improvised all the time, and he did improvise, but he never looked at the second viola and said 'Let's play the Ein Feste Burg.' They were not gonna do that. Whereas in Jazz, I could get together, I could go to Milwaukee tomorrow, and there'd be three musicians in a bar at two thirty in the morning. And I'll say, 'What you want to play, man? Let's play some blues.' Well, all four of us are going to start playing. Everyone will start copping and playing and listening. You never know what they're gonna do. So, that's our art. And the four of us can now have a dialogue. We can have a conversation. We can speak to each other in the language of music.

²⁸ *Takes*, em sua significação como substantivo, é usado para designar diferentes gravações de uma mesma música, ou diferentes tomadas de uma mesma sequência em um filme.

criando no momento a forma de se fazer algo, e neste sentido usual muitas vezes adquire significado pejorativo. Ferreira (1975) cita, no dicionário da língua portuguesa, diversas formas de se compreender a palavra, podendo significar desde fazer algo sem preparação, às pressas, ou até mesmo, mentir levemente. No mesmo raciocínio, Nettle (2015), reforçando as implicações negativas da palavra, caracteriza a improvisação como algo que sugere uma falha em se planejar algo, ou realizar esta tarefa com quaisquer possibilidades que se encontrem no caminho, defendendo, no entanto, que, no *jazz*, assim como em tantas outras culturas onde se tem a improvisação como algo genuíno e valioso, não se deve encarar o termo com negatividade. No *jazz*, a improvisação só ocorre a partir de longo estudo, preparação, compreensão do estilo e da melhor forma de se expressar através da música.

Assim, é frequentemente encontrada em trabalhos acadêmicos acerca da improvisação no *jazz*, a definição proposta por Nettle (e al, 2015) no dicionário Grove, na qual identifica a improvisação como “o principal elemento do *jazz*, a partir do momento em que oferece possibilidades de espontaneidade, surpresa, experimento e descoberta, sem os quais a maior parte das performances seriam desprovidas de interesse”²⁹ (2015:1). O autor ressalta, no entanto, que embora a improvisação atue como elemento que permeia o *jazz* como gênero musical, há correntes dentro do estilo que acabam por não envolver necessariamente o tema, como é o caso por exemplo de algumas peças para *big band* de Duke Ellington e a chamada *Third Stream*³⁰, que busca uma síntese de elementos do *jazz* com elementos da música clássica e de diferentes culturas.

No *jazz*, a improvisação está intrinsecamente relacionada a um processo de composição instantâneo, onde o improvisador constrói seu discurso a partir do conhecimento melódico e harmônico, dos padrões estilísticos e da escuta e resposta aos estímulos de outros companheiros. Segundo Hodson (apud BUTTERFIELD, 2007),

A partir do momento em que a performance jazzística é substancialmente improvisada, o processo poético e a performance ocorrem ao mesmo tempo, na mesma pessoa – em outras palavras, o músico compõe e interpreta

²⁹ The principal element of jazz since it offers the possibilities of spontaneity, surprise, experiment and discovery, without which most jazz would be devoid of interest.

³⁰ Terceira corrente, em tradução literal. O termo foi usado pela primeira vez em conferência ministrada por Gunther Schuller, em 1957.

simultaneamente sem o estágio intermediário de escrever a improvisação num pauta.³¹ (HODSON apud BUTTERFIELD, 2007:239)

Kernfeld (apud Rodrigues, 2015) e Nettl (2016) apontam três caminhos fraseológicos utilizados pelos jazzistas para nortear e elaborar seus improvisos: a improvisação por paráfrase, improvisação por fórmulas, e a improvisação motívica. A improvisação por paráfrase consiste em elaborar frases melódicas baseadas no tema principal da música, de forma que o ouvinte perceba claramente a relação do improviso e do tema, melodicamente. De acordo com Schuller (1999), funciona como um embelezamento ou ornamentação da melodia principal da música, sendo mais comum nas primeiras fases do estilo. A improvisação por fórmulas é bastante comum no *jazz*. Tem seu maior representante, segundo Kernfeld, no saxofonista Charlie Parker, ícone do gênero e principalmente da época do *bebop*. Consiste na elaboração de variadas frases que se encaixam em diversos tipos de encadeamento harmônico, com as quais o solista compõe o seu solo. O grande desafio deste tipo de construção do improviso é construir um discurso musical com sentido, de maneira a unir uma frase a outra de forma coerente, dentro da progressão harmônica proposta na música. Já a improvisação motívica refere-se à construção do improviso baseada no desenvolvimento de um motivo rítmico e/ou melódico apresentado no início do solo, podendo ocorrer através de processos como transposição, ornamentação, diminuição, aumento e inversão (NETTL, 2016). Relacionando-se diretamente com a improvisação motívica, Schuller (1999) aborda a improvisação temática, com as mesmas características da motívica, mas originando-se em material melódico presente no tema da música. A diferença entre a improvisação temática e a por paráfrase está na complexidade com que as variações são feitas, uma vez que esta última consiste numa ornamentação e embelezamento da melodia, e a primeira trabalha com as técnicas de variações já citadas com o material intervalar e rítmico do tema. A improvisação temática/motívica passou a ser usada com maior frequência a partir do final da década de 1950, e de acordo com Schuller (1999) proporciona ao improviso, que segundo o autor sofria até este momento pela “falta de uma força unificadora”³² (1999:87), senso de coesão e direção. Para Schuller, foi a partir de Sonny Rollins que a ideia do desenvolvimento e variação do tema assume lugar importante na

³¹ Since jazz is substantially improvised in performance, the poetic process and the performance occurs at the same time in the same person – in other words, the musician composes and performs simultaneously without the intermediate step of writing it down

³² The lack of a unifying force

improvisação jazzística, mostrando um certo grau de intelectualidade do solista, no sentido de se ter consciência e equilíbrio entre razão e emoção.

O improvisador no *jazz* busca sentido lógico em seu discurso a partir das ferramentas descritas acima ou, muitas vezes, uma combinação das mesmas. Vocabulário de frases e citação de melodias principais com variações são artifícios comuns usados pelo músico de *jazz*. Mais ainda, a improvisação motívica se mostra das mais importantes na elaboração de um diálogo que faça sentido, seja no próprio discurso ou no diálogo musical com outros músicos.

Para Berliner (1994), outra forma de construir o discurso é através da percepção e interpretação do pulso. Para o autor, o músico de *jazz* trabalha com conceitos de pergunta e resposta, e tensão e resolução/relaxamento, podendo para isso usar a percepção deste de maneira a tocar antes, depois ou em cima do tempo. O músico pode manipular a sensação rítmica de determinada frase, tencionando ao tocar antes ou depois do tempo, e resolvendo a tensão ao voltar a tocar em cima do tempo. A figura 1 mostra o pulso como uma figura elíptica ilustrada de acordo com uma explicação do baixista Charles Mingus num *workshop*, indicando a flexibilidade do pulso e as possibilidades de se tocar em diferentes partes do tempo.

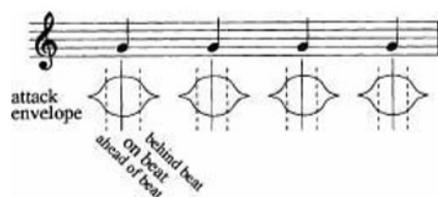


Figura 1 – o pulso como uma figura elíptica (BERLINER, 1994:loc 3574)³³

O autor coloca ainda que a interpretação do pulso pode variar até mesmo quando todos os músicos de um grupo buscam tocar em cima do tempo, por conta das propriedades acústicas de cada instrumento, que acabam sugerindo diferentes padrões de ataque e decaimento.

A metáfora da linguagem ou da conversação é recorrente entre músicos e pesquisadores ao se abordar a improvisação ou a prática jazzística de forma geral. Cada nota

³³ Localização no *e-book*, ainda não regulamentada.

é como uma palavra, que dita uma seguida da outra, forma uma sentença, de onde se seguirá outra sentença e assim por diante. Berliner (1994) valoriza o uso do silêncio para se conseguir sentido neste diálogo interno buscado inicialmente pelo solista. Para o autor, o uso de pausas após o estabelecimento de uma ideia inicial se mostra importante para a evolução do discurso. Depois da pausa, uma repetição com pequenas variações rítmicas, e então outra pausa, que acaba funcionando também como uma estratégia para o improvisador ter tempo de pensar na frase seguinte (1994:loc 4548). Assim como na linguagem oral, é necessário que se respire entre as frases para que estas façam sentido. Da mesma forma funciona a conversação entre duas ou mais pessoas. Se todos falam ao mesmo tempo, não se entende nada e não se chega a lugar nenhum. É preciso espaço, e para se preencher este espaço, e preciso saber o que falar e como falar.

Além disso, cada sentença ou frase dita por alguém, ou cada frase musical ou nota tocada por outro músico, tem o poder de mudar completamente a sua ideia inicial. Monson (1996) cita depoimento do pianista Herbie Hancock acerca da prática jazzística com Miles Davis no início dos anos 1960, onde os músicos se referiam ao processo de experimentação e improvisação como uma

[...] liberdade controlada, como uma conversa – mesma coisa. Digo, quantas vezes você conversou com uma pessoa e... você estava pronto para falar, chegar a algum lugar, e de repente você meio que vai em outra direção, uma que você nunca acabaria indo naquela conversa, e tudo bem. Não há nada de errado com isso. [...] ³⁴
(MONSON, 1996:81)

Segundo a autora, a improvisação jazzística apta a ser considerada boa é aquela sociável e interativa assim como uma conversa, de modo que o bom músico é aquele que se comunica ativamente com os outros músicos da banda.

São muitas as pesquisas acerca do Bill Evans Trio que abordam exatamente esta virtude do grupo em dialogar musicalmente entre si sem que se perca o sentido do discurso ³⁵, explorando o uso do silêncio e dos espaços para elaborar uma frase musical em

³⁴ “Controlled freedom”...just like conversation – same thing. I mean, how many times have you *talked* to somebody and...you got ready to say, make a point, and then you kind of went off in another direction, but maybe you never wound up making that point but the conversation, you know, just went somewhere else and it was fine. There’s nothing wrong with it. [...]

³⁵ Além das pesquisas de Wilner (1995) e Clarke (2014), que abordam a interação no trio de Evans com foco no contrabaixo e são referência neste trabalho, outras fontes sobre a obra e estilo do Bill Evans Trio podem ser encontradas na pesquisa de Berardinelli (1992) e no livro de Shadwick (2002).

resposta a algum estímulo de outro músico. Esta forte característica de interação se mostra presente principalmente a partir da formação do trio com LaFaro e Motian em 1959. Para Gioia (2011), o trio de Evans “atingiu um grau de interação e sensibilidade raramente escutada no mundo do *jazz*, e criou um trabalho que provou ser largamente influente durante as décadas seguintes (2011:273).”³⁶ Além da forma completamente diferente de abordar o instrumento por parte de Scott LaFaro, o autor reforça o trabalho sutil de Paul Motian, principalmente com o contratempo e as vassourinhas³⁷, na habilidade de adicionar cor e textura ao mesmo tempo que provendo senso rítmico.

³⁶ Achieved a degree of interaction and heightened sensitivity rarely heard in the jazz world, and created a body of work that would prove to be vastly influential during the coming decades.

³⁷ Baquetas cuja ponta é feita de fios de aço, parecendo uma vassoura, sendo assim batizada desta forma.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Revisão de literatura

Pesquisar sobre contrabaixo e improvisação no Brasil não é tarefa fácil, uma vez que poucos trabalhos acadêmicos trataram desses temas, de forma relacionada, nos últimos 15 anos. Foram encontradas apenas duas dissertações de mestrado, de Paulo Dantas de Assis (2010) e de Bruno Rejan Silva (2011), ambas da Universidade Federal de Goiás, abordando diretamente estes temas. Busca-se aqui observar os objetivos dessas pesquisas, destacando a partir daí a importância de um estudo no qual se analisa o contrabaixo em uma abordagem diferente dentro do *jazz*.

Assis (2010) estuda o uso do arco em improvisos de contrabaixo, tendo como área de estudo a música popular brasileira instrumental (MPBI), também conhecida como *jazz* brasileiro. Para tal estudo, o autor faz uma revisão de literatura de métodos de contrabaixo que abordam a improvisação com arco, destacando os materiais publicados por Haggart (1941), Goldsby (1994; 2002), Stinnett (1999), Reid (2000) e Caloia (2007). Dentre estes, destaca o trabalho de Goldsby como o mais aprofundado, em que o autor sugere arcadas para cima e para baixo nos tempos fortes ou fracos do compasso, que favoreceriam o tipo de acentuação característica do *jazz* (ASSIS, 2010: 32). A partir desta revisão dos métodos de contrabaixo e de um estudo da história e panorama atual da MPBI, o autor sugere estratégias de estudo do arco e sua aplicação na improvisação ao contrabaixo, dentro do universo do *jazz* brasileiro. Seu objetivo com a pesquisa é elaborar estratégias de estudo para a improvisação ao contrabaixo com o arco no campo da MPBI.

Já Silva (2011) faz uma análise dos procedimentos de improvisação aplicados ao contrabaixo, também no contexto da MPBI, discutindo a utilização de células rítmicas e melodias idiomáticas características de gêneros musicais brasileiros, como samba, choro e baião. Para isso, o autor elabora revisão de literatura sobre os temas trabalhados na pesquisa, como a improvisação – tanto no *jazz* americano quanto na MPBI – de maneira ampla e no contrabaixo, e na própria MPBI. A partir da seleção de gravações parte deste contexto, Silva identifica padrões rítmicos e melódicos próprios de cada estilo, relacionando e observando a aplicação destes ao contrabaixo acústico.

Além destes, o contrabaixo aparece como objeto de pesquisa nos trabalhos de Guedes (2003), Carvalho (2006) e Souza (2007), todos no campo da música popular. No entanto, é importante observar que tais trabalhos citados até aqui, inclusive os que tratam da improvisação, pouco ou quase nada podem se relacionar com o presente trabalho, cujo foco é, através da performance do contrabaixista Scott LaFaro, estudar a abordagem do contrabaixo como um instrumento livre para dialogar rítmica e melodicamente com outros instrumentos, e não apenas responsável pela sustentação rítmica e harmônica do grupo.

Esta liberdade rítmica e melódica do contrabaixo discutida na presente pesquisa pôde começar a ser percebida no final dos anos 1950 e início dos 1960, a partir do aparecimento do trabalho do trio do pianista Bill Evans, revelando para o mundo o contrabaixista Scott LaFaro. Há, naturalmente, que se observar o momento da história do *jazz* em que aparece o Bill Evans Trio com esta concepção, em 1959, ano de profundas mudanças na cena musical jazzística nos Estados Unidos, conforme mencionado no capítulo 1. Pode-se dizer que LaFaro deu um novo sabor à forma de tocar o contrabaixo, tirando o instrumento da "sombra" de ter apenas o papel de sustentar ritmo e harmonia através do *walking bass* e transformando-o num instrumento de intenso diálogo contrapontístico com o piano. Há uma frase de Christian McBride, reconhecido contrabaixista de *jazz* americano, que se refere a Scott LaFaro como sendo a Bíblia do contrabaixo, "Jimmy Blanton o Velho Testamento, LaFaro o Novo" (LAFARO-FERNANDEZ, 2009: 223), pela forma como ele mudou os parâmetros do instrumento. McBride se refere assim a Jimmy Blanton por este ter sido um dos principais nomes do contrabaixo durante a *Swing Era*, tendo tocado com Duke Ellington de 1939 a 1941. Sua inovação foi construir linhas mais melódicas através do uso de cromatismos e, possuindo boa técnica instrumental, realizar improvisos e melodias principais em composições de Ellington, tanto com o arco quanto com o *pizzicato*. Há de se lembrar, no entanto, das controvérsias quanto à originalidade de Blanton, como discutido na seção destinada ao contrabaixo.

Clark (2014), busca trazer um melhor entendimento do legado do baixista para a história do *jazz* e do contrabaixo, trazendo uma análise das linhas de LaFaro no trio do pianista Bill Evans entre os anos de 1959 e 1961. O autor acredita que todos os dados que levaram LaFaro a ser considerado uma lenda do instrumento e que reforçam seu legado como instrumentista vêm de análises muito limitadas da abordagem e da técnica do baixista. Com o trabalho ele busca evidenciar essa técnica de forma mais profunda e completa

analisando padrões de condução e de abordagem de LaFaro, verificando a forma de interação presente entre piano e baixo em algumas músicas, a fim de esclarecer o reconhecimento desta habilidade de LaFaro.

O trabalho de Monson (1996) fornece valiosas referências sobre a interação entre os músicos de *jazz* durante a performance. A autora realiza uma pesquisa etnográfica concentrada no tipo de interação presente entre os músicos de *jazz*, tecendo uma teia interdisciplinar envolvendo uma multiplicidade de perspectivas dentro do gênero musical, como questões sociais, históricas, raciais e de indústria musical. O trabalho se constrói através desses estudos relatados anteriormente, em conjunto com entrevistas com instrumentistas, especialmente aqueles integrantes da sessão rítmica de um grupo, formada basicamente por contrabaixo, bateria e piano, por esta ser responsável muitas vezes por ditar a dinâmica de um solo e por ser capaz tanto de transformar uma música em algo extremamente sonífero ou excitante. Além disso, a autora entende a sessão rítmica de um grupo como um campo muito pouco estudado na academia.

Outra perspectiva do trabalho é adicionar informações sobre a linguagem de improvisação e construção de linhas de LaFaro ao minucioso trabalho de Clark (2014), a partir da análise dos conceitos de improvisação vertical e horizontal proposta por Russell (1953). O autor organizou duas formas de se compreender o fraseado de um improvisador no *jazz*, classificando como abordagem horizontal aquela que aborda determinado caminho harmônico usando a escala do centro tonal daquele trecho, e vertical aquela onde o solista reforça claramente as notas e arpejos específicos de cada acorde. Por exemplo, em um encadeamento simples $Dm^7 - G^7 - C^{maj7}$, a escala usada em todos os acordes seria a de Dó maior. Tal análise pode ajudar a compreender sua forma de pensar os caminhos harmônicos e inclusive proporcionar um caminho de estudo para aqueles que se identificam com sua estética.

A biografia de Scott LaFaro também servirá aqui como fonte de informações sobre sua vida, seus estudos, suas ideias. Helene LaFaro-Fernández (2009) reúne histórias, depoimentos e artigos sobre o o contrabaixista, além de artigos e análises sobre suas performances tanto no trio de Evans quanto em outros trabalhos, contribuindo para a compreensão do seu estilo e história.

2.2 George Russell e os conceitos de improvisação vertical e horizontal

A partir de meados da década de 1940, o compositor e arranjador norte-americano George Russell começou a desenvolver estudos que buscavam organizar as diferentes formas de improvisação no *jazz* ao longo da história, observadas por ele. Suas ideias tinham como base a abordagem e compreensão tonal tendo como referência a escala lídia e o conceito de centro de gravidade tonal, de maneira que cada acorde ou modo tenha uma escala lídia cromática geradora, nominando a teoria de O Conceito Lídio Cromático da Organização Tonal³⁸. Publicada pela primeira vez em 1953, foi a partir de uma conversa com Miles Davis em 1945 que Russell começou seus estudos acerca desta nova forma de se organizar a abordagem jazzística.

Numa conversa que tive com Miles Davis em 1945, perguntei, “Miles, qual o seu objetivo musical?” Sua resposta, “aprender todos os acordes”, foi de certa forma intrigante pra mim, uma vez que eu sentia que Miles já sabia todos os acordes. Após refletir sobre sua resposta por alguns meses, eu me dei conta de que sua resposta estaria implicando numa nova forma de se relacionar com os acordes. Isso motivou a minha busca para expandir o ambiente tonal do acorde para além da sua estrutura básica imediata, levando à irrevogável conclusão de que todo acorde tradicionalmente definido da teoria musical do Ocidente tem sua origem numa escala (*parent scale*). Neste sentido vertical, o termo se refere à escala como responsável – pela natureza da gravidade tonal – por gerar o acorde e ser de máxima integralidade vertical. O acorde e a escala que o gera, existindo em um estado de completa e indestrutível unidade (*chordmode*) (RUSSELL, 2001 : 10)³⁹

Tal reflexão acerca da conversa com Miles levou Russell ao desenvolvimento de sua teoria, nessa busca por uma compreensão mais ampla dos acordes e das escalas responsáveis por gerá-los. Com esta, Russell tornou-se uma importante referência para alguns dos maiores improvisadores da história do *jazz*, como Miles Davis, Bill Evans e John Coltrane, que a partir do final dos anos 1950 passaram a buscar em suas músicas algo diferente da intensa mudança de acordes tão presente na cena jazzística das décadas de

³⁸ The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization

³⁹ In a conversation I had with Miles Davis in 1945, I asked, “Miles, what’s your musical aim?” His answer, “to learn all the changes (chords)”, was somewhat puzzling to me since I felt – and I was hardly alone in the feeling – that Miles already knew all the chords. After dwelling on his statement for some months, I became mindful that Miles’s answer may have implied the need to relate to chords in a new way. This motivated my quest to expand the tonal environment of the chord beyond the immediate tones of the basic structure, leading to the irrevocable conclusion that every traditionally definable chord of Western music theory has its origin in a PARENT SCALE. In this vertical sense, the term refers to that scale which is ordained – by the nature of tonal gravity – to be a chord’s source of arising, and ultimate vertical completeness; the chord and it’s parent scale, existing in a state of complete and indestructible chord/scale unity – a CHORDMODE.

