



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ALEXANDRE DE SOUZA VIEIRA

A INTEGRAÇÃO DA VOZ COM O CONTRABAIXO
ACÚSTICO: CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Salvador

2018

ALEXANDRE DE SOUZA VIEIRA

**A INTEGRAÇÃO DA VOZ COM O CONTRABAIXO
ACÚSTICO: CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Criação-Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Joatan Nascimento

Salvador

2018

UFBa. Sistema de bibliotecas

FOLHA DE APROVAÇÃO

ALEXANDRE DE SOUZA VIEIRA

A INTEGRAÇÃO DA VOZ COM O CONTRABAIXO ACÚSTICO: CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Trabalho de Conclusão Final apresentado como requisito final para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 27 de Março de 2018

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Joatan Nascimento (orientador).
Universidade Federal da Bahia (PPGPROM).

Profa. Dra. Katharina Döring
Universidade Federal da Bahia (PPGPROM).

Prof. Ms. Ivan Bastos de Araújo Costa
Universidade Federal da Bahia

Aos meus amados pais Antônio e Coracy, meus irmãos Rachel, Albert, que falta vocês me fazem!!! E minhas duas preciosas filhas Lua, Olívia meus melhores e maiores presentes...

Juliana, pela paciência, pelo incentivo, pela força e principalmente pelo carinho.

AGRADECIMENTOS

À Deus em sua infinita sabedoria.

Aos meus amigos Paulo Mutti, Joander Cruz, Artur Carneiro, Fábio Sacramento e Rafael Muñoz pela inspiração e amizade.

A Rowney Scott por toda prestatividade e ajuda.

Aos amigos Levy Maia e Ricardo Sibalde pelos papos e dicas.

Ao meu orientador Joatan Nascimento, pelos ensinamentos e pelo incentivo.

A Zeca, Marcela e Dalva pelo apoio e incentivo.

Ao meu amigo David Matos pelo carinho e cuidado de sempre comigo e com o Mamutê.

A Pablo Moreno Pires, pela amizade e parceria.

A todos os colegas, professores e funcionários da UFBA especialmente do PPGPROM

Aos meus grandes amigos de jornada, Márcio Pereira, Flavio Hamaoka, Bruno Aranha, Mateus Aleluia Filho, Nino Bezerra, Matias Traut, Tarcisio Santos, Ivan Huol, Dão Anderson, Aline Falcão, Ivan Torres, Ian Cardoso, Daniel Neto, Tobias Moeller, Kadija Teles, Michaela Harrison, Ubiratan Marques, Tito Bahiense, Mateus Aleluia, Roberto Mendes, João Mendes, Ivan Bastos, Tomaz Loureiro, Reinaldo Boaventura, Lorena Martins e Sebastian Notini por me ensinarem através de sua música com amor e parceria.

A INTEGRAÇÃO DA VOZ COM O CONTRABAIXO ACÚSTICO: CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar a integração do canto, como instrumento e como ferramenta de criação, ao contrabaixo acústico, seja em performance solo, na improvisação, ou em ambos, ajudando na comunicação das ideias musicais e induzindo a um fraseado mais "melodioso" e inteligível; analisar especificamente o uso da voz aliado ao contrabaixo, considerando que já é uma ferramenta utilizada por diversos músicos no ambiente jazzístico. O timbre do contrabaixo, comparado a outros instrumentos que ocupam a linha de frente, muitas vezes não consegue ter a mesma penetração e clareza na exposição das ideias melódicas, o que interfere de forma decisiva na comunicação musical.

A análise de métodos de improvisação e gravações de alguns instrumentistas mostram que o desenvolvimento de ideias partindo da via oral levam à frases musicais que se aproximam da comunicação verbal proporcionando maior inteligibilidade do conteúdo sonoro.

A pesquisa é composta por um disco autoral com seis temas inspirados por essa sonoridade, um memorial descritivo do processo de elaboração do disco e um artigo sobre o contrabaixista cantor como solista no jazz.

Palavras-chave: Contrabaixo; Canto; Improvisação; Jazz.

INTEGRATION OF THE VOICE WITH THE DOUBLEBASS: CREATION AND PERFORMANCE

ABSTRACT

This work aims to investigate the integration of singing, as an instrument and as a creative tool, to the double bass, either solo performance, improvisation, or both, helping in the communication of musical ideas and inducing a more "melodious" and intelligible phrasing; specifically analyze the use of the voice allied to double bass, considering that this is already used as a tool by several musicians in the jazz scene. The timbre of the double bass, compared to other instruments that occupy the "front line", often fails to have the same penetration and clarity in the exposition of melodic ideas, which interferes in a decisive way in the musical communication.

The analysis of improvisation methods and recordings of some musicians shows that the development of ideas starting from orality lead to musical phrases that approach the verbal communication providing greater intelligibility of the musical content.

The research is composed by an album with six unreleased themes inspired by this sonority, a descriptive memorial of the process of writing and performing to the disc and an article about the doublebass player and singer as a jazz soloist.

Keywords: Double Bass; Singing; Improvisation; Jazz.

SUMÁRIO

1. MEMORIAL DESCRITIVO	10
1.1 MÓDULO ACADEMICO.....	11
1.2 PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS.....	13
1.3 DESENVOLVIMENTO DO PRODUTO: DISCO COM TEMAS INÉDITOS PARA CONTRABAIXO E VOZ.....	18
1.4 CONCLUSÃO.....	21
2. ARTIGO – O CONTRABAIXISTA CANTOR COMO SOLISTA NO JAZZ	
RESUMO.....	22
ABSTRACT.....	23
INTRODUÇÃO.....	24
2.1 DESVELANDO O SOLO.....	25
2.2 O SOLO DE CONTRABAIXO NO JAZZ.....	29
2.3 INTEGRAÇÃO DA VOZ COMO RECURSO.....	31
2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
2.5 REFERÊNCIAS.....	35
ANEXOS - FORMULÁRIOS DE REGISTRO DAS PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS	38

1. MEMORIAL DESCRITIVO

Iniciei o mestrado em julho de 2016 no Programa de Pós Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBa), área de Criação Musical/Performance, sob a orientação do professor Dr. Joatan Nascimento.

Como aluno da Escola de Música da UFBa desde o ano 2004 pude acompanhar diversas transformações. A escola passou por grandes avanços e ao meu ver o PPGPROM é um desses. Ao longo da minha graduação tive contato com alguns colegas que cursavam as primeiras turmas, assisti algumas bancas de defesa e depois de algumas conversas, e com base no perfil que captei do curso, acreditei que esse seria o caminho para, ainda dentro da universidade, conectar a minha prática profissional ao universo acadêmico.

Escolhi a área de Criação/Performance por ser o que eu buscava dentro de um curso de pós graduação; a possibilidade de colocar sobre a prática adquirida como contrabaixista acústico no segmento popular, desenvolver o olhar científico, analisando e fomentando questionamentos, e ainda mais motivador foi a oportunidade de estar sob a orientação de um profissional respeitado pela sua competência e versatilidade.

Minha vivência musical começou muito cedo, está presente nas minhas primeiras memórias da infância, cantando com meu pai e com meus irmãos. Essa relação foi se tornando cada vez mais intensa com o passar do tempo até eu me tornar músico profissional e almejar maior embasamento teórico sobre a prática. Por ser um programa aberto para linguagens musicais diversas, acredito que foi o espaço ideal para mim enquanto músico que busca aliar o aprimoramento técnico a um olhar mais reflexivo, aprofundando e fundamentando a prática, possibilitando que eu pudesse lançar esse olhar sobre o trabalho que vinha sendo desenvolvido nos últimos anos, a utilização da voz como recurso de criação e timbrístico junto ao contrabaixo.

1.1 MÓDULO ACADÊMICO

A minha turma durante o curso teve as aulas ministradas em módulos, o que foi muito positivo pois facilitou muito o acesso e a frequência para colegas oriundos de outros estados assim como para mim, pois permitiu que eu pudesse organizar com antecedência a agenda liberando os dias designados para as aulas. Com esse formato criou-se uma atmosfera de imersão já que tínhamos aulas por uma semana inteira nos turnos da tarde e da manhã e, no caso de alguns colegas, também no turno da noite.

O contato intenso com os professores e colegas instaurou um clima de troca e colaboração mútua entre todos, contribuindo ricamente para o meu trabalho, isso sem falar na abordagem dos professores, sempre fomentando discussões dentro do conteúdo abordado em cada disciplina.