1940 e 1950, com maior espaço harmônico e sem estar necessariamente baseado na relação tensão – repouso característica da harmonia tonal. Tal corrente ficou conhecida como *jazz modal*, que tinha no modalismo sua principal fonte melódica. Davis entende o modalismo como uma forma de se fazer música na qual se desafia a criatividade de maneira permanente, a partir do momento em que não existe a obrigatoriedade de se resolver um acorde dominante, de se chegar ou voltar a algum lugar (DAVIS; TROUPE, 1989).

Russell discute o momento em que se encontravam os artistas no final dos anos 1950, e desenvolve o Conceito Lídio, muitas vezes referido neste e em tantos outros trabalhos acerca do tema apenas por O Conceito⁴⁰, como de suma importância na concepção e evolução do *jazz modal*:

Não pode haver dúvidas de que o Conceito Lídio “põe modos no ar” e foi a fundação teórica para o que é comumente referido como a Era Modal do *Jazz* [...]. Coltrane visitou minha casa em algum momento por volta de 1959-60. Conversamos bastante sobre o Conceito. Coltrane tocou com Miles, e acho que qualquer um que tenha tocado com Miles foi influenciado por ele, e por osmose, pelo que o influenciava. O ponto é que o Conceito foi um produto de um tempo em que a busca por excelência artística e inovação, em todas as artes, estava furiosa e estimulante. *Giant Steps, Milestones, Ornette, Cecil Taylor*, e o Conceito estavam à frente deste renascimento artístico. (RUSSELL, 2001: 106)⁴¹

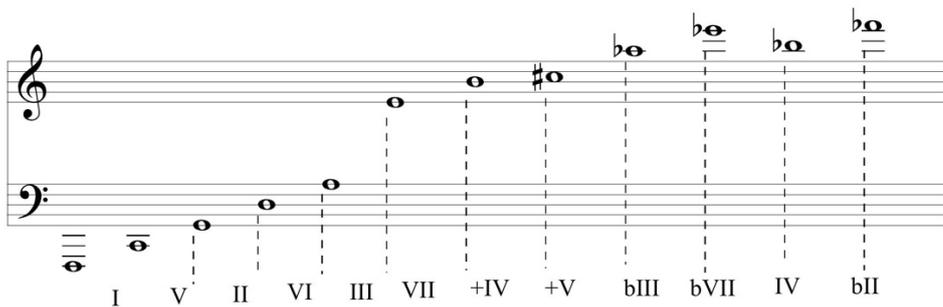
O entendimento do autor é o de que a escala lídia tem uma força passiva, diferentemente da escala jônica, que possui intrinsecamente uma força ativa que a obriga a chegar em algum lugar, no caso, a tônica. O princípio fundamental da gravidade tonal é simbolizado pelo intervalo de 5ª justa, segundo intervalo da serie harmônica, e considerado pelo autor o mais forte harmonicamente, onde, considerando o intervalo Dó – Sol, a nota Dó atua como tônica de Sol, num evento chamado pelo autor também de “magnetismo tonal” (2001:3). A sobreposição de seis quintas justas origina então a escala lídia, e ainda, dando continuidade à sobreposição até que se chegue novamente a fundamental, à escala lídia cromática. No exemplo musical 1, observa-se a construção da escala lídia cromática, na qual

⁴⁰ The Concept

⁴¹ There can be no doubt that the Lydian Concept “put modes in the air” and was the theoretical foundation for what is commonly referred to as jazz’s “modal era” [...]. Coltrane visited my home on Bank Street in Greenwich Village at some point back around 1959-60. We spoke about the Concept at length. Coltrane played with Miles, and I think that anyone who played with Miles was influenced by Miles and, through osmosis, by what had influenced Miles. The point is that the Concept was a product of a time when the drive for artistic excellence and innovation, in all arts, was furious, exhilarating and all-consuming. *Giant Steps, Milestones, Ornette, Cecil Taylor*, and the Concept were on the cutting edge of that artistic renaissance.

o autor deixa o intervalo de 9ª menor como última tensão a ser colocada, por representar o intervalo mais dissonante dentre todos.

A Escala Lídia é a força *passiva* musical. Seu campo de gravidade tonal unificado, ordenado pelo ciclo de quintas, serve como base teórica para a organização tonal dentro da Escala Lídia Cromática e, finalmente, para todo o Conceito Lídio Cromático. No campo de gravidade tonal da Escala Lídia, não há pressão alguma em se chegar em algum acorde. A Escala existe em unidade com seu acorde fundamental. (RUSSELL, 2001: 9)⁴²



Exemplo musical 1 – Construção da Escala Lídia Cromática de Fá a partir do ciclo de quintas

No tonalismo, sistematizado como referência para o aprendizado musical no ocidente, designam-se graus para cada acorde de um determinado campo harmônico. Dentro da tonalidade Dó maior, por exemplo, o acorde C é o grau I, o Dm é o grau II^m, o Em o grau III^m, e assim por diante. Já no sistema proposto por Russell, onde a nota Fá se encontra no lugar ocupado pelo Dó no tonalismo, embora sejam também designados números para cada grau da escala do campo harmônico, estes graus recebem números diferentes, uma vez que a organização da escala lídia segue modelo diferente (T-T-T-ST-T-T-ST)⁴³ da escala jônica (T-T-ST-T-T-T-ST), como representado no exemplo musical 2. Desta forma, faz-se importante observar que nesta pesquisa os graus são numerados de acordo com o sistema tonal tradicional, onde o acorde dominante é o V⁷, e não o II⁷ como usado por Russell e que pode ser observado nos Exemplo musical 3 e 4, e que, ainda, o essencial da teoria do autor para este trabalho está na compreensão e no uso das abordagens vertical e horizontal como ferramentas para a análise do fraseado.

⁴² The Lydian Scale is the musical *passive* force. Its unified tonal gravity field, ordained by the ladder of fifths, serves as a theoretical basis for tonal organization within the Lydian Chromatic Scale and, ultimately, for the entire Lydian Chromatic Concept. There is no “goal pressure” within the tonal gravity field of a Lydian Scale. The Lydian Scale exists as a self-organized *Unity* in relation to its tonic major chord.

⁴³ T = Tom; ST = Semi-tom

Jônico

Lídio

Exemplo musical 2 – Graus da escalas Jônica e Lídia (Elaboração própria)

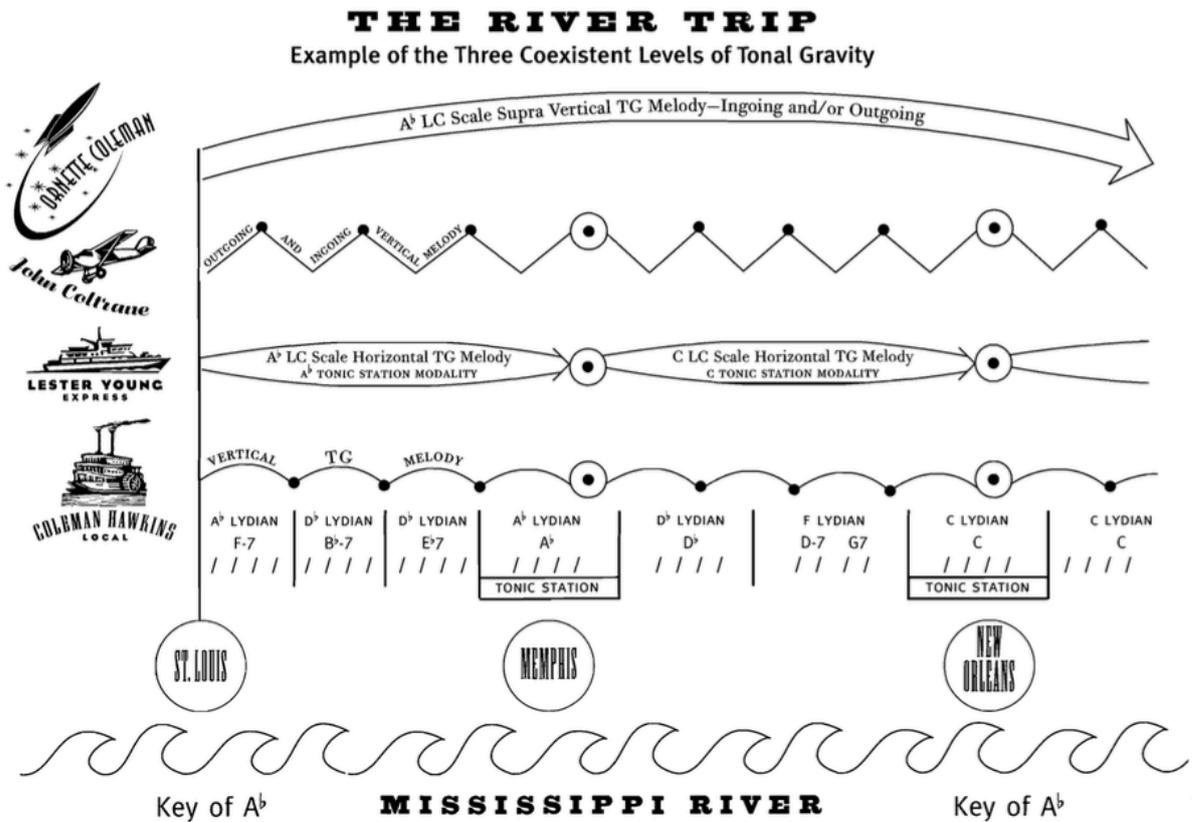


Figura 2 – Analogia dos três níveis de gravitação tonal como uma navegação pelo Rio Mississippi (RUSSELL, 2001: 55)

Russell observa a improvisação e os possíveis caminhos melódicos do improvisador por meio de uma metáfora da navegação de um rio (figura 2). Segundo o autor, o solista é como o capitão de um navio que navega o Rio Mississippi, e pode fazer ou não paradas em cada pequena cidade do percurso, ou apenas nas grandes cidades. A figura 2 representa a analogia proposta pelo autor, tendo como modelo os primeiros oito compassos de *All the things you are* (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II), cuja tonalidade é A^b. Segundo Russell, o

maior representante da escola de abordagem vertical de improvisação é o saxofonista Coleman Hawkins, que construiria suas frases baseado estritamente na estrutura de cada acorde da progressão. Lester Young, por outro lado, é apontado pelo autor como um exímio representante da escola de improvisação horizontal, que tem como característica a construção da melodia baseada no centro tonal da progressão harmônica. Já John Coltrane tem traços claros da abordagem vertical, utilizando diversas nuances ou diferentes cores escalares, indo da escala mais simples à mais cheia de tensões de cada acorde, sempre atingindo os centros tonais da música. Russell classifica como *Ingoing and Outgoing Vertical Melody*⁴⁴, que seria exatamente esta elasticidade do intérprete em navegar entre escalas simples e estruturais de um acorde, com o mínimo de tensões – *ingoing vertical melody*, e o uso do maior número de tensões possível no mesmo – *outgoing vertical melody*. Por último, Russell aponta Ornette Coleman como representante da tendência à abordagem que o autor denomina Gravitação Tonal Supra Vertical⁴⁵. Tal tipo de abordagem não é largamente debatido no livro, mas pode-se concluir, conhecendo a forma livre da música de Ornette Coleman, representante maior da corrente do *free jazz*, que este elaboraria sua melodia de forma independente da harmonia proposta, usando toda a gama de possibilidades que a escala lídia cromática proporciona.

Os exemplos musicais 3 e 4 representam os primeiros 32 compassos do solo de John Coltrane em *Giant Steps*, onde, segundo afirma Russell, está simbolizada de forma clara a abordagem vertical aplicada pelo saxofonista. Embora neste trabalho não nos atenhamos às escalas originais e à essência da pesquisa de Russell – sendo esta a relação com a escala lídia cromática geradora do acorde, faz-se importante compreender os códigos usados na análise do compositor, para tal trecho. Acima de cada acorde Russell determina a escala geradora, ou a família de onde se origina a escala do acorde tocado. Segundo determinado pelo Conceito, o acorde de D⁷ no segundo tempo do primeiro compasso como sendo o segundo grau da escala de Dó Lídio. Tal entendimento se repete na maior parte dos acordes dominantes, podendo variar de acordo com as tensões apresentadas pelos mesmos. No c. 8 aparecem as iniciais C.E.⁴⁶ que indicam o uso de cromatismo.

⁴⁴ Abordagem vertical próxima e distante, sendo próxima e distante significando menos ou mais tensões, respectivamente (RUSSELL, 2001: 96)

⁴⁵ Supra Vertical Tonal Gravity

⁴⁶ Chromatic Enhancement – Realce Cromático em tradução literal. Ou uma valorização do cromatismo.

[B maj] [C Lyd] [G maj] [A^b Lyd] [E^b maj] [C Lyd | Lyd Dim]
 B^{maj7} (I) D⁷ (II) G^{maj7} (I) B^{b7} (II) E^b^{maj7} (I) Am⁷ (VI) D⁷ (II)

[G maj] [A^b Lyd] [E^b maj] [E Lyd] [B maj] [A^b Lyd]
 G^{maj7} (I) B^{b7} (II) E^b^{maj7} (I) F^{#7} (II) B^{maj7} (I) Fm⁷ (VI) B^{b7} (II)

[E^b maj] [C Lyd | Lyd Dim] [G maj] [E Lyd]
 E^b^{maj7} (I) Am⁷ (VI) D⁷ (II) G^{maj7} (I) C[#]m⁷ (VI) F^{#7} (II)

[B maj] [A^b Lyd] [E^b maj] [E Lyd]
 B^{maj7} (I) Fm⁷ (VI) B^{b7} (II) E^b^{maj7} (I) C[#]m⁷ (VI) F^{#7} (II)

5
9
13

Exemplo musical 3 – Solo de John Coltrane em *Giant Steps*, c. 1 – 16 (RUSSELL, 2001: 95)

[HTG] [VTG]
 B^{maj7} D⁷ G maj G maj⁷ A^b Lyd E^b maj E^b maj C Lyd b⁷
 Am⁷ (VI) D⁷ (II)

[G maj] [A^b Lyd] [E^b maj] [E Lyd] [B maj] [A^b Lyd]
 G^{maj7} (I) B^{b7} (II) E^b^{maj7} (I) F^{#7} (II) B^{maj7} (I) Fm⁷ (VI) B^{b7} (II)

[E^b maj] [C Lyd] [G maj] [B maj] [HTG]
 E^b^{maj7} (I) Am⁷ (VI) D⁷ (II) G^{maj7} (I) C[#]m⁷ F^{#7}

[VTG]
 (B maj) A^b Lyd E^b maj E Lyd
 B^{maj7} Fm⁷ (VI) B^{b7} (II) E^b^{maj7} (I) C[#]m⁷ (VI) F^{#7} (II)

17
21
25
29

Exemplo musical 4 – Solo de John Coltrane em *Giant Steps*, c. 17 – 32 (RUSSELL, 2001: 96)

Aparecem no c. 17 as iniciais HTG⁴⁷, que em português se traduz Gravitação Tonal Horizontal, compreendendo os acordes B^{maj7}, D⁷ e G^{maj7} no compasso seguinte. Russell observa aí o uso de uma abordagem horizontal por parte do solista, em que este ignora as notas características e estruturais do acorde – no caso o Ré natural sobre o acorde de B^{maj7} – para empregar o uso de uma só escala ao longo do trecho. Segundo o autor, a “nota Ré, sustentada sobre os acordes B^{maj7} e D⁷, inicia uma frase que revela a intenção de Coltrane como sendo orientada horizontalmente para soar a escala de Sol maior ao longo dessa pequena área de seis pulsos”⁴⁸ (RUSSELL, 2001:194). A partir do acorde de B^{b7} no segundo tempo do c. 18, Coltrane volta ao uso da abordagem vertical, representada acima do acorde pelas iniciais VTG⁴⁹ - Gravitação Tonal Vertical. Russell percebe o mesmo comportamento nos c. 28 e 29, em que Coltrane prioriza a escala de Si maior sobre os acordes de C^{#m7} e F^{#7}, retornando ao uso da abordagem vertical no c. 30. Por mais que a escala de Si maior contemple todas as notas do encadeamento IIm⁷ – V⁷ acima referido, uma abordagem vertical seria observada caso as notas utilizadas fossem exatamente as notas estruturais de cada acorde. Neste trecho, Coltrane toca a 6ª maior sobre o C^{#m7} e a 4ª justa sobre o F^{#7}, e as demais notas da escala de Si maior (exceto a nota Mi) no compasso seguinte.

De acordo com Russell,

quando uma só nota é sustentada por mais de um acorde é sempre um alerta de que a base melódica para a música pode ter mudado do nível de Gravitação Tonal Vertical para o nível mais amplo de Gravitação Tonal Horizontal, ou até mesmo para o ainda mais amplo da Gravitação Tonal Supra-Vertical.⁵⁰ (Russell, 2001:97)

Construída a escala, Russell define ordens de gravitação para cada escala (figura 2), que contemplam, cada uma, um número maior de tensões, gerando maior combinação de acordes e possibilidades melódicas para o solista. Coltrane se coloca, de acordo com o autor, como um improvisador cuja tendência é fazer paradas em cada acorde, variando entre a gravitação tonal vertical *ingoing* e *outgoing*, de acordo com o número de tensões que o solista aplica. Quanto mais tensões o músico aplicar, mais *outside* soará a melodia em

⁴⁷ Horizontal Tonal Gravity – Gravitação Tonal Horizontal

⁴⁸ The tone D sustained over the Bmaj7 and D7 chords of bar 17 is the initiator of a phrase that reveals Coltrane’s intent is horizontally orientated to sound the G major scale over this small, six beat HTG area.

⁴⁹ Vertical Tonal Gravity – Gravitação Tonal Vertical

⁵⁰ A single tone of the melody sustained over one or more chords is always an alert that the melodic basis for the music may have changed from the Level of Vertical Tonal Gravity to the broader based Level of Horizontal Tonal Gravity or still broader level of Supra-Vertical Tonal Gravity (Russell, 2001: 97)

relação ao acorde tocado. Ainda assim, pode apresentar abordagens diferentes num mesmo improviso, não estando obrigatoriamente engessado em um dos três tipos de gravitação tonal. Mesmo Coleman Hawkins e Lester Young, exímios representantes das escolas vertical e horizontal respectivamente, “não conseguiram evitar imprimir algo do estilo oposto nos seus improvisos”⁵¹ (RUSSELL, 2001:162).

Cada ordem de gravitação gera uma escala com maior ou menor número de tensões. As ordens de oito e nove tons vão gerar, respectivamente, as escalas que Russell denomina Lídia Aumentada – que sob a nomenclatura tradicional equivale ao terceiro grau da menor melódica – e Lídia Diminuta (exemplo 5), parte do que ele chama núcleo consonante, num estágio próximo ao centro de gravidade tonal com poucas tensões.

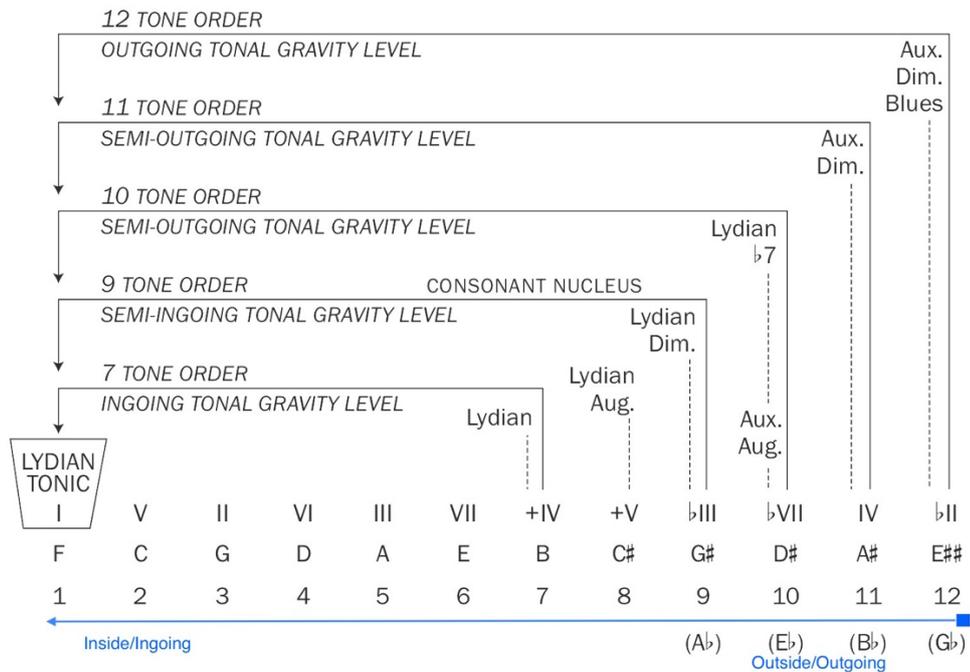


Figura 3 – Ordens de gravitação tonal do Conceito Lídio Cromático (RUSSELL, 2011:14)

Lídia Aumentada

Lídia Diminuta

Exemplo musical 5 - Escalas Lídia Aumentada e Diminuta

⁵¹ Couldn't help blending something of the opposite style in their playing.

George Russell morreu em 2009 sem ter terminado – ou ao menos publicado – a obra iniciada 60 anos antes. A última edição da obra, fonte desta pesquisa, é uma revisão e ampliação das edições anteriores, sendo condensada no que o autor identificou como “volume I”, no qual o foco estava quase todo na discussão da abordagem vertical, buscando “criar no leitor um senso da rica organização harmônica vertical oferecida pela escala lídia cromática”⁵² (RUSSELL, 2001:235). Ainda, a partir daí, “imprimir no músico um alto grau de consciência vertical – um conhecimento de cada acorde individual como um acorde autônomo, em unidade com uma escala geradora”⁵³ (RUSSELL, 2001:235). O autor promete uma discussão mais profunda acerca da abordagem horizontal e supra-vertical no volume II, fazendo inúmeras referências a este ao longo do livro, como se já estivesse escrito, mas infelizmente não se tem notícia ou previsão de seu lançamento.

No entanto, o volume I proporciona exemplos e discussões suficientes para se entender a essência de cada tipo de gravação, sendo possível assim verificar de qual abordagem Scott LaFaro se aproxima, ou mesmo se é possível lhe atribuir uma preferência.

⁵² Create within the reader a sense of the rich vertical harmonic organization offered by the LC Scale

⁵³ To imprint on the reader/musician a high degree of vertical consciousness – an awareness of each individual chord as an autonomous chord/parent scale unity

3 SCOTT LAFARO

3.1 Dados biográficos

Rocco Scott LaFaro nasceu nos Estados Unidos em 3 de abril de 1936 em Irvington, Nova Jersey. Sua relação com a música começa a partir da influência de seu pai, Rocco Joseph LaFaro, violinista com treinamento clássico que se apaixonou e se empolgou com a movimentada cena jazzística dos anos 1920, tendo trabalhado com muitas das famosas *big bands* de Nova York. O primeiro instrumento de Scott foi o piano, mas sua primeira experiência tocando em uma banda foi na escola em Geneva, tocando clarone. LaFaro era extremamente disciplinado e apresentava grande facilidade com a música, o que possibilitou um rápido desenvolvimento no instrumento, sendo o único aluno, ainda na oitava série, a participar da banda do Ensino Médio⁵⁴ da escola (LAFARO-FERNANDEZ, 2009). Na banda de *jazz*, LaFaro tocava saxofone tenor, demonstrando versatilidade com os diferentes estilos e facilidade na adaptação a um outro instrumento, mesmo que de mesma família⁵⁵. Apenas aos 18 anos começa a estudar contrabaixo, ainda que como segundo instrumento (quadro que mudaria definitivamente pouco tempo depois) e sua disciplina aliada a um bom conhecimento musical fazem com que sua evolução aconteça de forma bastante acelerada. Um ano depois, em 1955, já com o contrabaixo como primeiro instrumento, LaFaro consegue seu primeiro trabalho como contrabaixista com a orquestra de Buddy Morrow, indicado por seu então professor de contrabaixo Nick D'Angelo⁵⁶. O trabalho com Morrow colocou LaFaro em contato com outros músicos de *jazz* integrantes da orquestra, o fez viajar pelos Estados Unidos e o colocou em contato real com os principais jazzistas do país em grandes centros como Los Angeles e Nova York. Num dos trabalhos em Los Angeles, LaFaro conheceu o baixista Red Mitchell, de quem se tornou pupilo e a quem sempre deu crédito pela sua evolução no instrumento. Mitchell desenvolveu em 1948, segundo o próprio, a técnica de se tocar as cordas do contrabaixo com dois dedos da mão direita, indicador e médio (LEES, 2009), o que aumentou consideravelmente a agilidade no instrumento. Até

⁵⁴ High School, nos Estados Unidos.

⁵⁵ Clarone e saxofone pertencem à mesma família de instrumentos, das Madeiras, que conta ainda com flauta, flautim, oboé, corne inglês, clarineta, fagote e contra-fagote. Embora o saxofone não seja um instrumento tradicional do repertório de orquestra tradicional, nas obras sinfônicas onde o instrumento está presente é junto ao naipe das madeiras que ele se posiciona.

⁵⁶ Nicholas V. D'Angelo – Professor de música nas faculdades de Hobart e William Smith.

então, os baixistas usavam o indicador ou o indicador e médio ao mesmo tempo, quando se buscava mais som.

Dentre os inúmeros trabalhos de LaFaro no meio do *jazz*, destacam-se o trompetista Chet Baker, os saxofonistas Stan Getz e Ornette Coleman e os pianistas Victor Feldman e Bill Evans. LaFaro participou do grupo de Baker a partir do final de 1956 até abril de 1957, quando saiu por conta das inúmeras desavenças por conta do uso de drogas e problemas com a polícia por parte de Chet Baker. Em 1958, LaFaro se junta ao trio do pianista e vibrafonista inglês Victor Feldman e gravam *The Arrival of Victor Feldman*. O disco é construído principalmente sobre as bases estilísticas do *bebop*, e mostra de forma clara a fluência do baixista dentro do referido estilo. Sobre a performance de LaFaro no álbum, o crítico Nat Hentoff escreve:

O baixista Scott LaFaro, que faz sua primeira gravação completa neste disco é, e digo isso sendo alguém que não gosta de hipérboles, o mais importante “novo” baixista desde Paul Chambers e Wilbur Ware. Ao invés de simplesmente reorganizar os adjetivos habituais de apresentação de um artista, espero que seu poder, som e inventividade nessas performances irão capturar a atenção do ouvinte de maneira mais efetiva do que minhas ginásticas verbais.⁵⁷ (LAFARO-FERNANDEZ, 2009:78)

LaFaro é quase sempre lembrado no *jazz* como o baixista que tocou com Bill Evans, e pouco acaba se falando sobre seus vários outros trabalhos realizados. As gravações feitas com o saxofonista Ornette Coleman, pioneiro da corrente do *Free Jazz*, mostram o espírito livre e a mente aberta com a qual o baixista encarava a música. Foi em dezembro de 1960, quando LaFaro já estava com Bill Evans havia pouco mais de um ano, que o baixista gravou seu primeiro disco com Coleman, *Free Jazz: a collective improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet*, e pouco mais de um mês após *Free Jazz*, o segundo, intitulado *Ornette!*. Numa formação bem diferente das usuais no *jazz*, o grupo do primeiro disco era composto por dois quartetos, com Coleman, Scott LaFaro, Don Cherry (trompete “de bolso”) e Billy Higgins (bateria) formando um quarteto, e Eric Dolphy (clarone), Charlie Haden (contrabaixo), Freddie Hubbard e Ed Blackwell (bateria) formando o outro. O disco possui apenas uma faixa de 36 minutos – com *fade out* e *fade in* ao final do lado A e início do lado B

⁵⁷ Bassist Scott LaFaro, who makes his first full-scale recording debut on this album, is in the estimation of this fearer of hyperbole, the most important “new” bassist since Paul Chambers and Wilbur Ware. Rather than rearrange the customary adjectives of acclimation, I expect his power, sound and invention in these performances will invade your attention more effectively than verbal gymnastics. It may be necessary to add for those hearing LaFaro for the first time that his bass is not electrically amplified. That huge sound and strength of attack is finger-sprung alone.

do disco em vinil, respectivamente – e é, como sugere o próprio nome do disco, absolutamente livre. Charlie Haden se mantém mais nos registros grave e médio grave do contrabaixo, enquanto LaFaro toca nos agudos e médio agudos. O contrabaixista Gary Peacock relembra uma conversa tida com LaFaro, de quem era amigo próximo:

Eu fiquei um pouco chocado quando conversei com Scotty certa vez sobre gravações antigas de Evans. Ele disse que não gostava. Perguntei “o que você não gosta? Meu Deus, Bill está tocando demais!” Mas àquela época o coração de Scott estava realmente na música livre que estava acontecendo. Ele queria trabalhar com Ornette e conseguiu – viajou e gravou com ele. Aquele disco, *Free Jazz*, foi incrível! Eu pude ouvir naquele som, assim como no que ele fez mais tarde com Coleman em *Ornette!* certas abordagens na sua forma de tocar que não seriam possíveis numa concepção mais tradicional. Mas certamente Scott não tinha problemas com a concepção tradicional.⁵⁸ (LAFARO-FERNANDEZ, 2009: 160)

O interesse de LaFaro pela cena do *free jazz* pode inclusive ajudar a explicar algumas escolhas de notas feitas pelo baixista em alguns trechos de solos executados no trio de Bill Evans. Em determinados momentos, como será melhor observado no capítulo destinado à análise do fraseado do baixista, LaFaro escolhe notas que fogem completamente da alçada da harmonia proposta pela música originalmente, como numa busca por uma melodia própria do momento, sem a necessidade de se colocar numa específica “caixa da harmonia”. O Bill Evans Trio, embora florescente no meio da criação do movimento *free jazz*, sempre foi um grupo que trabalhou dentro das normas tradicionais do estilo, como bem observou Peacock (LAFARO-FERNANDEZ, 2009), no que diz respeito principalmente à forma e arranjos. Neste aspecto, é possível reconhecer características de uma abordagem mais tradicional, de maneira que se mantivesse a fórmula padrão tema-improvisos-tema, além naturalmente de introduções e *codas* trabalhadas para cada arranjo. A grande inovação foi, como muito já se disse, a maneira de abordar os improvisos, de forma mais coletiva, interativa e conversacional, com alta troca rítmica e melódica entre piano, baixo e bateria.

Após as gravações com Ornette, LaFaro grava com Bill Evans, dentre outros, os discos *Explorations* e *Sunday at the Village Vanguard*, vindo este último a se tornar o maior representante do talento e genialidade de LaFaro, que junto a Paul Motian e Bill Evans, alça

⁵⁸ I was kinda shocked when I talked to Scotty once about Evans’ early recordings. He said he didn’t like them. I asked “What don’t you like? My God, Bill’s playing is incredible!” But Scotty’s heart at that time was really in the free music thing that was happening. He wanted to work with Ornette and did – traveled and recorded with him. That album, *Free Jazz*, was a mind blower! I could hear in that music, as well as stuff Scotty did later with Coleman on *Ornette!* certain approaches in his playing that would be musically rewarding to an extent not available to him in a traditional setting. But Scotty sure didn’t have a problem with traditional settings.

a outro patamar as possibilidades musicais tanto para o contrabaixo quanto para a clássica formação de trio com piano, bateria e contrabaixo dentro do *jazz*. As gravações do *Village Vanguard*, disco que ainda daria origem ao álbum *Waltz for Debby* (1962), mostram o baixista no auge da sua forma, com uma técnica impecável, percorrendo toda a extensão do contrabaixo com arpejos e grande sensibilidade para a troca com o trio. Scott LaFaro teve sua vida interrompida em um acidente de carro, na madrugada do dia 6 de julho de 1961, 11 dias após a gravação das sessões do *Village Vanguard*.

3.2 Estilo

Nas pesquisas da área de música, a palavra *estilo* é comumente usada designando padrões e formas de se fazer algo que se repetem dentro de uma área limitada de discussão.

Pascall, no dicionário Grove, define como

um termo que denota maneira de discurso, modo de expressão; mais particularmente a forma como uma obra de arte é executada. [...] é um termo que pode ser usado para denotar características musicais de um compositor individual, de um período, de um centro ou área geográfica, ou de uma sociedade ou função social.⁵⁹ (PASCALL, 2016:1)

Ainda de acordo com o Pascall, “o uso característico da forma, textura, harmonia, melodia, ritmo ou espírito (*ethos*) estão impressos na definição de estilo, e condicionam-se convenções, a fatores históricos, sociais e geográficos.”.⁶⁰ (2016:1)

Segundo Meyer, estilo é uma “reprodução de padrões, seja em comportamento humano ou em seus artefatos, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições” (1989: 3). De fato, os padrões instituídos na prática do contrabaixo como instrumento acompanhador foram criados ao longo da história, evoluindo pouco a pouco desde a marcação de fundamentais e quintas nos tempos 1 e 3 no *dixieland*, até a marcação de todos os tempos com o desenho dos acordes e o uso cada vez mais recorrente de caminhos cromáticos e diatônicos, como no *bebop*, delimitando a partir deste último os modelos de execução do instrumento na realização do *walking* inclusive até os dias atuais.

⁵⁹ A term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed. In the discussion of music, which is orientated towards relationships rather than meanings, the term raises special difficulties; it may be used to denote music characteristic of an individual composer, of a period, of a geographical area or centre, or of a society or social function.

⁶⁰ Style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and conventions.

Como já observado, o estilo de improvisação estabelecido no *bebop* serve ainda, desde então, como referência para a prática jazzística.

Um dos objetivos desta pesquisa é exatamente o de se investigar o estilo construído pelo contrabaixista Scott LaFaro, observando em que sentido se dá de fato esta quebra de paradigmas, compreendendo seu fraseado, quais tipos de padrões rítmicos e melódicos executa – ou mesmo se os executa – observando ainda as inovações realizadas por ele a partir dos padrões de performance estabelecidos no *bebop*. Um destes padrões que caracterizam o estilo *bebop* foi uma maior incidência de cromatismos nas músicas e principalmente na linguagem melódica usada nos improvisos, com a criação inclusive da chamada escala *bebop*, representada no exemplo 6 a partir de definições de Aebersold (1992:28) e construída de diferentes maneiras sobre os acordes dominante, maior, menor e meio-diminuto, através da inserção de um semitom (designado no exemplo como mínima) entre dois graus de cada escala. Esses cromatismos têm por objetivo, também, enfatizar as notas da escala do acorde tocado, uma vez que estas, quando tocadas em colcheias, acabam caindo em tempo forte, enquanto as notas cromáticas acabam por cair em tempos fracos.



Exemplo musical 6 – Escalas *bebop* sobre acordes dominante, maior, menor e meio-diminuto

O que se observa na performance de LaFaro é um grande domínio do vocabulário estabelecido no *bebop*, mas uma aplicação diferente da feita pelos baixistas até então. Sua abordagem técnica diferente no instrumento pode estar associada ao seu estudo do clarinete e saxofone quando criança, ao gosto pelos estilos de saxofonistas e trompetistas de *jazz* e ao estudo técnico do contrabaixo através de métodos de clarinete. Tanto a pianista Pat Moran quanto o clarinetista Buddy DeFranco, com quem LaFaro trabalhou, confirmam

que o baixista “estudava o contrabaixo a partir dos livros do *Método Klose de Clarinete*”⁶¹ (LAFARO-FERNANDEZ, 2009:85). Segundo o baixista e amigo Charlie Haden, LaFaro costumava ainda transcrever os solos do saxofonista Sonny Rollins, a quem tinha como um de seus favoritos (LAFARO-FERNANDEZ, 2009). Isso pode ajudar a explicar a predileção do baixista por um fraseado com muitos arpejos e que muitas vezes percorrem todo o espelho⁶² do instrumento – como será visto à frente – o que para a época se mostrou uma abordagem nova que veio a influenciar toda a nova geração de baixistas.

Algumas das características de excelência pelas quais LaFaro ficou conhecido são o teor contrapontístico na sua forma de acompanhar, desenvolvendo um diálogo musical com o solista, aproveitando espaços com inserção de frases melódicas, grande virtuosidade técnica e ainda o uso de toda a extensão do espelho do instrumento. O pianista Eric Reed define sua impressão sobre a abordagem do trio de Evans em entrevista ao pesquisador Ben Dockery (2012):

Se você ouve o Bill Evans Trio com Scott LaFaro e Paul Motian [...], aquela seção rítmica, eles estão todos tocando e solando ao mesmo tempo. Não é só o Bill solando e os outros dois dando suporte a ele. Muitas vezes, Scotty não fazia nem mesmo o *walking bass*. Ele tocava um tipo de linha contrapontística ou uma segunda linha improvisada, então isso realmente dá uma ideia de linha de baixo mais significativa, de maneira diferente a quando você está escutando Sam Jones ou Paul Chambers, dois dos maiores *walkers* do mundo, e suas linhas que fornecem basicamente o chão. Quando você ouve Israel Crosby, ou Scott LaFaro, suas linhas ocupam não apenas o chão, mas também um papel de destaque. Então isso se torna muito mais interativo e entrelaçado. (DOCKERY, 2012: 142)⁶³

Para Campbell (2009), LaFaro demonstra não apenas esse lado contrapontístico, que dialoga com o solista, mas também profundo conhecimento do papel do contrabaixo, aliado a uma sensibilidade para saber o momento de acompanhar de forma tradicional e de interagir melodicamente com o solista. Para o autor, que analisou trechos do trabalho do baixista fora do contexto da improvisação espontânea e conversacional pela qual o Bill Evans Trio ficou conhecido, LaFaro possui um som robusto, cheio, propulsivo e se mostra ainda

⁶¹ He practiced on the bass from his *Klose Method Clarinet* books.

⁶² Espelho – nome que se dá em português para o lugar onde se pressionam as cordas e se localizam as notas no braço do instrumento. O nome que se dá em inglês é *fingerboard*.

⁶³ If you listen to the Bill Evans Trio with Scott LaFaro and Paul Motian [...] if you listen to that rhythm section, they are all playing and soloing all at the same time. But it is not just Bill soloing and those guys backing him up. Often times, Scotty wouldn't even be walking. He'd be playing these sort of counter lines or these second improvisational lines, so it really gives the idea of a bass line much more meaning, as opposed to, when you are listening to Sam Jones or Paul Chambers, two of the greatest walkers in the world, their basically walking baselines, basically the bottom. When you listen to Israel Crosby, or Scott LaFaro, their lines take on not just the bottom role, but also the top role. So it becomes much more interactive and interwoven.

Um discípulo das convenções associadas ao contrabaixo moderno tocado do meio para o final dos anos 1950. Ele poderia elaborar um *walking* harmonicamente inteligente, fazer interessantes acompanhamentos em *two feel*⁶⁴, escolher as notas certas com grande sensibilidade em uma balada, e prover uma forte e propulsiva sensação de tempo.⁶⁵ (CAMPBELL, 2009:177)

É da opinião do autor que uma das grandes virtudes de LaFaro era a versatilidade, sua facilidade em se adequar tanto a grupos menores quanto *big bands*, sempre contribuindo para a música com sensibilidade. A performance de LaFaro em seus trabalhos com as *big bands* de Buddy Morrow, Stan Kenton e Marty Paich, corrobora esta ideia, pois mostra um amplo domínio dos variados estilos e formas de se tocar contrabaixo presentes neste tipo de grupo, como *walking* em 4, da forma tradicional, em dois tempos (*two feel*), compassos compostos (6/8) e claves latinas específicas. Tocar em orquestra de *jazz* requer uma abordagem completamente diferente daquela buscada em trios ou grupos pequenos, exigindo do baixista um trabalho voltado principalmente à manutenção do tempo, impulsionando a orquestra e definindo bem a harmonia. Segundo o contrabaixista Chuck Israels, que trabalhou com Bill Evans logo após a morte de LaFaro, a grande diferença é, posto de forma simples e objetiva, o nível de liberdade do músico nos diferentes tipos de grupo: “[...] há um pouco mais de liberdade porque, veja, mais músicos significa música mais simples. É isso. Um número maior de músicos requer que o papel de cada um seja mais limitado e simples. [...]”⁶⁶ (DOCKERY, 2012:93). Israels se refere à quantidade de informação presente numa *big band*, onde instrumentos de sopro costumam tomar conta das melodias deixando, na maior parte dos casos, pouco espaço para interação rítmica e melódica de contrabaixo e bateria.

Campbell (2009) analisa os primeiros 16 compassos da composição “*For Real*” de Hampton Hawes, onde destaca a aproximação e influência do estilo de *walking bass* desenvolvido por Ray Brown na forma de acompanhar de LaFaro.

⁶⁴ Two feel – forma de se acompanhar no *jazz* onde se toca basicamente nos tempos 1 e 3 do compasso quaternário.

⁶⁵ A disciple of the conventions of modern jazz bass playing current in mid-to-late 1950s. He could walk harmonically savvy bass lines, play interesting two-beat accompaniment, choose the right notes with great sensitivity on a ballad, and provide a strong, propulsive time.

⁶⁶ [...] there is a little bit more freedom because there, look, more musicians means simpler music. That’s all. A larger number of musicians requires that the role of each musician become more limited and simpler. [...]