Abrir espaço no meu raciocínio para essa interlocução entre a prática e o saber acadêmico foi um dos grandes desafios e também uma grande aquisição que obtive no curso. Temáticas diversas relacionadas à prática que criaram conexões para um fazer musical mais consciente e efetivo.

Estudos Bibliográficos e Metodológicos (MUS502) foi a primeira disciplina que tive contato, através do professor Pedro Filho que já era um amigo querido de longas datas. Encontrar ele nesse contexto foi muito bom pois aliviou a tensão sobre o início do processo.

Essa disciplina, que trabalha diretamente com as regras de escrita, esclareceu muitos detalhes importantes para a elaboração do trabalho, além de ajudar bastante abordando os mecanismos de pesquisa, virtual e físico, e como documentá-los no trabalho. O trabalho de cada aluno era discutido por todos na sala através do resumo apresentado no anteprojeto trazendo pontos de vista diversos e apontando novas direções para a busca de referências. Ao final do semestre todos apresentaram uma versão do resumo/abstract do trabalho de conclusão final.

Estudos Especiais em Intepretação/Música do Atlântico Negro (MUSD45) ministrada pela professora Katharina Döring foi uma experiência marcante pois situou meu pensamento à respeito do projeto e da música que produzo. O

aprofundamento sobre os diversos rumos que a música do continente africano tomou não somente no Brasil mas principalmente na América do Norte e América Central (Caribe) foi o destaque dessa disciplina que mostrou um panorama da produção musical africana diferenciando cada região e rastreando as conexões estabelecidas do lado de cá (Américas).

A principal atividade de avaliação da disciplina foi a apresentação de um seminário sobre a música da diáspora onde fui sorteado para falar sobre a música da Jamaica. Outra atividade solicitada foi uma pesquisa de campo, nessa atividade escolhi como tema um trabalho que foi muito importante para o desenvolvimento desse projeto: Segundas de Jazz com o grupo A Cinq. No decorrer desse trabalho vou trazer mais detalhes sobre essa prática.

A disciplina Métodos de Pesquisa em Execução Musical (MUSD42) foi ministrada em parceria pelo professor Lucas Robatto com a professora Diana Santiago. Disciplina que foi fundamental pra conhecer de perto o processo de desenvolvimento de duas pesquisas bastante complexas sendo uma grande referencia para o meu processo de pesquisa. Lucas apresentou uma pesquisa sobre Edição Musical descrevendo esse ramo que é conhecimento essencial para todos os profissionais da area musical enquanto Diana trouxe uma pesquisa voltada para a area da psicologia aplicada à música abordando a memoria e processos de apredizagem.

No final do módulo o foco se direcionou para o Trabalho de Conclusão Final onde eles examinaram junto com a turma o *Template* do TCF de cada aluno.

Estudos Especiais em Interpretação (MUSD45), dessa vez ministrado pelo trio Pedro Robatto, Suzana Kato e Beatriz Alessio, abordou muito de perto o intérprete em três diferentes aspectos. Pedro através do texto de KIVY (1995) trouxe o debate sobre "autenticidades" onde se discutiu e classificou os diferentes tipos de autenticidade. Suzana, usando como referência o texto *Emotional Communication* de P.N. Juslin, R.S. Persson (2002), discutiu a possibilidade do intérprete transmitir o sentimento para a plateia utilizando aspectos musicais como: andamento, expressão, dinâmica, tempo, sem a necessidade de estar envolvido emocionalmente com a obra no momento da execução. Beatriz, provocou um debate sobre interpretação a partir do olhar do compositor

relacionando três diferentes textos sobre interpretação cada um com diferentes opiniões sobre o papel do intérprete diante da obra.

No terceiro semestre da disciplina Estudos Especiais em Interpretação (MUSD45) tive a oportunidade de ter Rowney Scott como professor que abordou um tema muito importante para minha pesquisa: A improvisação.

Dois processos diferentes foram trabalhados durante as aulas, a improvisação dentro do conceito jazzístico e a improvisação livre. Rowney dividiu a aula separando um momento específico para a análise dos textos e outro voltado para a prática referenciada pelos textos.