Exemplo musical 7 - *For Real* – Abordagem *Walking LaFaro* (CAMPBELL, 2009: 177)

É possível de fato observar algumas semelhanças entre a linha de baixo executada por LaFaro e o trecho representado no exemplo musical 8, que mostra um pouco do estilo de Ray Brown na elaboração da linha de baixo. Embora se saiba que um trecho tão pequeno não possa definir um estilo de *performance* de qualquer instrumentista, o uso das quiálteras como nos c. 3 e 4 é uma das marcas do acompanhamento de Brown, além do uso de aproximações cromáticas (c. 9 e 11 do exemplo 7; c.2 do exemplo 8) e cromatismos como se observa em ambas os exemplos. Ainda, embora o exemplo 7 não mostre, o uso de harmônicos como se observa no c. 2 da linha de Brown e de saltos como no c. 4 da mesma, usando cordas soltas, também se tornaram um artifício comum na condução de LaFaro. É interessante observar o ano de gravação do disco de Hawes, sendo este 1958, quando LaFaro estava ainda com 21 anos e cerca de três anos e meio de prática do instrumento, já mostrando uma técnica apurada e maturidade para trabalhar dentro dos padrões associados à prática do contrabaixo dentro do *jazz*.

Exemplo musical 8 - *Put your little foot right out* - *walking Ray Brown* c. 57 – 64 (transcrição: Dave Fink, 2010)

O autor reforça que a grande qualidade de LaFaro no álbum com Hampton Hawes não é sua habilidade como solista ou acompanhador interativo, mas sim o impacto que suas linhas de baixo ocasionam no grupo, “com cada semínima praticamente crescendo para dentro da outra”⁶⁷ (CAMPBELL, 2009:178). O *sustain* no som de LaFaro chama a atenção principalmente porque nesta época ainda não havia amplificação nos contrabaixos e as cordas ainda não eram de aço, mas sim de tripa, o que em teoria apresentava menos sustentação, com o som da nota não se mantendo por muito tempo. Essa qualidade no som acaba gerando, segundo o autor, fluência e força ao pulso.

Nos diferentes trabalhos realizados dentro da cena jazzística, LaFaro mostrou acima de tudo respeito à concepção musical dos grupos, atuando de maneira mais tradicional ou mais interativa rítmica e melodicamente. Campbell destaca as sessões de duas gravações feitas no mesmo dia com a pianista Pat Moran, onde se observa comportamentos absolutamente distintos por parte do baixista. Na primeira sessão com o trio da pianista LaFaro tem bastante espaço para solos, introduções e inclusive melodias principais, servindo de “exemplo de sua destreza técnica e comando do vocabulário do *bebop*” (CAMPBELL, 2009:180). O autor destaca a importância da performance de LaFaro neste disco para o estudante de contrabaixo, por conta das qualidades apresentadas pelo baixista ao longo do álbum, se aproximando e mostrando a influência do estilo da Paul Chambers nas suas linhas e solos. Já na segunda sessão o trio da pianista Pat Moran acompanha a cantora Beverly Kelly, e LaFaro se porta de maneira completamente diferente, de maneira muito mais sutil, provendo suporte à cantora e ao grupo, mostrando respeito ao estilo buscado pela líder e alto senso de grupo, sem necessidade alguma de demonstrar sua alta técnica no instrumento.

Os exemplos 9 e 10 mostram, respectivamente, os acompanhamentos em *two feel* de Paul Chambers e Scott LaFaro, durante os temas das músicas *I could write a book* e *Peri's Scope*, e apresentam características parecidas que demonstram a influência de Chambers na construção das linhas de LaFaro. Chambers é, como já fora mencionado, um dos principais nomes do *bebop* e modelos a serem seguidos na execução do *walking bass* e linhas de baixo relacionadas ao estilo, como é o caso do *two feel*.

⁶⁷ With each quarter note almost crescendoing into the next

E♭maj7 Cm7 Fm7 B♭7 E♭maj7 Cm7 Fm7 B♭7 E♭maj7

6 Cm7 Fm7 Dm7(b5) G7 Cm7 C♭7

11 B♭m7 E♭7 A♭maj7 D♭7 Gm7 C7 Fm7 B♭7 E♭maj7

Exemplo musical 9 - Paul Chambers *two feel* em “*I could write a book*” - c. 25 a 38 (transcrição: Dave Fink, 2014)

Nos dois casos, se observa antecipações dos tempos 2 para o 3 e também do 3 para o 4, e o conhecimento de LaFaro acerca da função tradicional e da expectativa em relação ao baixista. Durante os c. 13, 14 e 15 LaFaro toca uma polirritmia em semínimas pontuadas acompanhando o movimento rítmico do piano feito por Bill Evans, gerando uma sensação de fluidez no pulso da música. *Peri's Scope* foi gravada no primeiro disco do grupo, *Portrait in Jazz* (1959), que é ainda bem próximo da sonoridade tradicional dos trios de piano.

Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 C⁶ Am7 Dm7 G7 C⁶

7 E7(13)E7(♭13) E7(♯11) Dm7 C⁶ Dm7 G7 Cmaj7

13 Fmaj7(♯11) C⁶ Fmaj7(♯11) C⁶ B7 B♭7(♭9) A7(13) Dm7 G7 Cmaj7 Am7

19 Dm7 G7 Cmaj6 A7(♭13) Dm7 G7 Cmaj7

Exemplo musical 10 - LaFaro *two feel* em *Peri's Scope*

No entanto, os exemplos 11 e 12 mostram abordagens completamente diferentes de Paul Chambers e Scott LaFaro para a mesma música. O exemplo 11 ilustra o *walking bass* de

Chambers na música *Solar*, de autoria de Miles Davis e gravado em 1954 no disco *Walkin'*, durante o tema da música. O acompanhamento construído majoritariamente por semínimas durante o tema continua por toda a música, dentro da tradição, e é interessante observar as diferentes abordagens mesmo considerando as diferenças na estética de cada grupo, e a época em que as duas gravações foram feitas, com a do Bill Evans Trio sendo feita em junho de 1961.

Chords: Cm7, Gm7, C7, Fmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Dm7(b5)G7(b13)

Exemplo musical 11 - *Walking* de Paul Chambers em *Solar* c.1 a 12 (transcrição do autor)

Chords: Dm7(b5) G7, Cm(maj7), Gm7(b5), C7, Fmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Dm7(b5) G7, Cm(maj7), Gm7(b5), C7, Fmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Dm7(b5) G7

Exemplo musical 12 - acompanhamento de LaFaro em *Solar* c. 1 a 25

No exemplo musical 12, está representado o acompanhamento de LaFaro nos dois *chorus* iniciais do solo de Bill Evans, que mostra o baixista construindo sua linha como uma

4 ANÁLISES

Esta seção é dedicada aos dois tipos de análise discutidas nesta pesquisa, sendo eles a análise motívica e intervalar do fraseado de LaFaro observando a aplicabilidade dos parâmetros definidos por Russell, e a análise do *interplay*, interação ou conversação musical entre o baixista e Evans. Analisa-se ainda a interação do trio como um todo, observando a organização dos improvisos e diferentes estratégias para se estruturar a performance do grupo. Percebe-se uma evidente evolução na forma de interação do trio durante os três anos que estiveram juntos, entre 1959 e 1961.

A análise dos solos está dividida em duas categorias. Uma, a análise do fraseado de LaFaro, buscando compreender e relacionar com os conceitos de improvisação vertical e horizontal de George Russell. A outra, buscando observar a interação rítmica e melódica entre LaFaro e Evans, observando os momentos em que a ideia de um é alimentada pela ideia do outro, identificando trechos que caracterizam o trio como altamente conversacional e contrapontístico, sendo inovador dentro da cena jazzística. Esta análise da interação se dará levando-se em conta os aspectos observados por Wilner (1995) acerca do acompanhamento, que envolvem o uso do *two feel* de forma ornamentada, polirritmias, contraponto, frases simultâneas e pergunta e resposta.

Importante reforçar alguns fatores que vêm a dificultar as transcrições de solos de contrabaixo acústico. A priori, este nunca foi um instrumento de fácil captação, e nos anos 1950 e 1960, mesmo que melhor do que em décadas anteriores, ainda se mostrava um trabalho desafiador, mesmo em estúdio. A discografia registrada pelo Bill Evans Trio consiste em dois álbuns de estúdio – *Portrait in Jazz* (1959) e *Explorations* (1961) – e um álbum ao vivo que acabou sendo dividido em dois – *Sunday at the Village Vanguard* (1961) e *Waltz for Debby* (gravado na sessão do *Vanguard* e lançado em 1962) – nos quais se consegue, de maneira geral, ouvir bem o contrabaixo, uma vez que LaFaro possuía uma sonoridade clara, bem definida. Contudo, em alguns momentos, torna-se complicado distinguir a altura de algumas notas, seja por razões de barulho da conversa do público ouvinte, no caso das gravações do *Vanguard*, ou simplesmente porque até mesmo instrumentistas com a técnica de LaFaro estão sujeitos a tocar desafinado uma nota ou outra, uma vez que o contrabaixo é um instrumento não temperado e na hora de uma apresentação todo músico, como ser humano que é, está sujeito ao erro. Uma vez que está se analisando melodicamente um

improviso, uma nota faz toda a diferença na compreensão ou teorização da ideia proposta pelo instrumentista, o que em alguns momentos pode deixar determinado trecho sem uma “resposta final”.

4.1 Análise do fraseado de LaFaro segundo os conceitos de horizontalidade e verticalidade de Russell

4.1.1 Nardis

Nardis é um *standard* composto por Miles Davis durante a era modal do *jazz*, da qual foi pioneiro, e sua tradicional⁶⁸ forma ternária AABA, gira basicamente em torno dos modos Mi Menor Frígio e Mi Menor Eólio (exemplo 14). Foi tocado e gravado por Bill Evans inúmeras⁶⁹ vezes ao longo de sua vida, nas mais variadas formações de seu trio. Tornou-se uma espécie de assinatura do Bill Evans Trio, e a primeira gravação consta como parte do disco *Explorations*, apresentada em andamento médio, cerca de 164 bpm. O exemplo musical 14 mostra a melodia e tema da música respeitando harmonia e inflexões melódicas realizadas pelo trio de Evans.

⁶⁸ Tradicional nos tempos atuais. Segundo Gioia (2011), a forma ternária AABA começa a ser usada em composições do *jazz* a partir da Era do *Swing*.

⁶⁹ É incerto afirmar o número exato de gravações e apresentações em concertos de *Nardis*, uma vez que não foram encontrados pelo autor registros confiáveis que deem conta desta informação. Algumas fontes na *internet* dão conta de 41 gravações, mas os dados destas gravações não foram encontrados na discografia do pianista.

NARDIS

SCORE MILES DAVIS

Exemplo musical 14 – *Nardis*: exposição do tema e harmonia segundo a interpretação de Evans

Na análise que se segue, busca-se compreender o fraseado de LaFaro no seu improviso, observando a aplicabilidade dos conceitos de horizontalidade e verticalidade propostos por Russell, além de se observar o material rítmico e melódico utilizado, ou possíveis padrões fraseológicos encontrados. A caracterização do tipo de abordagem ocorre verificando a incidência de notas estruturais do acorde (fundamental, terça e sétima) em tempo forte, além das tensões escalares em cada contexto.

Em Fmaj7 Em7 B7 Cmaj7 Am7 Fmaj7 B7 Em7

Abordagem Horizontal sobre o modo Mi menor frígio



Exemplo musical 15 – *Nardis*: c. 1 a 7

Nos primeiros 7 compassos, representados no exemplo musical 15, LaFaro prioriza o uso da escala de Mi Menor Frígio, escala menor com 9ª menor e 6ª menor, ao longo do encadeamento dos acordes, contemplando o centro tonal de Dó maior. O entendimento do fraseado do baixista para o trecho demonstra assim uma abordagem horizontal, de modo que, mesmo a nota Mi no 4º tempo do primeiro compasso, sendo parte do acorde de F^{maj7} tocado por Evans, o sentido amplo das duas frases se dá através do uso ampliado da escala de Mi Menor Frígio ao longo do trecho. Tal compreensão se justifica pelo fato de, no c. 3, LaFaro optar pelo uso da nota Mi, soando por todo compasso de B⁷ (Si – Ré# – Fá# – Lá), pelo uso das notas Fá natural e Sol no acorde de B⁷ – c. 6 – e a nota Lá no c. 7, acorde Em⁷ (Mi – Sol – Si – Ré).

Algumas características do fraseado de LaFaro já começam a aparecer logo nos primeiros compassos. Motivos rítmicos e intervalares são ferramentas constantes na construção de sua performance. No trecho que compreende os c. 4 – 7, LaFaro usa quiálteras de semínima e intervalos de segundas e terças, dentro da escala de Mi menor frígio. A baixa incidência de notas estruturais⁷⁰ de cada acorde tocado, em tempos fortes, reforça a impressão de que o baixista opta por uma abordagem horizontal.



Exemplo musical 16 – *Nardis*: c. 8 a 12

No exemplo musical 16, que compreende os c. 8 a 12, LaFaro flutua pelos modos Mi menor frígio e natural. Verifica-se nestas passagens o uso da abordagem horizontal sobre os acordes B^{7alt} e Em⁷, nos c. 8 e 9, onde há um caminho diatônico no modo menor natural, excluindo-se o Ré sustenido – terça maior de B⁷. No c. 10, onde o F^{maj7} e o Em⁷ duram dois tempos cada, LaFaro aborda verticalmente cada acorde, tocando o Si (#11) e o Lá (3ª) em tempos fortes e completando em movimento descendente dentro da escala de Fá lídio ou de Mi menor frígio, que são a mesma escala começando e terminando por notas diferentes.

⁷⁰ Entende-se por notas estruturais as notas que formam e caracterizam o acorde, sendo elas a 3ª, 5ª e 7ª, além de, naturalmente, a fundamental.

No c. 11, LaFaro desenha cada acorde através de suas notas principais, 7ª, fundamental e 5ª no B⁷ e 5ª e 3ª no C^{maj7}, caracterizando novamente a abordagem vertical.

Exemplo musical 17 – *Nardis*: c. 13 a 16

A frase de LaFaro entre os c. 14 (com anacruse) e 16 apresenta um motivo melódico em terças bastante explorado pelo baixista, tanto em *Nardis* como nos improvisos em outras músicas. O mesmo motivo apresentado no exemplo musical 17 aparece, com variações, mais duas vezes ao longo da música, em diferentes lugares. Há o entendimento de que LaFaro antecipa o acorde de F^{maj7} para o 4º tempo do c. 13, abordando o acorde verticalmente até a 4ª colcheia do c. 14. A partir do B⁷ e também no acorde Em⁷ nos c. 15 e 16, LaFaro segue o movimento de arpejos sobrepostos com a tríade de D, Ré, Fá[#] e Lá, respectivamente a 7ª de Em⁷, a 9ª e 11ª, tensões do acorde Em⁷. O baixista opta por não tocar a 3ª maior do B⁷, e embora o Fá[#] e o Lá sejam notas estruturais, o sentido melódico leva a crer que ele quis voltar ao centro tonal de Mi menor natural, levando assim ao entendimento de uma abordagem horizontal a partir do 3º tempo do c. 14.

Exemplo musical 18 – *Nardis*: c. 17 a 21

Nos c. 17 a 21, representados no exemplo 18, LaFaro utiliza o mesmo material rítmico e melódico, fazendo uso da mesma escala, pelos acordes de Am⁷, F^{maj7} e Dm⁷. Embora os três acordes possuam notas em comum em suas estruturas, o uso repetido da nota Si reforça a escolha do solista pela horizontalidade, expressa pela escolha do modo Lá Menor Natural. O que acaba por reforçar a escolha deste modo é não apenas as notas usadas, mas também a sequência harmônica, uma vez que a nota Fá não é tocada ao longo do trecho.



Exemplo musical 19 – *Nardis*: c. 21 a 24

No exemplo musical 19, onde se compreende os c. 21 a 24, nota-se mais uma vez uma escolha pela abordagem horizontal, tendo como material as notas da escala de Dó maior. LaFaro não desenha cada acorde a partir das notas estruturais de cada modo, e ignora notas estruturais dos acordes de Dm^7 e B^7 , no primeiro e último compassos respectivamente. Embora se admita que as notas Fá e Ré são parte da estrutura de G^7 , Russell estabelece que, para ser considerada uma melodia de gravitação vertical, “a melodia deve ser estruturada para comunicar o gênero harmônico do acorde por toda ou maior parte de sua duração”⁷¹ (RUSSELL, 2001:90). Considerando o trecho integralmente, verifica-se a construção de uma melodia sobre o centro tonal do trecho, Dó maior.

Uma característica a ser observada aqui é o fato de LaFaro tocar as notas Ré e Si, segundo tempo do c. 23, levemente antes do tempo, como colocado por Berliner (1994). Tal movimento é observado também em outros trechos, e mostra o domínio rítmico e consciência do pulso por parte do baixista.



Exemplo musical 20 – *Nardis*: c. 25 – 28

No exemplo 20, LaFaro faz uso do motivo de terças e desenha claramente a estrutura dos acordes, arpejando suas notas principais e tensões. No c. 26, o baixista se mantém em F^{maj7} , priorizando a melodia construída sobre o acorde de F. No acorde Em^7 , LaFaro toca a nota Mi bemol, sinalizando uma reinterpretação da harmonia para um F^7 . Chega ao B^7 no c. 27 a partir da melodia descendente com as notas Fá, Mi bemol, Ré e do. O Mi bemol,

⁷¹ Structured to convey the harmonic genre of that chord for all or the greater part of its duration

enarmônicamente Ré sustenido, é nota estrutural do acorde seguinte, e tal reinterpretação pode indicar também uma mudança para o ambiente do acorde B^7 , como sendo o sub V^7 do mesmo. No B^7 , o uso da fundamental e terça, como notas estruturais, e da 9ª maior e 13ª maior, e a resolução na nota Mi, terça maior do acorde de C^{maj7} , determinam a preferência, assim como no restante do trecho, pela abordagem vertical de improvisação.

Exemplo musical 21 – *Nardis*: c. 28 – 32

A frase melódica tocada por LaFaro nos c. 29 (com anacruse) a 32 dá continuidade rítmica ao padrão de quiálteras de semínima presente no final da frase anterior, c. 27 e 28. Neste trecho observamos um cuidado do baixista em arpejar o acorde de $A m^7$ na primeira inversão, c. 29, revelando uma melodia que gravita verticalmente. No entanto, embora se possa reconhecer o objetivo de se reforçar o caráter de tensão e repouso presente na progressão harmônica nos c. 30 e 31, respectivamente, uma análise ampla do fraseado destes compassos revela o caminho melódico descendente dentro da escala de Mi menor frígio, com as notas Sol (1º tempo do c. 30) no acorde de F^{maj7} , Fá natural (terceiro tempo do c. 30) no acorde de B^7 , Mi e Ré (1º e 2º tempos, respectivamente, do c. 31) no acorde de $Em7$, e Sol no 1º tempo do c. 32, finalizando a frase. A nota Ré sustenido é entendida aqui como um ornamento, uma bordadura cromática inferior. Cabe admitir que o referido trecho pode também ser analisado como abordagem vertical em cada acorde, a partir do momento em que se considera a nota Fá natural tocada no acorde B^7 (c. 30), a quarta aumentada, considerando assim que LaFaro encarou este acorde como B^7^{alt} . Considerando o sentido melódico e as notas em tempo forte, considerou-se então os c. 30 a 32 como gravitação horizontal sobre o Mi menor frígio.



Exemplo musical 22 – *Nardis*: c. 32 a 35

O exemplo 22 compreende os c. 32 a 35, e iniciam um novo *chorus* e uma seção sem acompanhamento de piano (c. 33 com anacruse). Tal escolha de se deixar apenas contrabaixo e bateria juntos se observa bastante usual no Bill Evans Trio, atuando como uma ferramenta de textura dentro do todo, causando uma sensação de movimento e novidade no momento em que o pianista volta a tocar. O material melódico utilizado no trecho é a escala pentatônica de Sol Maior, já usada nos c. 31 e 32 do exemplo 30, como se LaFaro quisesse situar o ouvinte neste ambiente. O acorde Em^7 se mostra bem delineado através da escala pentatônica do seu relativo maior, Sol, mostrando uma abordagem vertical. No F^{maj7} , a sétima é tocada no tempo forte, e no Em^7 a 5ª e 3ª também favorecem a caracterização desta forma. Observando a nota Sol prolongada pelo c. 35, onde soaria (não há acompanhamento de piano) o B^7 , entende-se que LaFaro retarda a resolução do Em^7 e aborda verticalmente o acorde seguinte.



Exemplo musical 23 – *Nardis*: c. 36 a 39

A melodia do c. 36 gravita verticalmente sobre o acorde de C^{maj7} , uma vez que LaFaro usa as notas da escala do acorde por toda sua duração. A partir do c. 37, aparece uma vez mais, com variações, a frase tocada no c. 14. O entendimento aqui é de uma opção novamente pela abordagem horizontal tendo como material melódico as notas da escala de Lá menor dórico, uma vez que no próprio acorde de $Fmaj7$ a nota tocada é o Fá sustenido, respeitando o motivo construído sobre terças dentro do modo menor dórico.