Esse trabalho provocou em mim muitas reflexões sobre a minha prática nos contextos em que eu estava inserido no que diz respeito à linguagem e a comunicação dentro da improvisação. Sem falar na inspiração de tocar ao lado dele e de colegas tão talentosos.

1.2 PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

O espaço criado através das disciplinas práticas foi ideal para o meu crescimento enquanto “performer”. Além dos trabalhos em que atuo como músico acompanhante e nos quais me coloquei também como cantor buscando evidenciar e enriquecer essa abordagem pondo em prática os estudos em contextos musicais onde a improvisação fosse um aspecto importante.

Reconhecer as práticas profissionais como parte do processo formativo do músico fez com que eu mudasse a minha relação com os diversos trabalhos que sou colaborador aumentando o nível de comprometimento com o fazer artístico. Durante o curso estive envolvido em projetos profissionais diversos e, graças a essa multiplicidade pude aplicar os conceitos debatidos em sala de aula em contextos diferentes enriquecendo a minha interação.

Busquei disciplinas cujos requisitos conectassem com as práticas que eu já tinha em curso. Grande parte delas estavam ligadas à improvisação e outras estavam mais ligadas a minha atuação como contrabaixista e cantor em ambientes mais específicos, foram elas: Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

(MUS D48), Preparação de Recital/Concerto Solístico (MUS D53) e Prática em Criatividade Musical (MUS D54). Estive envolvido em diversas atividades artísticas que encaixam no currículo dessas disciplinas, algumas delas estão descritas abaixo.

O Quarteto SRD, quarteto de jazz do qual sou membro formado por Matias Traut (trombone), Bruno Aranha (piano) e Ivan Huol (bateria), se apresenta toda quarta-feira no restaurante Pysco localizado no Santo Antonio. Formado em 2016 para o projeto “Passo No Jazz” o grupo tem como objetivo a investigação de repertório jazzístico abrindo espaço também para o samba jazz, música pop e latina. O processo é bem dinâmico, algumas ideias de música surgem na hora da apresentação, tocamos elas da forma que for possível e de acordo com a sonoridade obtida cada um estuda a execução mais detalhadamente para que a música possa se integrar ao repertório. Quando estamos interessados em uma música fora do contexto jazzístico um dos membros traz a transcrição da partitura.

Uma atividade que assumi com maior intensidade a partir do trabalho no mestrado foi a função de contrabaixista e cantor em eventos. Nessa atividade enfrentei como desafio a impossibilidade de executar de primeira vista uma música nunca vista antes. Como contrabaixista nesse mesmo tipo de ocasião era de costume chegar e tocar as músicas sem nunca tê-las ouvido mas como cantor não pude mais contar com essa possibilidade já que não era possível transmitir a mensagem da canção sem se apropriar da melodia e da letra. Naturalmente passei a tocar de memória nessas ocasiões e as vezes com o auxílio da letra somente.

Tive a oportunidade de apresentar dois *masterclasses*, um realizado na Casa do Piano (Capão) e outro realizado no Centro Estadual de Educação Profissional – CEEP Artes e Design durante os seminários de contrabaixo sob a coordenação do professor Ângelo Santiago.

O masterclass apresentado na Casa do Piano foi uma excelente oportunidade para começar a pensar em formas de sintetizar a exposição da abordagem de interação entre o contrabaixo e a voz. Procurei estruturar uma apresentação onde pudesse contemplar diversos tipos de interação; melodia na voz, melodia no contrabaixo, melodia com abertura de voz no contrabaixo e

contraponto melódico foram as modalidades que escolhi. A apresentação teve uma hora e trinta minutos de duração contando com um bate-papo no final. Tive duas participações especiais em momentos diferentes da apresentação. Juliana Leite cantou “Lamento Sertanejo” de Dominginhos e Gilberto Gil com o meu acompanhamento no contrabaixo e Stefano Cortese no piano tocou comigo “Silence” de Charlie Haden, um dos meus contrabaixistas/compositores favoritos. As participações foram essenciais para perceber como esse tipo de performance pode interagir com a participação de outros músicos.

O *masterclass* apresentado no CEEP - Artes e Design foi pré formatado pelo professor Ângelo Santiago que me sugeriu falar um pouco sobre a minha trajetória como contrabaixista acústico e elétrico, dar dicas de estudo e demonstrar o trabalho que venho desenvolvendo sobre a integração da voz com o contrabaixo. A apresentação se desenvolveu de forma espontânea, uma discussão intercalada com músicas contando histórias curiosas que acumulei ao longo dos anos que toco o contrabaixo. Tivemos durante a apresentação a participação de Raul Pitanga, que também leciona na instituição, tocando bateria no standard “*There Will Never Be Another You*” de Harry Warren e Mack Gordon. Foi uma experiência muito enriquecedora dividir a minha trajetória com a plateia presente formada por professores e alunos da instituição.

Apresentei dois arranjos em um mini-recital comentado no I Festival de Pesquisa em Música - PARALAXE. As músicas executadas foram “*Norwegian Wood*” (Lennon/McCartney) e “É Preciso Perdoar” (Alcyvando Luz e Carlos Coqueijo). Falei brevemente sobre a proposta de integrar a voz ao contrabaixo e tive uma resposta muito positiva do público que classificou o meu trabalho como um dos destaques dentre o que foi apresentado naquele dia. Foi um grande desafio vencido pois foi a primeira vez em que apresentei esse trabalho em caráter de recital. Escolhi essas duas canções por serem de gêneros diferentes e por conta do arranjo elaborado para elas que apresentam abordagens distintas.

Também como parte da programação do Paralaxe me apresentei com o Quarteto Burdiê que foi criado com o propósito de dar uma amostra da produção musical dos alunos do PPGPROM. O grupo era formado por Ivan Sacerdote

(Clarineta), Ian Cardoso (Guitarra), Rafael Palmeira (Bateria) e por mim no baixo elétrico. O repertório era composto por temas autorais de cada integrante.

Falando sobre a minha prática como músico *freelancer* em shows e gravações em contextos em que tinha a improvisação e o desenvolvimento de arranjos como foco, tive muitos trabalhos realizados no período do mestrado. Dessa forma, vou relatando apenas os mais relevantes para o contexto referido.

Os ensaios com o grupo *Asé Ensemble* para a apresentação no Festival de Jazz do Capão aconteciam semanalmente com antecedência de dois meses à apresentação. O grupo formado por Ubiratan Marques (composições, piano), Rowney Scott (Sax Tenor e Soprano), Tito Bahiense (Voz), Reinaldo Boaventura (Percussão) e por mim no contrabaixo tem como proposta de trabalho executar composições do maestro e pianista Ubiratan Marques que apresentam uma fusão da música afro-brasileira com o jazz. Esse mesmo grupo já possuía algum entrosamento e familiaridade com o repertório pois já havia se apresentado no projeto "Música nas Igrejas". Durante o processo o maestro apresentou novas peças que foram acrescentadas e fomos trabalhando música por música, solucionando detalhes da execução, ordem dos solos, entre outros aspectos da apresentação.

O grupo Beatles N' Jazz é um trio formado por Márcio Pereira (guitarra), Laurent Rivemales (bateria) e por mim. O objetivo do trabalho é apresentar arranjos de canções do celebrado quarteto de rock com uma roupagem inspirada nos grandes clássicos do jazz. Nesse grupo sou contrabaixista e cantor mas algumas canções são apresentadas em versões instrumentais. Esse trabalho apresenta um desafio especial que é criar arranjos sobre músicas amplamente conhecidas procurando deixar espaço para a improvisação e interação entre os músicos. Como tive contato com os Beatles logo na infância e conheço grande parte do seu cancionário de memória, todo o repertório abordado é muito familiar para mim facilitando a assimilação das canções e arranjos.

A Cinq, grupo formado por Joatan Nascimento (trompete e flügelhorn), Matias Traut (trombone), Bruno Aranha (piano), Ivan Huol (bateria) e por mim no contrabaixo se apresenta às segundas-feiras, no Espaço Cultural Casa da Mãe localizado no bairro do Rio Vermelho desde janeiro de 2015.

A ideia do líder do grupo, o trompetista Joatan Nascimento, brotou da vontade de tocar um repertório inspirado no grupo Jazz Messengers (Art Blakey e Clifford Brown) e aos poucos foi se transformando, ganhando outras influências que acabaram transformando a ideia numa noite de jazz onde a plateia, de posse de um cardápio musical, poderia escolher o repertório a ser executado no decorrer da apresentação.