Exemplo musical 24 – *Nardis*: c. 40 a 43

Neste trecho observam-se dois entendimentos. Inicialmente, nos c. 40 a 42, fica clara a opção do baixista pela abordagem horizontal, reforçada pela repetição da nota Fá sustenido inclusive no acorde de F^{maj7} . Segundo Russell (2001:97), a repetição de uma mesma nota por mais de um acorde de determinada progressão harmônica é forte indicativo de abordagem horizontal. Já no acorde B^7 no c. 43, LaFaro desenha bem as características do acorde, tocando as notas estruturais fundamental, terça e sétima, e 9ª maior e 13ª menor, o que caracteriza uma abordagem vertical. O Mi tocado no ultimo tempo aparece como antecipação do acorde de C^{maj7} (exemplo 25) e finalização da frase melódica iniciada no c. 40.

Exemplo musical 25 – *Nardis*: c. 44 a 48

O trecho que contempla os c. 44 a 48 possui quatro acordes e três modos definidos, sendo eles o Lá menor natural, Fá lídio e Mi menor natural. Como se sabe, os acordes C^{maj7} e Am^7 são acordes relativos dentro da tonalidade de C^{maj7} , e possuem uma estrutura intervalar muito parecida. Considerando que LaFaro antecipou a resolução da frase anterior no 4º tempo do c. 43, observa-se o c. 44 sem movimentação rítmica ou melódica, até a segunda colcheia do 3º tempo, quando o solista inicia a frase que preenche o c. 45, no acorde de Am^7 . Entendemos aqui que LaFaro não considera o acorde de Am^7 e se mantém no ambiente do acorde de C^{maj7} , desenhando bem sua estrutura ao tocar exatamente as notas do arpejo e a 9ª maior. A frase iniciada no c. 45 com anacruse, resolve na 3ª maior de Fá na cabeça do c. 46, no acorde de Fá maior, seguida pela própria fundamental do acorde no segundo tempo, e de uma escala descendente de Fá lídio, que se resolve na nota Si, no

primeiro tempo do c. 47, acorde de Em^7 . Também neste c. LaFaro usa as notas estruturais do acorde nos tempos fortes. O desenho melódico ao longo do trecho demonstra a construção de uma melodia de gravitação vertical.

Exemplo musical 26 – *Nardis*: c. 48 a 57

Nos c. 49 (com anacruse) a 51, LaFaro gravita horizontalmente no ambiente de Am^7 , ignorando a incidência do acorde de F^{maj7} no c. 50. Uma vez que as notas Fá natural e Fá sustenido não são tocadas, não se consegue definir qual escala modal foi pensada pelo solista. Pode-se, no entanto, observar as notas Sol (4º tempo do c. 49) Mi, Dó, Lá e Dó nos tempos 1, 2, 3 e 4, respectivamente, do c. 50, todas teoricamente sob o acorde F^{maj7} , e constatar a predileção pelo ambiente de Am^7 . A partir do c. 52, compreende-se que o solista gravita horizontalmente pelo centro tonal de C^{maj7} , ao longo da progressão harmônica F^{maj7} , Dm^7 , G^7 , C^{maj7} , B^7 e Em^7 , visto que em momento algum o desenho de cada acorde fica claro. O acorde B^7 no c. 56 não é considerado, e LaFaro antecipa o acorde de Em^7 , tocando a fundamental no tempo 3 do c. 56.

No trecho se faz presente uma vez mais o domínio técnico de LaFaro na manipulação do pulso, onde o músico toca nos três primeiros tempos do c. 49, as notas atrás ou após o tempo⁷², como notado por Berliner (1994) como possível ferramenta de interpretação e construção do fraseado.

⁷² behind the beat

Exemplo musical 27 – *Nardis*: c. 57 a 65

O trecho compreendido entre os c. 57 e 65, representados no exemplo musical 27, demonstra LaFaro usando como material melódico a escala do modo Mi Menor Natural, novamente sem o desenho claro de cada acorde da progressão harmônica, representando assim uma abordagem horizontal. Embora as notas Lá e Si façam parte da estrutura e escalas de acordes da progressão, a repetição dos motivos rítmico e melódico reforçam a escolha do solista por uma escala que contemple todo o trecho. A nota Ré sustenido no último compasso é entendida como uma bordadura cromática inferior.



Exemplo musical 28 – *Nardis*: c. 66 a 68

O trecho representado pelo exemplo 28 demonstra uma vez mais o uso de uma mesma escala ao longo da progressão harmônica, mantendo-se dentro do universo do acorde de Mi menor, através do uso da escala menor natural, caracterizando a abordagem horizontal. As últimas três colcheias no c. 68 configuram uma anacruse para a frase iniciada e representada no exemplo 37. Verifica-se ainda no c. 67 o baixista tocando após o tempo, numa frase que vai se dissipando ritmicamente, a partir da escolha em tocar as quiálteras de colcheia no terceiro tempo do c. 66, depois duas colcheias no 4º tempo, uma quiáltera de semínima nos dois primeiros tempos do c. 67 e então as semínimas no 3º e 4º tempos, esta última ligada a uma mínima, finalizando a frase.

Exemplo musical 29 – *Nardis*: c. 68 a 75

No trecho que compreende os c. 68 a 75 entende-se que LaFaro flutua pelos modos menor natural e menor frígio. A frase iniciada no c. 69 com anacruse pode ser compreendida como uma antecipação do acorde de Am^7 , o que poderia sugerir um claro desenho do acorde de Am^7 . Aqui LaFaro usa como motivo uma frase construída sobre terças dentro do modo menor natural, repetindo com pequenas variações uma frase já executada duas vezes ao longo do solo. Toda frase em terças dentro de uma escala gera uma dualidade de acordes, desenhando diferentes tríades dentro do mesmo universo. O arpejo de Am^7 aparece não apenas com suas notas estruturais, mas também com as tensões 9^a , 11^a e 13^a ; no entanto, acaba reforçando também o acorde de G^7 a partir primeiro tempo do c. 69. No c. 71, percebe-se um caminho cromático descendente vindo do compasso anterior (Mi natural) passando pelo Ré e Dó sustenido, chegando ao Si no c. 72. Todo este trecho pode ser visto como uma abordagem horizontal do trecho sobre o modo de Mi menor natural. A partir do acorde de F^{maj7} no 4º tempo do c. 73, LaFaro faz a mudança para o modo Mi menor frígio, abordando o acorde verticalmente, mostrando que está consciente da mudança para o F^{maj7} no quarto tempo do compasso, como sugere a harmonia da música, originalmente. O baixista retarda a mudança do acorde ao prolongar o Dó, na quiáltera de semínima nos dois primeiros tempos do c. 74, e assume a partir do 3º tempo deste compasso uma abordagem horizontal sobre os acordes Em^7 e B^{7alt} no c. 75, ao manter a nota Mi soando por toda a duração.

Cabem no exemplo ainda as observações sobre a manipulação do tempo, onde LaFaro toca as colcheias no c. 73 após o pulso, numa sequencia de quiálteras e colcheias que tem início no c. 71 indo até o final do trecho, sugerindo um pulso extremamente fluido a quem ouve; e ainda, uma observação sobre a dificuldade técnica da frase executada nos c. 69 com anacruse e 70, onde LaFaro constrói a frase em terças indo do $Lá^0$ na chamada meia-

posição⁷³ – embora ele provavelmente use a corda solta, a nota Si, de onde ela vem, é tocada com o dedo 2 na corda Lá, na meia posição – e percorre o instrumento até a nota Mi² quase no final do braço do instrumento, sendo um bom exemplo da aclamada destreza técnica do instrumentista.

The musical notation is a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 75. The chords indicated above the staff are B7alt, Cmaj7, Am7, Fmaj7, B7, and Em7. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with several triplet markings. A QR code is located to the left of the staff.

Exemplo musical 30 – *Nardis*: c. 75 a 80

No exemplo 30, LaFaro flutua novamente sobre os dois modos menores sobre os quais a música se ambienta, sendo eles os modos Mi menor frígio e Mi menor natural. A frase construída sobre os acordes B⁷, C^{maj7} e Am⁷, até o 3º tempo do c. 77, usa motivos de segundas e terças ascendentes e descendentes e ambienta-se no modo de Mi menor frígio. Embora LaFaro desenhe bem o acorde de C^{maj7} através do seu arpejo na primeira inversão, ele não faz o mesmo com os outros dois acordes, mantendo-se dentro do modo referido. O uso deste arpejo na primeira inversão ajuda inclusive a evidenciar a busca do solista por manter-se no universo de Mi, de onde ele vem desde o c. 74. Compreende-se assim, neste trecho, uma abordagem horizontal. A partir do 4º tempo do c. 77 LaFaro volta a tocar o Fá sustenido, caracterizando o modo Mi menor natural. Seu caminho diatônico descendente a partir do lá² também acaba por evidenciar o pensamento horizontal no trecho, de maneira a não identificar claramente nenhum dos acordes tocados, através de suas notas estruturais em tempos fortes. O Sol sustenido no c. 79 aparece como passagem cromática para o Sol natural, finalizando a frase no mi¹.

⁷³ Primeira posição aprendida pelo contrabaixista iniciante, posicionada no lugar mais elevado do espelho do instrumento, perto das cravelhas (N.A.)



Exemplo musical 31 – *Nardis*: c. 80 a 89

Neste trecho, representado no exemplo 31, LaFaro aborda de forma horizontal, utilizando como material melódico a escala de Mi menor eólio, o trecho dos c. 80 a 83. Verifica-se que ele ignora o acorde de F^{maj7} e mantém-se no acorde de Am^7 por toda a progressão. No c. 84 o baixista segue numa abordagem horizontal, iniciando um trecho tendo como material melódico a escala lídia de Fá por toda a progressão, que contempla os acordes de Dm^7 , G^7 , C^{maj7} e B^7 , sendo que no segundo tempo do compasso de B^7 ele volta a usar Fá sustenido e finalizando a frase num Dó sustenido, sinalizando um trecho de abordagem vertical sobre o Em^7 , modo dórico.



Exemplo musical 32 – *Nardis*: c. 89 a 91

Os c. 90 e 91 (exemplo 32) não deixam clara a forma como LaFaro pensa o fraseado, se foi acorde por acorde (AV) ou uma mesma escala que contemple mais acordes da progressão (AH). Observa-se o uso da escala de Ré menor eólio ao longo dos acordes de F^{maj7} e Em^7 , e um retorno ao universo da escala de Mi menor eólio no acorde de B^7 . O que chama atenção neste trecho é o fato de LaFaro desafinar bastante, a ponto de gerar dúvida sobre qual nota ele realmente teve intenção de tocar, pois parece estar localizada exatamente entre o mi^3 e o fa^3 .

Exemplo musical 33 – *Nardis*: c. 92 a 97

No c. 92, LaFaro aborda verticalmente o acorde de $C^{\text{maj}7}$, no modo lídio, tocando fundamental e terça em tempos fortes. A partir do c. 93, no acorde de $A\text{m}^7$, entende-se que o uso da escala de Mi menor natural, começando na nota Lá e tocada por graus conjuntos, delineia a escolha pela abordagem horizontal, uma vez que ela passa pelos acordes de $F^{\text{maj}7}$ e B^7 sem que suas notas estruturais sejam tocadas. A partir do c. 95 até o final, entende-se que o baixista utiliza aquilo que George Russell se refere como melodia verticalmente horizontal⁷⁴, que é a forma de aplicar uma melodia horizontal de maneira vertical. LaFaro desenha o acorde de Mi menor através do seu arpejo e finaliza a frase em graus conjuntos, ignorando o acorde dominante e finalizando na 5ª, seguida da fundamental, do acorde de $E\text{m}^7$, que finaliza o improviso e inicia um novo chorus, com solo de piano.

4.1.2 Alice in Wonderland

Alice in Wonderland é uma composição de Sammy Fain com letra de Bob Hilliard feita para o filme homônimo, de 1951. Tornou-se um *standard* do repertório jazzístico norte americano e foi gravado pelo Bill Evans Trio no álbum *Live at the Village Vanguard* (1961). O exemplo 42 mostra o tema principal e harmonia da música segundo a interpretação de Evans. A escolha deste tema para análise deve-se à sua característica tonal, diferindo neste sentido em relação a *Nardis*, de característica modal. Busca-se desta forma observar como LaFaro elabora sua performance em relação ao fraseado.

⁷⁴ Verticalized Horizontal Melody (Russell, 2001: 97)

ALICE IN WONDERLAND

SAMMY FAIN/BOB HILLIARD

A DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷ FMAJ⁷ BMIN^{7(b5)} E^{7ALT} AMIN⁷

E^{b7} DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷ DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷

A DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷ FMAJ⁷ BMIN^{7(b5)} E^{7ALT} AMIN⁷

E^{b7} DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷ A⁷ DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷

B D⁷ G⁷ CMAJ⁷ AMIN⁷⁽¹¹⁾ DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷

F^{#7} B⁷ EMIN⁷ A⁷ DMIN⁷ A⁷ DMIN⁷ A⁷ DMIN⁷ A^{b7} G⁷

A DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷ FMAJ⁷ BMIN^{7(b5)} E^{7ALT} AMIN⁷ A^{7ALT}

DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷ DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷

57 INÍCIO PIANO SOLO

Exemplo musical 34 – *Alice in Wonderland*: tema e harmonia de acorde com o Bill Evans Trio



A Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ Bm^{7(b5)} E^{7alt} Am⁷ Eb⁷

Exemplo musical 35 – *Alice in Wonderland*: c. 1 – 8

LaFaro inicia o improviso reforçando a fundamental do acorde de Dm⁷, e a terça do acorde de G⁷, nos dois primeiros compassos, como numa intenção de transição da textura impressa pelo solo de piano para a textura do solo de contrabaixo, através do reduzido movimento rítmico presente no trecho todo destacado. Se os c. 1 e 2 indicam uma abordagem vertical dos acordes, as notas escolhidas para o acorde de F^{maj7} se afastam da

identidade do acorde através das notas de tensão 13ª menor e 7ª menor, contrariando a 7ª maior indicada pela cifra. A escala de Fmaj7 lídia, como 4º grau da tonalidade de C, apresentaria as notas F-G-A-B-C-D-E, o que mostra que LaFaro pode ter reinterpretado a harmonia, possivelmente para um F7^(b13). A partir do c. 5 até o final do trecho destacado, LaFaro reforça o sentido do encadeamento IIm7^(b5) – V7 – Im através do uso da 3ª menor do Bm7^(b5), 7ª, fundamental e 9ª menor do acorde E7^{alt} e um cromatismo (F#), chegando à 7ª do acorde de Am7, e depois à terça menor, Dó. O c. 8, Eb7^(#11), marca o início da frase anacrústica analisada no próximo exemplo, e o uso do B^b e A, respectivamente 5ª justa e 4ª aumentada do acorde, indicam uma abordagem vertical.

Exemplo musical 36 – *Alice in Wonderland*: c. 8 – 21

Este segundo trecho destacado na análise, representado no exemplo 36, nos aponta duas características marcantes do fraseado de LaFaro: o uso de cromatismos para colorir o fraseado e o artifício da improvisação motívica. Já nos c. 8 a 11, o baixista identifica bem a cadência Dm7 – G7 – C^{maj7} usando cromatismo nos c. 9 e 10 e notas da escala que caracteriza cada acorde, em um fraseado de movimento descendente.

Já no c. 12, de forma ritmicamente relaxada, gerando inclusive certa dificuldade na transcrição, LaFaro inicia uma frase ascendente que abrange novamente uma cadência Dm7 – G7 – C^{maj7}. Observa-se no trecho que compreende os c. 12 a 17 uma abordagem horizontal, uma vez que, mantendo-se no centro tonal de C o solista elabora, em quiálteras, um motivo arpejado que perpassa, descendentemente, todas as tríades de C ao longo da progressão.

Continuando, no c. 18 o uso da escala pentatônica de G indica uma abordagem vertical, identificando claramente o acorde. Nos c. 19 e 20 o baixista aborda os acordes de

C^{maj7} e F^{maj7} enfatizando as notas do, Mi e Sol nos tempos fortes do c. 20, caracterizando uma abordagem horizontal sobre o centro tonal de C^{maj7} . A frase termina na fundamental do acorde $Bm^{7(b5)}$, no c. 21, caracterizando aí uma abordagem vertical.

Exemplo musical 37 – *Alice in Wonderland*: c. 21 – 34

Observando as notas escolhidas nos c. 22 e 23, compreende-se que LaFaro encara o c. 23 (Exemplo 37) ainda como um E^{7alt} , uma vez que o padrão rítmico e escalar proposto a partir do c. 22, dentro da escala de E^{7alt} , mantém-se também no c. 23. LaFaro manteve no Am^7 a identidade do acorde alterado, reinterpretando a harmonia e gravitando verticalmente. O c. 24, Eb^7 , tem sua 5ª justa no primeiro tempo forte e sua 13ª maior no segundo tempo forte, com um Si natural cromático entre elas, caracterizando também uma abordagem vertical. A mesma se verifica nos c. 25 e 26, onde a cadência $IIIm^7 - V^7$ fica bem clara a partir do uso da 5ª e 7ªm no Dm^7 e da 3ª e fundamental no G^7 .

O acorde de C^{maj7} , no c. 27, deixa, no entanto, dúvidas acerca do pensamento do solista. LaFaro pode ter prolongado por mais dois tempos a duração do G^7 ou mesmo antecipado o acorde de Eb^7 no c. 28, que inclusive é uma reinterpretação da harmonia, substituindo o acorde de A^7 por um de Eb^7 . Pode-se argumentar que neste compasso o acorde não tem a 7ªm, mas sim a 7ªM; contudo, compreende-se a presença do Ré natural como escapada e aproximação cromática, observando-se ainda que as notas Sol e Ré no contrabaixo são também cordas soltas, o que facilita sensivelmente a digitação e os saltos e pode ter sido um artifício encontrado pelo solista. Observado desta forma, LaFaro aborda verticalmente este trecho. Os c. 29 e 30 também apresentam gravitação vertical, a partir do uso da escala do acorde, suas notas estruturais em tempo forte. O acorde de G^7 no c. 30

apresenta as tensões $G7^{(b9) (b3)}$, escala usada comumente no *bebop*, e o uso destas tensões, além da fundamental e 7ª, identificam a abordagem como vertical. Nos acordes que se seguem nos c. 31 a 34, LaFaro repete o motivo rítmico e melódico proposto dentro do centro tonal C, caracterizando assim uma abordagem horizontal.



Exemplo musical 38 – *Alice in Wonderland*: c. 35 – 41

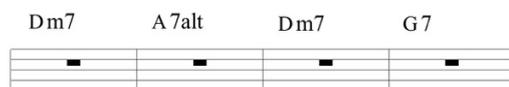
Russell trata a abordagem horizontal como aquela na qual se usa uma escala do centro tonal para determinada progressão. No trecho representado no exemplo musical 38, em um primeiro momento, observa-se os c. 35 a 38 girando nitidamente em torno do Dm^7 . No referido caso, o centro tonal é C. Ainda, nos c. 39 e 40, onde teoricamente está o acorde de C^{maj7} , LaFaro claramente desenha o acorde de G^7 , mostrando uma vez mais uma reinterpretação da harmonia. Caso se considere a harmonia reinterpretada por LaFaro, pode-se dizer que sua abordagem é vertical, se aproximando ainda do que Russell classifica com *outgoing* pela quantidade de notas cromáticas. No entanto, o fato do baixista não identificar claramente os acordes propostos na harmonia original faz com que se assuma sua abordagem como horizontal, de forma que o trecho todo, do c. 35 ao 40, gira em torno do centro tonal C. Vale ressaltar ainda a nota Mi como 7ª menor antecipada do $F\#^7$, ou simples conclusão de frase na 3ª maior de C.



Exemplo musical 39 – *Alice in Wonderland*: c. 41 – 48

O trecho representado no exemplo 39 inicia com LaFaro abordando o acorde B^7 (c. 42) como acorde alterado, usando as tensões 13ª bemol (ou 5ª aumentada) e 9ª menor ($B^{7(b13) (b9)}$), além da terça do acorde, representando uma abordagem vertical. No c. 43 o baixista toca três notas da estrutura do acorde de Em^7 nos dois primeiros tempos,

caracterizando assim uma abordagem vertical, e antecipa o acorde A^{7alt} para o último tempo do c. 43. LaFaro usa a escala diminuta de A para chamar a resolução no compasso seguinte, Dm^7 . Entre os c. 45 e 48, Bill Evans acompanha o solo de LaFaro tocando os mesmos *voicings* do tema, não se podendo afirmar se com o objetivo de guiar o solista, o ouvinte, ou qualquer outra razão. O que acontece é que durante os três *chorus* de improviso de piano – dois antes de LaFaro e um depois – nestes 4 compassos a harmonia feita por Evans e LaFaro foi a representada no exemplo 40, mostrando que houve combinação prévia entre os dois. Para efeito de análise, considerar-se-á a progressão usada nos improvisos. Dessa forma, o baixista opta uma vez mais por uma abordagem vertical, utilizando notas características de cada acorde. No c. 45, as notas da tríade de Dm em cada tempo forte. No c. 46, a 7ª do acorde dominante alterado, antecipada na última colcheia do compasso anterior, e a escala alterada – fundamental, 9ª menor, 3ª menor, 3ª maior – delineando a identidade do acorde; no c. 47 a escala de Dm com a fundamental antecipada na última colcheia do compasso anterior, e uma escapada – 9ª maior no primeiro tempo, 7ª maior para aproximar a fundamental – e a escala de Dm até o primeiro tempo do c. 48.



Exemplo musical 40 - Progressão solo nos últimos 4 c. da seção B



Exemplo musical 41 – *Alice in Wonderland*: c. 48 – 53

O exemplo 41 mostra uma frase construída, a partir do c. 49 com anacruse, sobre a cadência $Dm^7 - G^7 - C^{maj7}$ onde não se percebe identificação clara de cada acorde da progressão. A frase, diatônica do início ao fim, contempla o centro tonal de C, identificando a gravitação horizontal do trecho.

Exemplo musical 42 – *Alice in Wonderland*: c. 54 – 65

Os c. 54 a 56, no exemplo 42, mostram uma abordagem vertical por parte de LaFaro, onde se aplica a escala alterada no E^{7alt} , a 9ª maior e fundamental no Am^7 , e a 3ª menor e 9ª menor no A^{7alt} . Os c. 57 a 61 não mostram a identidade dos acordes da progressão, e mostram o solista flutuando sobre o centro tonal da progressão, C, caracterizando uma abordagem horizontal. A nota Mi bemol, no terceiro tempo do c. 61, mostra a liberdade que o solista toma quando lhe convém, e pode ser encarada como parte de um caminho cromático em direção ao acorde de Dm^7 , que embora tocado por LaFaro apenas na anacruse para o c. 62, é tocado por Evans no primeiro tempo do c.61. O trecho compreendido entre os c. 62, com anacruse, e 66, mostram uma abordagem vertical, onde o baixista deixa claro o encadeamento $Dm^7 - G^7 - C^{maj7}$, e ainda o uso de cromatismos nos tempos fracos do acorde de C^{maj7} . No c. 66, fica claro um retorno ao acorde de Dm. Este compasso marca o início do segundo *chorus* do improviso de LaFaro, e a partir deste momento o baixista não tem o suporte harmônico de Evans, sendo acompanhado apenas por Paul Motian.

Exemplo musical 43 – *Alice in Wonderland* c. 65 - 69

No c. 66 (exemplo musical 43) LaFaro toca o arpejo de C logo no primeiro tempo, e um arpejo de Dm no último tempo, como impulso para a continuação da frase no compasso seguinte. À exceção do c. 68, acorde F^{maj7} , onde o baixista toca notas estruturais do acorde, em nenhum dos outros compassos ficam claras “paradas em cada acorde”, como na metáfora da navegação do rio (RUSSELL, 2001). Mesmo no referido acorde de F^{maj7} , a nota Fá

tocada no tempo fraco acaba soando como nota de passagem entre o Sol no c. 67 e o Mi no segundo tempo do c. 68, o que mantém o trecho dentro do ambiente do centro tonal da progressão, C. Observa-se então uma gravitação horizontal da melodia por parte de LaFaro.



70 E7alt Am7 Eb7 Dm7

Exemplo musical 44 – *Alice in Wonderland*: c. 70 – 73

No exemplo 44 o baixista toca a terça maior do acorde E^{7alt} no primeiro e segundo tempos, além da própria fundamental. No último tempo do compasso, antecipa o acorde Am^7 e faz uma bordadura no primeiro tempo do c. 71, chegando novamente na fundamental do acorde no segundo tempo forte. O acorde Eb^7 é antecipado na última colcheia do compasso anterior, e a mesma bordadura usada no compasso anterior é usada neste, usando a 9ª maior e sensível do acorde. LaFaro mantém o acorde de Eb^7 até a primeira colcheia do c. 73, resolvendo na segunda colcheia do primeiro tempo o acorde Dm^7 . Por todo o trecho representado no exemplo, considerando a liberdade tomada pelo solista em aumentar e diminuir a duração dos acordes, entende-se esta abordagem como vertical.



74 G7 Cmaj7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7

80 (8va) Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 Bm7(b5) E7alt

Exemplo musical 45 – *Alice in Wonderland*: c. 74 – 86

O exemplo 45 traz, nos compassos, situação similar à verificada em alguns trechos da música *Nardis*, onde LaFaro elabora um motivo melódico composto por terças consecutivas dentro de uma escala do centro tonal. Terças consecutivas geram ambiguidade harmônica, à medida que comportam diversos acordes dentro delas. Sendo C o centro tonal da

progressão, e não se verificando nenhuma sequência de notas que caracterize majoritariamente cada acorde, tem-se aí uma gravitação horizontal da melodia, entre os c. 74 e 76. Ainda dentro desta abordagem horizontal, tem-se o c. 76, onde não se observa a melodia identificando o acorde A_m^7 , a não ser pelo Mi, 5ª justa do acorde. A partir do momento em que o baixista inicia a frase do c. 78 no último tempo do compasso anterior, na 5ª justa do acorde de D_m^7 , entende-se que ele não considerou o Dm ou considerou como um único movimento em G^7 , no qual ele aborda verticalmente o compasso, usando cromatismos em tempo fraco e notas estruturais em tempo forte. O Ré sustenido funciona como sensível da nota Mi no compasso seguinte, como parte do grande movimento cromático presente por todo o trecho representado no exemplo. Entre os c. 79 e 83, LaFaro mantém-se dentro do centro tonal da progressão, C, sem que deixe clara a cadência $II_m^7 - V^7 - I$ presente no trecho, caracterizando assim uma vez mais uma abordagem horizontal. No acorde F^{maj7} (c. 84), o baixista toca as notas estruturais Lá, Fá e Mi, além das tensões 9ª maior e 6ª maior, e 4ª aum. que caracteriza o modo lídio, 4ª grau de C. Nos c. 85 e 86, onde há uma cadência $II_m^{7(b5)} - V^7 - I_m^7$, LaFaro resolve a tensão gerada pelo acorde dominante no próprio c. 86, onde em teoria está o acorde E^7 . Lembra-se aqui que, por estar sem acompanhamento de piano, o solista usufrui de ainda mais liberdade melódica, e é por este caminho que LaFaro parece ter optado, pelo da resolução do acorde dominante, caracterizando assim uma abordagem vertical.

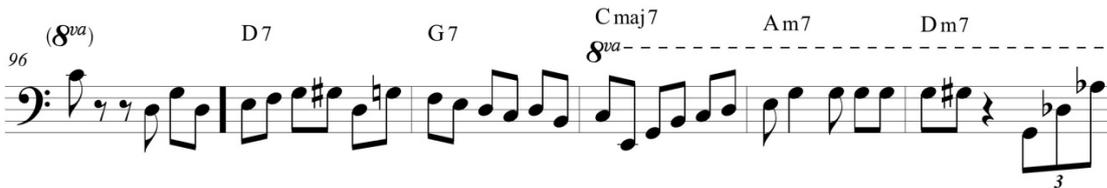
The musical notation is presented in two systems. The first system covers measures 87 to 91, with chord symbols A_m^7 , E_b^7 , D_m^7 , G^7 , and C^{maj7} positioned above the staff. The second system covers measures 92 to 96, with chord symbols D_m^7 , G^7 , and C^{maj7} positioned above the staff. Rhythmic markings include triplets (indicated by '3' below the notes) and eighth notes.



Exemplo musical 46 – *Alice in Wonderland*: c. 87 – 96

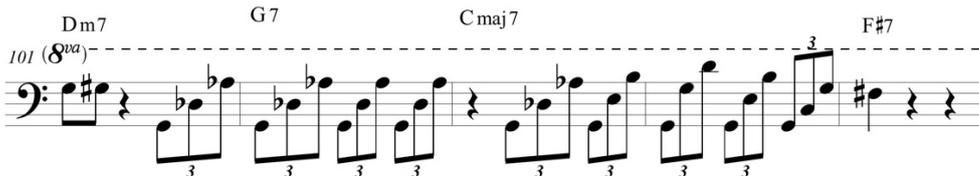
Os c. 87 a 91 apresentam, cada um deles, gravitação vertical de suas melodias, por apresentarem notas estruturais e da escala de cada acorde por toda ou grande parte de suas durações, como indicado por Russell (2001). A partir do c. 92 se observa uma certa abstração da progressão harmônica, onde LaFaro aplica a escala diminuta de C por todo trecho,

buscando o efeito da nota Mi bemol, 3ª menor de C, articulado em colcheias (c. 92 e 93, acordes C e Dm⁷) e depois em quiálteras (c. 94 e 95, acordes G⁷ e C^{maj7}). Desta forma, não se pode definir o tipo de abordagem, mas sim observar o momento onde o músico toma a liberdade de tomar o caminho melódico que melhor lhe servir no momento, sem preocupação com a progressão de acordes. Tal escolha provoca certa apreensão no ouvinte, certa tensão, que se dissipa com o início da frase melódica representada no exemplo musical 46.

Exemplo musical 47 – *Alice in Wonderland*: c. 96 – 101

No exemplo 47, LaFaro sai de um movimento de tensão provocado pela liberdade melódica e harmônica tomada no final do trecho anterior. O músico sai da região aguda do contrabaixo para a grave, utilizando as cordas soltas Ré e Sol, dando início à seção B do segundo *chorus* do seu improviso. Nos c. 97 e 98, LaFaro toca as notas do acorde G^{7(b9)}, antecipando o acorde G⁷, caracterizando assim uma abordagem vertical do trecho. As notas usadas nos c. 99 até a primeira colcheia do c. 101 mostram uma abordagem horizontal, onde predomina o sentido do acorde C^{maj7}. Por mais que os acordes Am⁷ e Dm⁷ sejam parte do campo harmônico de C^{maj7}, é possível observar a tendência buscada pelo solista a partir do seu fraseado. O Sol sustenido na segunda colcheia do primeiro tempo do c. 101 ambienta a liberdade harmônica tomada pelo solista, discutida no próximo exemplo.

Exemplo musical 48 – *Alice in Wonderland*: c. 101 – 105

O exemplo 48 mostra um pouco mais do “espírito aventureiro” de LaFaro num trecho onde o baixista usa a escala diminuta de A^b (figura 52) sobre a cadência $Dm^7 - G^7 - C^{maj7}$. Por mais que este trecho acabe tendo pouco efeito melódico devido às próprias características de timbre do contrabaixo e ao andamento da música, ele mostra, além da destreza técnica num trecho de difícil execução, o profundo conhecimento harmônico de LaFaro. Pode-se gerar, a partir do 7º grau da escala diminuta, um acorde dominante com 9ª menor e 13ª maior – no caso $G^{7(b9)(13)}$ (exemplo 49) que acaba não sendo muito comum no *jazz*, e o baixista cria um ambiente em cima da cadência representada no trecho, encarando os três acordes como $G^{7(b9)(13)}$. Como não há um centro tonal caracterizado na progressão a partir do uso dessas notas, não é possível aqui determinar o tipo de gravitação da melodia. Caso se considere todo o trecho reinterpretado para o acorde $G^{7(b9)(13)}$, caracteriza-se assim uma abordagem vertical.

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one flat. The notes are: B^b , D^b , F , A^b , C^b , E^b , G . Above the staff, a chord diagram for $G^{7(b9)(13)}$ is shown, with notes B^b , D^b , F , A^b , C^b , E^b , G stacked vertically.

Exemplo musical 49 - Escala diminuta de A^b e acorde dominante formado no 7º grau

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of two sharps. The notes are: $F\#$, A , B , C , D , E , $F\#$, G , A , B , C , D , E , $F\#$, G , A , B , C , D , E , $F\#$, G . Above the staff, chords are indicated: $F\#7$, $B7$, $Em7$, E^b7 , $Dm7$, $A7$, $Dm7$, $G7$. There are triplets under the notes C and $F\#$ in the 106th and 107th measures respectively.



Exemplo musical 50 – *Alice in Wonderland*: c. 105 – 112

LaFaro toca apenas a fundamental no c. 105, sendo esta o final da frase representada na Exemplo musical 50, caracterizando uma abordagem vertical. No c. 106 o baixista realiza um movimento cromático ascendente partindo da 5ª justa do acorde de B^7 , tocando a 13ª menor e a 7ª no segundo e terceiro tempo forte, e uma bordadura cromática superior para retornar à nota Lá no c. 107. Pela 7ª menor e a nota de tensão apresentadas em tempo forte, caracterizando o $B^{7(b13)}$, entende-se a melodia do c. 106 como gravitação vertical. Os c. 107 e 108 são também são abordados verticalmente; a 3ª de Em^7 aparece na quiáltera de

semínima nos dois primeiros tempos e a tensão 9ª menor, que caracteriza o modo frígio, e a fundamental aparecem no terceiro tempo, finalizando na fundamental do Eb⁷ no c. 108.

No c. 109 LaFaro faz uma frase em Dm⁷ terminando com a *blue note* no primeiro tempo do compasso seguinte. No segundo tempo, usa notas da escala do acorde dominante alterado, resolvendo a tensão no c. 111. No encadeamento Dm⁷ – G⁷ presente nos c. 111 e 112, LaFaro delinea a progressão usando as notas da escala de cada modo, e fazendo o movimento em direção à resolução no centro tonal C, que acaba não acontecendo por conta da própria harmonia da música, que se inicia no 2º grau do centro tonal. Neste trecho, caracteriza-se também uma melodia de gravitação vertical.

113 Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷

117 Bm7(b5) E⁷ Am⁷ Eb⁷

Exemplo musical 51 – *Alice in Wonderland*: c. 113 – 120

A frase melódica construída sobre os c. 113 a 120, no exemplo 51, mostra uma abordagem horizontal da progressão, através da análise das principais notas de cada compasso e sua relação com os acordes. LaFaro procurou aqui fazer uso de um motivo rítmico que por mais que apresente diferenças visuais na escrita, audivelmente soa de forma muito parecida, como o leitor pode observar através do QR CODE disponibilizado.

121 Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

Exemplo musical 52 – *Alice in Wonderland*: c. 121 – 123

No exemplo 52, o baixista mostra a cadência realocando os acordes à sua maneira. Pelas notas utilizadas, LaFaro mantém o acorde de Dm⁷ pelos dois primeiros tempos do c. 122, onde em teoria estaria o G⁷. Apenas no último tempo o baixista usa notas da escala

alterada de G – tensões 9ª menor, 3ª menor e 3ª maior – resolvendo no acorde de C no c. 123. Neste trecho, observa-se assim, com a liberdade interpretativa mostrada mais uma vez pelo baixista, uma abordagem vertical.

Exemplo musical 53 – *Alice in Wonderland*: c. 123 – 130

A frase iniciada no c. 124, no acorde de A^7 , marca o final do improviso de LaFaro, e não identifica nenhum dos acordes propostos através de suas notas estruturais. O que se verifica no c. 124 é a 4ªJ de A no tempo forte, um movimento cromático descendente do Ré ao Si, e a partir do Dm^7 um movimento diatônico descendente na tonalidade de C até o final da frase no c. 128, caracterizando a abordagem horizontal.

4.2 Estrutura e interação no Bill Evans Trio

No *jazz*, desde a primeira fase de Nova Orleans até os dias atuais, a forma tradicional de se estruturar a *performance* é a exposição do tema, seguida pela seção dos improvisos e uma reexposição do tema para acabar. É justo observar que, em cada era do gênero, mudanças aconteceram na textura e na forma de abordar principalmente a seção dos solos, sendo a fase de Nova Orleans dominada pela polifonia e simultaneidade de improvisos de instrumentos de sopro, o *Swing* caracterizado pela homofonia das *big bands* acompanhando o solista, e, a partir do *Bebop*, uma predileção por seções de improvisos separadas para cada instrumentista. Uma análise aural do repertório jazzístico a partir do *bebop* mostra a tendência nos grupos em organizar a ordem dos solistas de modo que instrumentos de sopro improvisem primeiro, seguidos por piano e guitarra – ou alternando os solos entre um e outro – e depois por contrabaixo e bateria, por um ou mais *chorus* da música. Evans seguia

também esta tendência, mas é possível observar diversas músicas onde a ordem foi invertida, com contrabaixo improvisando antes do piano, um conceito explorado já no primeiro álbum do trio com LaFaro e Motian. De acordo com Wilner (1995), pelas próprias características do instrumento, o piano levaria ao clímax emocional e dinâmico da música mais facilmente, e a estratégia de se colocar o solo de contrabaixo no início proporcionaria maior controle sobre o momento de se atingir este clímax, que se mostraria mais efetivo ocorrendo mais perto do final da música.

<i>Chorus</i>	Seção A ¹	Seção A ²	Seção B	Seção A'
1	Introdução – 4 compassos • Tema A	Tema A ²	Paul Motian explicita levemente o tempo com vassourinhas e <i>hi-hat</i>	Volta concepção do A ¹ e A ²
2	Improviso Bill Evans acompanhado apenas por LaFaro	Idem	Motian volta no <i>ride</i> com vassourinhas – trio completo	Novamente piano e baixo
3	Trio completo por todo o <i>chorus</i> – solo de piano	•	•	•
4	Início dos <i>trades</i> : 4 c. apenas Evans e LaFaro + 4 c. com Motian	Idem	Trio completo	4 c. apenas Evans e LaFaro + 4 c. com Motian no <i>ride</i> com baquetas
5	Improviso de piano por todo o <i>chorus</i> , na concepção tradicional com <i>walking bass</i> e acompanhamento no <i>ride</i> , com baquetas	•	•	•
6	<i>Trades</i> : solo de piano acompanhado pelo trio completo	Solo bateria	Solo piano 4 c. + bateria 4 c.	Solo piano e bateria 2 c. cada
7	Solo de bateria por todo o <i>chorus</i> acompanhado sutilmente por LaFaro	•	•	•
8	Volta do tema na concepção inicial – Motian com vassourinhas e <i>hi-hat</i>	•	•	A' e Coda 4 compassos – igual a introdução

Tabela 1 – Estrutura de solos e controle de tensão em *Sweet and Lovely* (elaboração do autor).

A tabela 1 mostra a estrutura da *performance* do trio, com a organização dos improvisos em *Sweet and Lovely* (*Explorations*, 1962), mostrando de maneira estrutural a forma como Paul Motian trabalha com LaFaro e Evans na textura e na manipulação de

pontos de tensão e relaxamento através do uso das vassourinhas e *hi-hat*, alternadas com baquetas e *ride*⁷⁵. O uso da vassourinha proporciona um som contínuo, já que o baterista arrasta a mesma pela caixa da bateria por todo o compasso, acentuando alguns pulsos com uma mão e fazendo sutis ataques em diferentes partes do tempo com a outra. Ao mesmo tempo, os pulsos dois e quatro são marcados no *hi-hat* com o pé. Isso provoca uma dinâmica *piano*, sutil, e é uma das marcas do acompanhamento de Motian durante a fase com o trio de Evans. *Sweet and Lovely* e *Nardis* são ótimos exemplos dos tipos de variações usadas por Motian no trio de Evans, e da forma como juntos os músicos criam o conceito de tempo implícito observado e analisado por Wilner (1995) e tido pelo autor como uma das grandes contribuições do grupo para o desenvolvimento de um novo estilo de se tocar *jazz* na formação de piano, contrabaixo e bateria. A concepção do tempo e pulso pelo trio, da abordagem da seção rítmica, é largamente citada por diversos pesquisadores e músicos ao longo da história. Em comentário sobre este tipo de abordagem, o baixista Frank Proto recorda a primeira vez na qual viu o Bill Evans Trio com LaFaro e Motian ao vivo, abordando o tempo de modo que

tanto o baixista quanto o baterista, acompanhados pelo piano, flutuavam sobre o tempo, ao invés de marcar cada um dos 4 pulsos do compasso. Não havia nenhuma dificuldade em se sentir o tempo - ele certamente estava lá - mas o incrível era que ninguém fosse diretamente responsável por mantê-lo"⁷⁶. (LaFaro-FERNANDEZ, 2009:125)

Para o baterista Jack DeJohnette, este conceito que ele chamou de tempo quebrado dava liberdade à seção rítmica, possibilitando a criação de um “diálogo nas seções rítmicas oposto ao estilo da sólida seção de Wynton Kelly, Paul Chambers e Jimmy Cobb⁷⁷. A partir deste momento todos começaram a seguir este conceito”⁷⁸ (LEES, 2009:XXII).

Há basicamente três tipos de abordagem em *Sweet and lovely* por parte da seção rítmica composta por Scott LaFaro e Paul Motian: uma levemente mais “quebrada”, trabalhando junto com os acentos e espaços do tema, que ocorre durante as seções A (A¹, A²

⁷⁵ Ride Cymbal – prato de condução usado pelos bateristas frequentemente para marcar as semínimas

⁷⁶ both the bassist and drummer floated along with the piano rather than laying down 4 beats to the bar was a revelation to both of us. there was absolutely no problem feeling the time - it was certainly the - but the amazing thing was that no one seemed to be responsible for keeping it going.

⁷⁷ Wynton Kelly, Paul Chambers e Jimmy Cobb são os respectivos pianista, baixista e baterista, integrantes da seção rítmica de Miles Davis nos anos 50.