Com o tempo o evento se tornou um ponto de encontro de amantes do jazz e músicos, que eventualmente participam garantindo o caráter espontâneo que o jazz propõe na sua essência.

Todos no grupo tem liberdade de sugerir músicas, se algum membro não souber ele tocará com o auxílio do *Real Book* ou partitura trazida por um dos membros. O grupo não tem ensaios regulares, trabalhamos com a transmissão oral dos arranjos ou construímos de maneira instantânea durante a execução.

A gravação do disco “Quietude” de Paulo Mutti foi um acontecimento importante nesse período. Comecei minha carreira musical junto com Mutti que também foi o grande incentivador na aquisição do contrabaixo acústico. Esse disco foi a sintetização de uma intensa produção que ele vem realizando dentro da música instrumental e também como produtor. Fazer parte disso foi muito enriquecedor principalmente por ter ao lado tantos músicos talentosos e de grande contribuição para a cena musical nacional. Eu gravei baixo acústico em todas as faixas do álbum que também contou com: Ivan Huol (Bateria), Ivan Torres (bateria), Joana Queiroz (Clarinete e Clarone), Rowney Scott (sax tenor) e Joatan Nascimento (trompete). A base do disco foi toda gravada em três sessões, Mutti levava os *leadsheets* e fomos construindo as *levadas* ao mesmo tempo que estávamos conhecendo os temas que Mutti executava na guitarra ou no violão.

1.3 DESENVOLVIMENTO DO PRODUTO: DISCO COM TEMAS INÉDITOS PARA CONTRABAIXO E VOZ

Comecei minha trajetória musical muito cedo por influência dos meus pais. Eu, meu irmão e minha irmã, na faixa de 6-11 anos de idade, trabalhávamos muito sobre arranjos vocais influenciados principalmente por Beatles e Jovem Guarda. Havia também outras influências como Carlos Lyra, Geraldo Azevedo, músicas que meu pai gostava de tocar em seus momentos de lazer, muito samba da Bahia, Raul Seixas, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Banda De Pau e Corda.

Alguns anos depois cada um dos irmãos assumiu um instrumento e eu fiquei com o contrabaixo elétrico, que logo no início me pareceu enorme mas me adaptei rapidamente tocando as linhas de baixo das músicas dos Beatles. Antes disso eu não tinha muito claro na mente qual era a função do baixo e também nunca tinha observado atentamente um baixista.

Um dos primeiros desafios foi juntar os vocais que já estávamos habituados a fazer com a execução dos arranjos instrumentais, eu no baixo, minha irmã na guitarra, meu irmão no violão e posteriormente no teclado. Acredito que o trabalho sobre a integração da voz com o contrabaixo teve seu início nessa fase, passando posteriormente por experiências diversas e sendo retomado agora.

Quando fui selecionado para o Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGROM) tive dificuldade em definir o que seria o produto final. Como se trata de um trabalho voltado para a performance dentro da área de criação/performance naturalmente os produtos seriam: disco, recital, songbook etc. Gravar um disco sempre foi uma vontade mas entendia que poderia demandar muito mais tempo e energia que poderia dispor naquele momento, sem falar no fator financeiro. A ideia que tinha era gravar um disco com músicas próprias executando o contrabaixo e cantando junto a um grupo de músicos com guitarra, piano, bateria e algum instrumento de sopro. Até que me ocorreu que o fator inédito nesse trabalho seria mostrar de perto a sonoridade do baixo com a voz sem a adição de outros instrumentos.

Eu sempre pensei no contrabaixo como um instrumento melódico, provavelmente por influência do canto e busco colocar isso em evidência nos principais contextos que são inerentes ao contrabaixo, condução e improvisação.

Ao longo da minha trajetória ouvindo muitos contrabaixistas ao vivo e em gravações, participando de grupos de música instrumental, participando de *jam sessions*, um pensamento começou a martelar minha mente: será que as minhas ideias musicais são compreendidas pelo mundo exterior? Foi quando passei a dar mais destaque para a voz como auxílio timbrístico e norteador do meu discurso no instrumento.