⁷⁸ a dialogue in rhythm sections as opposed to just the solid rhythm section like Wynton Kelly and Paul Chambers and Jimmy Cobb. After that everybody followed that concept.

e A') do tema; outra onde Paul Motian torna sutilmente mais clara a marcação do tempo e LaFaro reforça um pouco mais o *two feel* (seção B do tema); e outra onde ambos trabalham de uma forma mais tradicional, com LaFaro executando um *walking bass* e Motian usando o *ride cymbal* para marcação das semínimas e a caixa para acentos (*chorus* 5). A sensação causada por esta última é a de uma sutil diminuição de tensão ou mesmo um relaxamento, causado talvez pela impressão de se saber “onde está o tempo”, lembrando o que disse anteriormente o baixista Marcus Miller sobre o papel do baixista⁷⁹.

Embora contemporâneo do movimento *Free Jazz*, e com músicos de mente aberta para experimentações na *performance*, como será visto mais à frente, o Bill Evans Trio não foi parte do citado movimento, mantendo-se fiel a algumas características tradicionais do *jazz*, como forma e estrutura. A maneira como o grupo trata estas seções é que tornam o trio diferente de não apenas todos os trios de piano até então existentes, mas de outros grupos de *jazz* de modo geral. As formas musicais foram inteiramente mantidas, dentro dos padrões estabelecidos dentro do *jazz*. A forma AABA, por exemplo, presente no gênero principalmente a partir da era do *swing* e bastante utilizada desde então, mantém-se a mesma, de modo que o que se passa de novidade é exatamente esta diminuição de hierarquia, onde o solo do pianista está nitidamente em destaque, mas sendo somado por uma linha de baixo extremamente melódica e contrapontística. O exemplo mostrado estruturalmente na tabela 1, além da análise aural e dos exemplos musicais mostrados e discutidos ao longo da pesquisa, deixa clara a ideia do abandono do improvisado acompanhado e das inovações buscadas pelo Bill Evans Trio a partir de sua formação com Scott LaFaro e Paul Motian em 1959.

Ferreira (1975) define, no dicionário de língua portuguesa, interação como sendo uma ação que se exerce mutuamente entre duas ou mais pessoas, uma ação recíproca. Em física, seria ainda a força que duas partículas exercem uma sobre a outra, quando suficientemente próximas. Em música, não é diferente. Se a simples ação de tocar com outra pessoa já consiste em interagir musicalmente em maior ou menor intensidade, no caso do Bill Evans Trio as definições do campo da física se estendem ainda à prática musical, considerando uma proximidade quase intuitiva por parte do trio, na forma de pensar e

⁷⁹ Capítulo 1.1, página 9.

conceber as texturas e o diálogo musical em si, mostrando a forte unidade de concepção presente no grupo.

A principal forma pela qual o trio atinge este alto grau de interação é através do preenchimento de espaços deixados pelo outro, com frases construídas muitas vezes a partir de um processo de mimese⁸⁰, e outro que Samuel Floyd (apud MONSON, 1996) reconheceu como um princípio de suma importância na música afro-americana, o qual nominou pergunta-resposta. Monson aborda a função da repetição em criar uma estrutura musical participativa na qual podem se desenrolar improvisações altamente inovadoras e originais, afirmando que, frequentemente, é a partir dela ou de uma resposta com algum motivo complementar, que os processos de troca começam a se desenvolver.

A partir do esclarecimento, neste capítulo, de temas-chave nesta pesquisa, sendo eles o *jazz* e suas principais características, o contrabaixo como instrumento e sua função dentro do gênero musical, se pretende no capítulo seguinte contextualizar o leitor acerca de pesquisas relacionadas ao tema deste trabalho, além da teoria desenvolvida por Russell (2001), nomeada Conceito Lídio Cromático da Organização Tonal. As formas de elaboração do improviso e construção do fraseado – gravitação vertical, horizontal e supra-vertical – observadas e organizadas pelo autor, em diversos ícones do *jazz* ao longo da história servem como parâmetro de análise dos improvisos de Scott LaFaro, com foco nas abordagens vertical e horizontal.

4.3 Interação e troca de frases entre LaFaro e Evans

4.3.1 *Autumn Leaves*

Quando se escuta o primeiro disco do trio, *Portrait in Jazz* (1959), nota-se LaFaro ainda se comportando como um baixista próximo à tradição, limitando-se majoritariamente ao *walking bass* e ainda sem dialogar muito com Bill Evans, da forma como o trio ficou

⁸⁰ Em Ferreira (1975), mimese aparece associada a imitação. Mathiesen (2016) expõe, no entanto, a dificuldade em se definir o significado exato de mimese, e que julgar como uma simples cópia não seria a melhor forma de se definir a mesma. Na presente pesquisa, o nome é usado no sentido de se inspirar tanto no sentido melódico da frase musical – ascendente ou descendente – quanto no ritmo e notas utilizadas, sem que signifique uma cópia exata de outra frase. Se esta possui o mesmo sentido, com ritmo e notas similares, já se configura um processo de mimese.

conhecido. Na realidade pode-se afirmar que o grupo todo, de maneira geral, se comporta de forma próxima às convenções associadas aos trios de *jazz* do período pós *bebop* e *hardbop*. Algumas músicas como *Witchcraft* e *Blue in Green* já apresentam alguns trechos com sinais de maior troca e linhas de baixo mais sincopadas, mostrando um pouco do que estaria por vir com os outros discos do trio. Contudo, uma faixa em especial do disco mostra a concepção musical buscada pelo grupo, e a primeira tentativa de se realizar improvisos de maneira simultânea, por todos os integrantes. Trata-se do *standard Autumn Leaves* (Johnny Mercer/Joseph Kosma), no qual LaFaro, Evans e Motian improvisam simultaneamente em determinado momento da música, numa atenta busca por silêncio, escuta, ideias rítmicas e melódicas que vêm a construir um claro diálogo musical entre os músicos. Algumas passagens de *Autumn Leaves* serão analisadas aqui com objetivo de observar como se dá a troca de frases entre o trio, como este interage musicalmente entre si.

Como já anteriormente mencionado, o padrão de forma característico do estilo se mantém no Bill Evans Trio, com a exposição do tema, improviso de cada músico, reexposição do tema e fim. Um conceito explorado e tido como inovador no álbum *Portrait in Jazz* foi a troca da tradicional sequência de solistas, com o contrabaixo improvisando muitas vezes antes do piano.

Em *Autumn Leaves*, LaFaro, Evans e Motian improvisam simultaneamente por dois *chorus* da música. É interessante notar como, nesta gravação, Motian também participa ativamente do diálogo, através de longas pausas e comentários breves com a bateria. O papel de Motian no decorrer do trabalho do trio, apesar de naturalmente também participante ativo da interação musical, acabará sendo o de sinalizar o pulso de forma mais incisiva do que LaFaro e Evans, à sua maneira característica, cheia de sutilezas e pequenas variações. Após os dois *chorus* de improviso coletivo, Evans sola por três *chorus*, enquanto LaFaro o acompanha à maneira tradicional, o que proporciona uma sensação de conforto e relaxamento, resolvendo a tensão provocada pelo improviso simultâneo realizado nas seções anteriores. Após o solo de Evans, os três novamente improvisam simultaneamente por 1 *chorus* e o tema é reexposto. Para Wilner (1995), a performance de LaFaro em *Autumn Leaves* representa um claro exemplo de linha de baixo contrapontística, completamente diferente da forma tradicional dominante desde a era do *bebop*, onde o papel do baixista se mantinha majoritariamente concentrado em manter o tempo e delinear a progressão harmônica.

The musical score for 'Autumn Leaves' is presented in two systems. The first system consists of four measures. In the first measure, Evans has a whole rest and LaFaro plays a triplet of eighth notes (Bb, A, G). The second measure has a whole rest for both. The third measure has a whole rest for both. The fourth measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) for Evans and a quarter note (F) for LaFaro. The second system also consists of four measures. The first measure has a triplet of eighth notes (Bb, A, G) for Evans and a quarter note (Bb) for LaFaro. The second measure has a whole rest for both. The third measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) for Evans and a quarter note (F) for LaFaro. The fourth measure has a whole rest for both. The key signature is B-flat major and the time signature is 4/4.

Exemplo musical 54 – *Autumn Leaves*: Interação LaFaro – Evans

No exemplo musical 54 observa-se a ideia rítmica e melódica proposta por LaFaro no c. 1, prontamente incorporada por Evans nos c. 4, 6 e 9. LaFaro constrói uma frase de sentido ascendente nos tempos 1 e 2, e descendente nos tempos 3 e 4, usando quiálteras de colcheia nos tempos 2 e 4 e concluindo com duas colcheias no primeiro tempo do compasso seguinte. Evans realiza frases com o mesmo sentido ascendente e descendente, variando entre o uso das quiálteras e colcheias nos tempos 2 e 4, e finalizando igualmente com as duas colcheias no primeiro tempo do compasso seguinte.

The image displays a musical score for a trio performance of "Autumn Leaves". It is written in 4/4 time and B-flat major. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piano, Contrabaixo (Double Bass), and bateria (Drums). The Piano part consists of five measures with chords Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, and Am7(b5). The Contrabaixo part features a melodic line with an 8va marking. The bateria part is mostly silent. The second system shows measures 6-8 with chords D7, Gm6, Cm7, and F7. The Pno. part has a melodic line. The baixo part has a melodic line with an 8va marking. The bat. part has a "vassourinhas" pattern.

Exemplo musical 55 - interação trio em *Autumn Leaves*

O exemplo 55 mostra uma forma parecida de interação, desta vez com a inserção de Paul Motian. O c. 1 é o início de um novo chorus e marca uma seção na música na qual o trio improvisa junto de maneira conscientemente estabelecida, vindo de 3 chorus de solo de piano dentro da maneira tradicional de se conduzir. Nesse momento, LaFaro inicia um motivo rítmico e melódico copiado por Evans nos c. 5 e 6 e por Motian nos c. 7 e 8. O motivo elaborado por LaFaro, composto por 2 colcheias e semínima a partir da segunda colcheia do c. 2, se mantém e se desenvolve ao longo das inserções de Evans e Motian.

4.3.2 Nardis

Embora a linha de baixo elaborada por LaFaro em *Nardis* possua inúmeras síncopes e compassos com notas sendo atacadas na segunda colcheia, como será observado na seção 4.3.1, dentre outras características que fogem da forma tradicional de acompanhamento, os momentos de clara troca de frases melódicas entre o baixista e Evans não são muitos, ao menos se comparado às gravações do *Village Vanguard*, que se tornaram o grande símbolo da identidade e concepção buscada pelo trio.



Chorus **E**

Em7 B7 Em7

Piano

Acoustic Bass

Fmaj7 Em7 B7 Cmaj7 Am7

Pno.

A.B.

Fmaj7 B7 Em7 B7 Em7

Pno.

A.B.

Exemplo musical 56 - *Nardis*: solo de piano: interação rítmica e melódica entre LaFaro e Evans

O trecho destacado no exemplo musical 56 é parte do solo de piano de Evans, onde se pode observar a troca e influência de ideias entre piano e contrabaixo. Evans se aproveita de duas ideias rítmicas propostas por LaFaro e as repete. A primeira, uma frase tocada por LaFaro a partir do 4º tempo do primeiro compasso, se utilizando de quiálteras e colcheias, é repetida por Evans dois tempos depois, iniciando no 2º tempo do c. 2, com notas diferentes. A segunda troca acontece quando, no terceiro tempo do c. 3, LaFaro inicia um motivo composto por 3 quiálteras, 2 colcheias, concluindo o motivo no primeiro tempo do c. 4 com uma semibreve. Evans repete o motivo no 2º tempo do c. 4, e LaFaro responde novamente utilizando o mesmo motivo, no primeiro tempo do c. 5.

O exemplo mostra ainda LaFaro executando, no c. 8, a mesma ideia rítmica e melódica apresentada por Evans no c. 7 do trecho representado, com notas diferentes. Evans toca, a partir do terceiro tempo, o arpejo de Am^7 descendente (Lá, Sol, Mi, Dó), partindo da 9ª (Si) do acorde, com duas colcheias e quiáltera de colcheia, enquanto LaFaro toca o arpejo de F^{maj7} partindo da fundamental (Fá, Mi, Dó, Lá) em semínima e quiáltera de colcheia, complementando a frase de Evans. O baixista dá prioridade ao senso melódico objetivado no momento, sem fazer menção alguma ao acorde de B^7 presente no trecho. Como será verificado mais à frente, tal tipo de comportamento se mostra comum por LaFaro na música *Nardis*, onde ele frequentemente mantém o acorde de F^{maj7} por todo o compasso, como numa busca de se manter dentro do modo frígio.

4.4 O acompanhamento de LaFaro nos solos de Evans

O que se pode observar na forma de LaFaro acompanhar o solo de Evans, é uma completa liberdade rítmica, em que o baixista realiza diversos deslocamentos de tempo, fazendo uso de notas longas, atacando a nota do acorde do tempo 2, antecipando para o tempo 4 do compasso quaternário e usando síncofes. Antecipações no tempo 4 são uma característica da própria composição, como poderá ser observado à frente no exemplo musical 19, e LaFaro usa este elemento como parte da construção de sua linha, mantendo ligação permanente com a identidade da música. É interessante observar uma certa diferença na energia do trio no disco *Explorations*, se comparada às performances ao vivo do *Village Vanguard*. Ambos foram gravados num intervalo de 4 meses, e talvez possa ser explicado pelo tipo de concentração e adrenalina que envolve uma gravação ao vivo e em

estúdio, onde se pode gravar mais *takes* e se escolher o melhor. LaFaro toca menos notas, se mostra mais espaçado, e dá mais espaço para Evans. Contudo, sua identidade se mostra, ainda assim, representada, através das características acima mencionadas. Clarke (2014) é da opinião de que a performance de LaFaro em *Nardis* simboliza a abordagem geral utilizada pelo baixista no disco *Explorations*, onde constrói suas linhas de forma ritmicamente irregular e realiza diversas mudanças ou reinterpretações harmônicas que vão de encontro à harmonia teoricamente estabelecida originalmente pela música.

4.4.1 Nardis

Os exemplos 57 e 58 mostram características marcantes da construção do acompanhamento de LaFaro, principalmente no ano de 1961, quando foram gravados os dois últimos discos do trio, e ainda um trecho da condução de Paul Motian na referida música. Estão representados, no exemplo 57, os dois últimos c. do segundo A e, a partir do c. 3, a seção B e o último A (à exceção do último compasso da seção), e pode-se observar uma condução de baixo fluida, repleta de antecipações e notas ligadas que atravessam os compassos, de forma semelhante até mesmo a um solo com poucas notas e bem espaçado. Ritmicamente, LaFaro toca, entre os c. 2 e 3, 3 e 4, 8 e 9, uma semínima no 4º tempo ligada ao compasso seguinte, deslocando a sensação de tempo do compasso quaternário. Harmônica e melodicamente, observa-se LaFaro frequentemente invertendo os acordes, sem demonstrar a preocupação esperada numa linha de baixo tradicional, em se tocar a fundamental dos acordes no primeiro tempo do compasso – comportamento observado, aliás, apenas cinco vezes em todo o trecho (c. 1, 6, 8, 16 e 17). As inversões são especialmente notadas nos c. 10 e 13, acorde B⁷, onde o baixista toca a 3ª maior logo no primeiro tempo, priorizando um caminho melódico construído ao longo do trecho. Ainda, em alguns casos, LaFaro toca notas teoricamente estranhas à construção do acorde e mesmo do modo, como se observa nos c. 8 e 9, quando toca a nota Lá[#], soando no quarto tempo do acorde G⁷, ligada ao primeiro e segundo tempos do acorde C^{maj7}. Aqui, esta nota funciona como uma apojatura cromática para a nota Si, 7ª do acorde, e fica clara a escolha por um caminho melódico ascendente que só termina no terceiro tempo do c. 12. O baixista apresenta uma liberdade na própria forma de tratar a harmonia, trabalhando com

antecipações e retardos de acordes, não necessariamente atendo-se à divisão harmônica na música.



The musical score for Example 57 is presented in two systems, each with a bass line and a guitar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bass line features a melodic line with various chordal accompaniment. The guitar line provides a steady rhythmic accompaniment with a clear pulse. Chord labels are placed above the bass line to indicate the harmonic structure.

Exemplo musical 57 – *Nardis* - acompanhamento LaFaro e Evans

O acompanhamento de Paul Motian em *Nardis* é o que há de mais próximo no estabelecimento de um pulso claro, de modo que proporcione ou contribua exatamente para a liberdade rítmica que, tanto Evans quanto LaFaro, apresentam. O baterista marca os tempos dois e quatro tocando o *hi-hat*, usando o pedal esquerdo⁸¹, e marcando as semínimas com a sutileza circular da sonoridade das vassourinhas, com pequenas variações e acentos na caixa e bumbo.

O exemplo 58 mostra ainda, após LaFaro vir de um raro momento de abordagem tradicional, em *Nardis* (c. 1 e 2), a execução de um padrão de síncope desenvolvido nos c. 5,

⁸¹ No caso de um baterista destro, como era o caso de Paul Motian

6 e 7, e repetido nos c. 9 e 10, sendo mais um exemplo do tipo de abordagem rítmica e melódica na construção do seu acompanhamento.

The musical notation consists of two staves of bass clef music in G major. The first staff contains six measures with the following chords: Dm7, G7, Cmaj7, B7, Em7, and Fmaj7 Em7. The second staff contains five measures with the following chords: B7, Cmaj7, Am7, F7, and Em7. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the final measure of the second staff.

Exemplo musical 58 – *Nardis* – Síncopes no acompanhamento de LaFaro

4.4.2 Alice in Wonderland

No exemplo musical 59 está representado os primeiros 16 compassos do solo de piano em *Alice in Wonderland*, onde Evans imprime um acento no acompanhamento com a mão esquerda na segunda colcheia de cada compasso (à exceção do c. 5, quando o acorde é tocado no tempo), rapidamente assimilado por LaFaro, que se apropria do acento na elaboração da sua linha. Evans faz este tipo de ritmo no acompanhamento apenas uma vez na exposição do tema, e no decorrer da música este mesmo acento aparece diversas vezes, mas nunca de forma repetida como mostra o trecho, o que se pode entender também como uma proposta, ou uma pergunta a ser levantada, podendo ou não ter continuidade por parte de quaisquer instrumentistas. No caso, LaFaro escutou esta ideia por três compassos, “concordou” com ela, e ao perceber que Evans havia acentuado no tempo no c. 9, criou imediatamente outra frase. O princípio da imitação uma vez mais se mostra muito presente no trio. Evans, por sua vez, realiza no c. 12 o mesmo ritmo proposto por LaFaro entre os compassos 4 e 9. Mesmo sendo por apenas um compasso, pode corroborar a ideia de se estar “falando sobre a mesma coisa”.

Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 Bm7(b5) E7alt
 Piano
 Baixo

7 Am7 Eb7 Dm7 G7 Cmaj7
 7
 12 Am7 Dm7 G7 Cmaj7 Dm7

Exemplo musical 59 – *Alice in Wonderland* - Seção A, chorus 1, solo de piano

Ainda, fica claro no trecho a maneira como Bill Evans monta os acordes na mão esquerda, omitindo a fundamental, de maneira que o baixista seja o responsável pela mesma. Observando a forma como LaFaro realiza os acompanhamentos, observam-se muitas inversões nos baixos e substituições harmônicas. Evans provoca uma sensação de ambiguidade ao realizar esses *voicings*, sensação corroborada pela construção das linhas de LaFaro. No c. 2, o baixista toca um Db enquanto o acorde é um G⁷, tocado por Evans com as tensões 9^a e 13^a, sem a fundamental (Fá, Lá, Si, Mi), gerando um acorde de Db^{7alt}. O trecho mostra ainda a forma como LaFaro preenche os espaços deixados por Evans. O pianista termina o primeiro A deixando os dois compassos, prontamente aproveitados por LaFaro.

Como visto anteriormente, o papel do baixista pode ser resumido a manter o tempo, o *groove*, e mostrar a progressão harmônica de forma clara. LaFaro fazia isso de forma magistral, como bem exemplificado por Campbell (2009) e em outras análises, com profundo conhecimento das técnicas tradicionais de acompanhamento dentro do *jazz*, mas também com uma técnica e liberdade de pensamento que lhe davam ainda mais escolhas de acordo com o tipo de concepção buscada pelo grupo. No Bill Evans Trio, LaFaro frequentemente não toca no primeiro tempo, ou toca alguma frase que “atravessa” o compasso, como mostra o exemplo 59. O baixista muitas vezes emula compassos diferentes, através de **polirritmia** ou notas ligadas como representado no c. 13 do exemplo 60. LaFaro trabalha o tempo todo buscando um equilíbrio entre tensão e relaxamento, e para isso faz uso dessas ferramentas de deslocamento do tempo, baixos-pedal e cromatismos, alternando com *walking bass* tradicional, *two feel*, e notas que duram todo compasso em busca de respiração.

Exemplo musical 60 – *Alice in Wonderland* - Condução de LaFaro no solo de piano

No exemplo 60 estão representadas três seções (segundo A, B e último A da forma ternária AABA) da condução de LaFaro no solo de piano. O baixista trabalha, como já afirmado, com o equilíbrio entre tensão e relaxamento, alternando a marcação do pulso com semínimas, e notas ligadas, sincopes através dos compassos. As seções A² e B mostram um acompanhamento mais movimentado (uso de quiálteras por todo os c. 27 e 28), sincopado e com polirritmias, mas ainda assim alternando compassos com apenas semínimas, enquanto no último A LaFaro movimenta menos, marcando mais a pulsação através de semínimas por todo o compasso e de semínima pontuada, colcheia e semínima (c. 41, 42 e 43). Sendo este o último A do improviso de Evans, LaFaro resolve o maior nível de tensão provocado nas seções anteriores, terminando o solo do pianista de maneira mais relaxada e preparando o improviso de contrabaixo iniciado no final do trecho.

O exemplo 61 mostra o tipo de levada de bateria executado por Paul Motian durante grande parte da música. O trecho específico representa os compassos 5 a 12 do exemplo 60. Motian marca sutilmente o tempo usando as *vassourinhas* e o *ride cymbal*, provocando uma sensação de fluidez no pulso e no compasso, sem que se tenha dúvida em se identificar os mesmos. Mantendo a condução no *ride*, Motian varia entre acentos principalmente na caixa e no *hi-hat*, e raramente no bumbo, nos três tempos do compasso e subdivisões, como mostra o exemplo 61. Muitas vezes, LaFaro e Evans fazem quiálteras de 4 semínimas por compasso ou duas semínimas pontuadas (c. 17, 18 e 19 do exemplo 60) que, ouvidas isoladamente, dão a sensação de estabelecimento de um novo pulso, o que não ocorre exatamente por conta deste tipo de condução realizado por Motian, com variações sutis dentro da marcação do tempo.



Exemplo musical 61 – *Alice in Wonderland* – bateria de Paul Motian nos compassos 5 a 12 (exemplo 60)

4.5 Considerações finais

De acordo com o que foi analisado acerca do fraseado do contrabaixista Scott LaFaro enquanto integrante do Bill Evans Trio, observa-se nele uma nítida preferência por frases

com início anacrústico, e grande uso de cromatismos. Outra característica é o frequente uso de arpejos, muitas vezes sobrepostos, percorrendo toda a extensão do espelho do contrabaixo. As gravações do *Village Vanguard* ilustram bem esta preferência de LaFaro, pois mostram, mais do que em qualquer outro disco, o baixista tocando nas regiões mais agudas do instrumento.

Como citado anteriormente, não se sabe em que nível LaFaro se relacionava com o *Conceito* de Russell, nem ao mesmo se alguma relação consciente de fato existia. Observam-se dois comportamentos distintos nas músicas *Nardis* e *Alice in Wonderland*. Em *Nardis*, música escrita na tonalidade de Mi Menor, de caráter nitidamente modal, construída basicamente sobre os modos Mi menor natural e Mi menor frígio, LaFaro mostrou uma tendência pela escolha da abordagem horizontal. A tabela 2 mostra que o baixista optou por esta em 19 trechos, totalizando 73 compassos. A abordagem horizontal acaba contemplando mais de um acorde e compasso por trecho, uma vez que se usa a escala de um centro tonal para o trecho todo. Já a abordagem vertical foi observada em 22 ocasiões, totalizando 22 compassos.

Tipo de abordagem	Nardis		Alice in Wonderland	
	Horizontal	Vertical	Horizontal	Vertical
Número de vezes	19	22	12	60
Número de compassos	73	22	55	60

Tabela 2 – Incidência de abordagens em *Nardis* e *Alice in Wonderland*

Por outro lado, na música *Alice in Wonderland*, escrita em Dó Maior, de caráter tonal, LaFaro busca mais a abordagem vertical de cada acorde, colocando-se como um improvisador que constrói suas melodias variando desde a gravação vertical *ingoing*, usando poucas tensões e mais o modo “puro” de cada acorde, até a gravação vertical *outgoing*, onde usa diversas tensões não escritas originalmente, mas implícitas nas possibilidades escalares de cada acorde. LaFaro mostra ainda um forte uso de notas cromáticas e reinterpretação da harmonia original, mostrando fluidez e consciência da forma, principalmente nos momentos onde não é acompanhado por Evans. O baixista optou pela gravação horizontal da melodia em 12 momentos, totalizando 55 compassos, e pela gravação vertical em 60 momentos, por 60 compassos. Ainda, em 3 ocasiões não foi possível verificar com certeza o tipo de abordagem buscado por LaFaro.

Verificou-se nas músicas analisadas o uso de **mimese** como incisiva ferramenta para a construção do diálogo entre Evans e LaFaro, tanto por parte de um quanto de outro, executando frases no espaço deixado pelo outro e se inspirando no movimento melódico de cada interjeição para elaborar sua resposta. Os exemplos analisados em *Autumn Leaves*, *Nardis* e *Alice in Wonderland* são representativos de uma conduta que se mostra central nas performances do trio.

Além da questão do diálogo musical travado entre Evans e LaFaro durante os solos de piano, observa-se ainda a forma como o grupo e principalmente a seção rítmica composta por LaFaro e Motian, trabalha os conceitos de tensão e relaxamento através do tipo de acompanhamento executado, ao variar entre trechos mais sincopados, uso de células rítmicas que ultrapassam a barra de compasso, com maior movimentação rítmica, e trechos elaborados segundo a maneira tradicional, onde o contrabaixo executa o *walking bass* e o baterista marca o pulso principalmente através do *ride cymbal*. As análises de músicas dos três álbuns gravados pelo trio mostram ainda que a interação musical tem relação direta com a relação extramusical cultivada pelo grupo, como observado por Monson (1996). A intimidade adquirida pelo trio, que gerava conversas e discussões saudáveis acerca da concepção musical e mais, pode ser nitidamente percebida através da evolução da interação observada no disco *Portrait in Jazz*, no *Explorations*, gravado 2 anos depois, e mais ainda nas sessões do *Sunday at the Village Vanguard*, nas quais, segundo o próprio Bill Evans (entrevista a George Klabin, 1966), o nível de *interplay* foi o mais alto já atingido pelo trio, onde este “definitivamente chegou a algo. Todos os *sets* foram agradáveis durante aquelas duas semanas, o que foi algo que nunca havíamos experimentado nos dois anos e meio ou três que tocamos juntos”⁸²

⁸² [...] definitely had arrived at something. Every set was satisfying during those two weeks, which was something we had never experienced during the two and a half years or three years that we had played together [...]

CONCLUSÃO

Buscou-se na presente pesquisa analisar e compreender a performance do contrabaixista Scott LaFaro enquanto integrante do Bill Evans Trio. A partir de uma contextualização acerca dos temas discutidos no trabalho, sendo estes o *jazz*, o contrabaixo e a improvisação, verificam-se inovações feitas pelo Bill Evans trio a partir de 1959 no que concerne a prática jazzística feita em trios de piano, baixo e bateria. Especificamente, a forma como a seção rítmica trabalha no acompanhamento do solo de piano se mostrou revolucionária, mudando a proposta de solo acompanhado predominante no gênero musical, para uma que interage ativamente com o solista, preenchendo espaços através de melodias contrapontísticas, simulando uma autêntica conversa musical entre os integrantes, como assinalado por Wilner (1995), Gioia (2011) e tantos outros pesquisadores e músicos.

No capítulo 1, traçou-se uma síntese do caminho histórico do contrabaixo na música ocidental até sua chegada aos conjuntos de *jazz* nos Estados Unidos, abordando-se a partir daí suas principais características na performance jazzística ao longo das diferentes eras dentro do gênero musical, com foco especial na discussão sobre o *walking bass*, forma de acompanhamento que se tornou tradicional, e principais referências do instrumento na história do *jazz*. Paralelamente, procurou-se abordar de maneira objetiva a história do gênero, apontando características que melhor representam cada fase, desde o *Early Jazz* até o *Free Jazz* dos anos 60, fundamentado nas ideias de Schuller (1986, 1999) e Gioia (2011). Foram discutidos, ainda, aspectos da improvisação e do que envolve a performance jazzística, como os elementos de escuta, repetição de motivos e controle do pulso, de acordo com os escritos de Berliner (1994), Monson (1996) e Nettle (2015).

O capítulo 2 apresentou uma revisão de literatura com trabalhos acadêmicos que abordam temas relacionados a esta pesquisa, com atenção especial na relação do contrabaixo com a improvisação e o gênero *jazz*. Esta busca retornou, no Brasil, poucos resultados, sendo encontrada em apenas dois trabalhos nos últimos 15 anos, ainda assim numa relação com a música instrumental brasileira. Pesquisas envolvendo a performance do contrabaixo como instrumento improvisador no *jazz*, envolvendo especialmente Scott LaFaro e o Bill Evans Trio, já se mostraram mais comuns. Importantes referências nesses temas são os trabalhos de Wilner (1995), Campbell (2009) e Clarke (2014), que abordaram

diretamente o estilo assimilado por LaFaro tanto no trio de Evans quanto em trabalhos anteriores.

Procurou-se ainda abordar a teoria desenvolvida – ou reorganizada – pelo compositor e teórico norte americano George Russell (1923 – 2009) acerca da construção melódica dos improvisos de diferentes solistas de *jazz* ao longo da história do gênero. Russell (1953) verificou basicamente dois tipos de comportamento dos solistas no momento de elaborar o solo, de modo que uma esteja organizada estritamente sobre a estrutura de cada acorde, com a escala que este gera, e outra baseada no centro tonal de uma determinada progressão harmônica. O compositor chamou a primeira de Gravitação Tonal Vertical, e a seguinte de Gravitação Tonal Horizontal. Tais conceitos foram abordados, especialmente a improvisação vertical, no seu livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953), revisado e condensado numa edição final em 2001. O livro sugere uma reorganização do sistema tonal tradicional, baseado na sugestão da escala lídia cromática como a principal escala do sistema, de modo que, segundo o autor, esta possui uma força passiva que não a força a chegar a lugar algum, estando em unidade consigo mesmo. Uma terceira forma de organização melódica foi observada pelo autor, denominando-a Gravitação Tonal Supra-Vertical, representada por uma maior liberdade melódica por parte do solista. Com a morte de Russell em 2009, o prometido volume dedicado exclusivamente às abordagens horizontal e supra-vertical acabaram não sendo finalizadas, ou editadas. No entanto, as análises e discussões contidas no livro permitem a compreensão de cada abordagem de forma a tornar possível a sua utilização no propósito desta pesquisa.

No capítulo 3, foram apresentados dados biográficos de Scott LaFaro, com outros importantes trabalhos feitos além do Bill Evans Trio, além de uma seleção de trechos que mostram influências de outras importantes referências do contrabaixo e mesmo do *jazz* na sua forma de trabalhar o acompanhamento. O *bebop* se mostrou determinante na construção do estilo de LaFaro, não apenas por seu recorrente uso de cromatismos e virtuosos predominantes no estilo, mas também por fornecer as bases para seu desenvolvimento como instrumentista, sendo influenciado e tocando com diversos artistas do gênero. Pôde-se ainda observar, além das similaridades e influência dos baixistas e do estilo *bebop*, diferentes abordagens na forma de elaborar o acompanhamento, através do uso de elementos do tema na construção da linha, como observado em *Solar*.

O capítulo 4 compreendeu as análises do fraseado de LaFaro nas músicas *Nardis* e *Alice in Wonderland*, além de trechos que mostram de forma nítida o diálogo buscado pelo trio durante a performance. LaFaro apresentou algum equilíbrio na escolha das abordagens, não sendo possível definir claramente sua preferência pela gravitação vertical ou horizontal. Se mostram fortes características do seu fraseado o início anacrústico e o uso de arpejos subsequentes, percorrendo toda a extensão do espelho do instrumento. As análises da interação mostraram que a principal forma de dialogar com Evans – e vice-versa – é através do uso de mimese, um processo imitativo que se utiliza de um motivo ritmo-melódico apresentado e desenvolvido pelo outro de forma igual ou similar. Tais processos acontecem principalmente nos momentos que Evans deixa espaço nos seus solos, ou que LaFaro se sente à vontade para sugerir determinada ideia mesmo no meio da frase de Evans, tendo esta ideia muitas vezes prontamente “comprada” pelo pianista. A diferente forma de LaFaro conduzir é representada pelo uso de polirritmia e células rítmicas que não necessariamente precisam respeitar a barra de compasso. Através desta liberdade rítmica e também melódica na forma de tratar o acompanhamento, LaFaro trabalha junto com Motian os conceitos de tensão e relaxamento entre as diferentes seções, optando pelo *walking bass* nos momentos de dar à música menos tensão e mais espaço ao pianista, ou uma liberdade diferente, na elaboração de seu solo.

A concepção do acompanhamento idealizada por LaFaro nada mais é do que fruto da concepção musical buscada pelo grupo, aquela da ausência de hierarquia entre solista e acompanhador, onde todos são livres para comentar o que tiverem vontade, quando tiverem, sempre com sensibilidade e respeito pela música. Aliada a esta concepção do grupo, a virtuosidade de LaFaro, influenciado por seus estudos de clarinete e gosto pelo fraseado de saxofonistas como Sonny Rollins e John Coltrane, proporcionou ao baixista a chance de “rivalizar”, não em um sentido pejorativo, tecnicamente com Evans.

Pouco visto aqui foi o idiomatismo do contrabaixo. Foi observada uma influência de instrumentos de sopro no fraseado de Scott LaFaro. Desta forma, possíveis desdobramentos desta pesquisa estão em um estudo mais aprofundado de recursos idiomáticos do contrabaixo, especialmente na forma de LaFaro abordar o instrumento, em comparação com outras importantes referências do instrumento. Ainda, há sempre campo para o estudo da interação musical e das formas pelas quais os processos musicais se realizam, sendo esta

pesquisa uma possível fonte para trabalhos que busquem analisar melhor como se dão esses processos.

De forma bem objetiva, o trabalho pode contribuir diretamente para o estudante de contrabaixo que se interesse pelo estilo legado deixado por LaFaro na forma de abordar o acompanhamento no *jazz*, e buscando ainda, porque não, uma possível aplicação deste tipo de concepção na música popular brasileira instrumental. A pesquisa buscou contribuir para o preenchimento de uma lacuna visível na pesquisa acadêmica musical brasileira, ainda pouco explorada no campo da música popular, se comparada às áreas da música de concerto, educação musical e etnomusicologia. Considerando os temas contrabaixo e improvisação em música popular, esta lacuna se mostra ainda maior, como pôde ser observado ao longo da pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

AEBERSOLD, Jamey. **How to play jazz and improvise**. New Albany: Jamey Aebersold, 1992. 103 p.

ASSIS, Paulo Dantas de Paiva. **Improvisação ao Contrabaixo Acústico com Uso de Arco na Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI): estratégias de estudo e performance**. 2010. 62 f. Artigo (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

BERTON, César Gabriel. **Inventividade melódica: Uma outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Campinas, UNICAMP.

BUTTERFIELD, Mathew. **Robert Hodson Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz**. New York and London: Routledge, 2007. *Jazz Research Journal*. S.l., p. 239-249. abr. 2008. Disponível em: <<https://journals.equinoxpub.com/index.php/JAZZ/article/view/4553/2947>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

CALOIA, Nicolas. **Slam Stewart: 134 Arco Solos for Double Bass**. Montreal: Caloia Music, 2007.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da Folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2006.

CAMPBELL, Jeff. **Scott LaFaro, The Complete Musician**. In: LAFARO-FERNANDEZ, Helene. *Jade Visions: the life and music of Scott LaFaro*. Denton, Tx: University of North Texas Press, 2009. P. 175 – 199.

CLARK, Rowan. **An analysis of the bass playing of Scott LaFaro as part of The Bill Evans Trio 1959 – 1961**. 2014. 202 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Música (performance), New Zealand School Of Music, Wellington, New Zealand, 2014.

CHEVAN, David. **The Double Bass as a Solo Instrument in Early Jazz. The Black Perspective In Music**. S.l., p. 73-92. 1989. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1214744>. Acesso em: 29 jun. 2016.

DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy. Miles. **The Autobiography**. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1989. 441 p.

DOCKERY, Ben. **Conceptualizing the Jazz Piano Trio: Interviews and Analysis with Nine Jazz Legends**. Knoxville: Ben Dockery, D.M.A. 2012. 322 p.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurelio**. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GIOIA, Ted. **The history of jazz**. New York: Oxford University Press, 2011. 389 p.

GOLDSBY, John. **The Jazz Bass Book: technique and tradition**. San Francisco: Backbeat, 2002.

_____. **Jazz Bowing Technique for the Improvising Bassist: A New Approach To Playing Arco Jazz**. Indiana: Jamey Aebersold, 1994.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. **Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.

HAGGART, Bob. **Bob Haggart Bass Method: A School of Modern Rhythmic Bass Playing**. California: Robbins Music, 1941.

LAFARO-FERNANDEZ, Helene. **Jade Visions: the life and music of Scott LaFaro**. Denton, Tx: University Of North Texas Press, 2009. 322 p.

LEES, Gene. **Introduction**. In: LAFARO-FERNANDEZ, Helene. **Jade Visions: the life and music of Scott LaFaro**. Denton, Tx: University Of North Texas Press, 2009. p. XXI – XXIX.

MATHIESEN, Thomas J. **"Mimesis."** Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acesso em 18 de outubro de 2016. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18722>>.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª ed. Brasília, DF: Musimed, 1996. 420 p.

MEYER, Leonard Bernstein. **Style and Music: Theory, history, and ideology**. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

NETTL, Bruno et al. **"Improvisation."** Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, acesso em 1 de novembro de 2015. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3>.

PASCALL, Robert. **"Style."** Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. Acesso em 20 de Janeiro de 2016. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041>>.

PINTO, Marco Tulio de Paula. **A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil – Propostas interpretativas**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

REID, Rufus. **The Evolving Bassist – Millenium Edition**. New Jersey: Myriad Limited, 2000.

RODRIGUES, Denize Rodrigues Cerqueira. **Modelo de Improvisação de Zé Bodega no Choro, Baseado nos Conceitos de Horizontalidade e Verticalidade de George Russell**. 2015.

Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RUSSELL, George – **Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization** – Concept Publish Company, 40 Shepard Street; Cambridge, MA 02138, 2001.

SCHULLER, Gunther. **Early Jazz: its roots and musical development (the history of jazz)**. New York: Oxford University Press, 1986.

_____. **Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation**. In: *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller: a collection of his writings*. 1st Da Capo Press ed. New York: Da Capo Press, 1999.

_____. **Walking bass**. *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed.. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, acesso em 2 de julho, 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J470600>.

SILVA, Bruno Rejan. **Improvisação na Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI [manuscrito]: aspectos da performance do contrabaixo acústico)**. 2011. 74 f. Artigo (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

SLATFORD, Rodney; SHIPTON, Alyn. **"Double bass."** *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 12 Mar. 2016. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46437>>.

SOUZA, Jorge Oscar de. **O contrabaixo acústico em três momentos da música instrumental urbana no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

STINNETT, Jim. **The Music of Paul Chambers Vol 2: Arcology**. New Hampshire: Stinnett Music, 1999.

TURETZKY, B.; BORÉM, F. **O Contrabaixo: um Instrumento Musical do Nosso Tempo**. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.14 - n.2, 2014, p. 41-53

TURETZKY, Bertram. **The Contrabass: a musical instrument for our time**. Original datilografado. San Diego, California: University of California at San Diego at Lá Jolla, 1982. 12p.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo.

WILNER, Donald. **Interactive Jazz Improvisation in the Bill Evans Trio (1959-61): A Stylistic Study For Advanced Double Bass Performance**. 1995. 134 f. Tese (Doutorado) – Doctor Of Musical Arts, University Of Miami, Miami, 1995.

WITMER, Robert. "**Standard.**" The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, acesso em 17 de Junho de 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J425800>.

Videografia

JAZZ. Direção de Ken Burns. Produção de Ken Burns. Roteiro: Geoffrey C. Ward. S.L: Florentine Films; Weta, Washington, D.C; BBC, 2001. DVD, P&B. Narrado por Keith David.

MILLER, Marcus. *Marcus Miller Bass Workshop I*. 0'13" – 1'50". Disponível em https://www.youtube.com/results?search_query=marcus+miller+workshop. Acesso em setembro de 2015

Discografia

EVANS, Bill. *Bill Evans Trio – Portrait in Jazz*. Riverside. New York, 1959

_____. *Bill Evans Trio – Sunday at the Village Vanguard*. Riverside. New York, 1961

_____. *Bill Evans Trio – Explorations*. Riverside. New York, 1961

HOLLAND, Dave; BARRON, Kenny. *The Art of Conversation*. Impulse! Paris, 2014

APÊNDICE

Recital de Defesa de Mestrado

Data: 13 de dezembro de 2016

Local: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – Centro de Letras e Artes
– Sala Guerra-Peixe

Horário: 9:00

A arte da conversação: uma análise do fraseado do contrabaixista Scott LaFaro e da interação no Bill Evans Trio entre 1959 e 1961

Programa:

1. Gloria's Step (Scott LaFaro)
2. Nardis (Miles Davis)
3. Alice in Wonderland (Sammy Fain/Bobby Hilliard)
4. Belzeblues (Bruno Repsold)
5. Autumn Leaves (Joseph Kosma/Johnny Mercer/Jacques Prevert)
6. Nefertiti (Wayne Shorter)

Bruno Repsold – contrabaixo

Bruce Lemos – piano

Paulo Diniz – bateria