Tenho como referência muitos artistas que integram a voz ao instrumento, cada um a seu modo. Esses modelos foram a inspiração para tocar um instrumento e cantar, ou integrar a voz ao instrumento na improvisação, e também uma provocação para pensar em possibilidades menos previsíveis para utilizar a voz como um instrumento que possa formar harmonias através da execução de contracantos e improvisar melodias com abertura de intervalos (outros além de oitavar). Levou um tempo pra assumir que esse seria o produto final mas depois de discussões com colegas da profissão me convenci de que esse era o caminho. A partir daí comecei a explorar mais, identificava intuitivamente músicas que se encaixassem nas possibilidades de interação que eu queria e construía um arranjo. Um pouco do resultado desse estudo foi apresentado no Paralaxe (I Festival de Pesquisa em Música da UFBA).

A partir daí comecei a traçar um esboço do disco. Cheguei a pensar em gravar arranjos de músicas de outros compositores mas pensei nas implicações sobretudo na obtenção dos direitos e demais tramites burocráticos. Acabei optando por um disco com temas inéditos de minha autoria pensados especialmente para esse projeto, aproveitando a influência musical de artistas que tive a oportunidade de colaborar, com o objetivo de conectar essa abordagem com musicalidade da Bahia.

A proposta é conceber um álbum com 6 temas inéditos buscando a maior diversidade possível dentro do universo musical que venho explorando ao longo da minha trajetória.

Comecei o processo localizando material que tinha elaborado previamente para outras finalidades e concluí que deveria partir do zero pois esse material não se mostrava à altura do projeto. Elaborei uma lista de referencias para ser meu ponto de partida.

1. Samba, samba-cancão ou samba de roda
2. Bolero
3. Canon (uma música cíclica)
4. Valsa
5. Afro (melodia inspirada no canto de seu Mateus Aleluia)
6. Blues (talvez uma harmonia com *Coltrane Changes*)

Comecei a desenvolver algumas ideias com o baixo e a voz simultaneamente e em paralelo ia gravando no *smartphone* ideias que iam surgindo a partir da voz. Colecionei todas as ideias e fui selecionando quais delas poderiam se integrar com outras e quais delas tinham um caminho próprio a ser desenvolvido. À medida que ia fechando a ideia fazia também o registro na partitura no formato de *leadsheet* (melodia com cifra).

A proposta é que essas músicas funcionem como temas, podendo ser tocadas posteriormente em formatos diversos e possivelmente até com letra. Isso também sugere que as músicas tenham espaço para improvisação, que pode ocorrer com o contrabaixo e voz simultaneamente mas também explorando a possibilidade de, em algumas delas, usar a voz como base e improvisar no baixo e, em outra canção, inverter usando o baixo como base e improvisando na voz.

Gravar esse formato apresentou algumas especificidades, o baixo assim como a voz precisam ser captados com clareza para alcançar a sonoridade desejada. Por conta da experiência que adquiri gravando em diversos estúdios em Salvador assim como também em locais fora da cidade, consegui imediatamente identificar os profissionais que possibilitaram a parceria de junto comigo, buscar a solução ideal para captar o som.

O processo de gravação foi uma pesquisa à parte. Passamos um dia apenas testando tipos diferentes de microfones e de que forma posicioná-los para

gravar a voz e o contrabaixo simultaneamente, sacrificando o mínimo possível a qualidade de captação de ambos. Testamos inicialmente a captação do contrabaixo usando o sinal do captador piezo conectado a um *direct box* e um microfone de fita ativo posicionado de forma a captar minimamente a voz. Para a voz, começamos os testes com um microfone de fita passivo posicionado para isolar o contrabaixo mas, depois de alguns testes, decidimos usar o Shure SM7 que é um microfone dinâmico projetado para estúdio que capta um som com menos interferência do contrabaixo.

O disco foi gravado, mixado e masterizado por Pablo Moreno Pires no Estúdio 12por8 localizado na cidade de Salvador – Bahia – Brasil em março de 2018 financiado com o prêmio de melhor instrumentista conquistado no Festival de Música Universitária de Salvador – MUSA, defendendo a música "Reina" de Ian Cardoso.

1.4 CONCLUSÃO

Estar dentro do Programa de Pós-Graduação Profissional me conduziu a elaborar um produto que parte do meu fazer artístico e se fundamenta na pesquisa acadêmica, montando um mosaico de referências para minha prática.

Através do estudo sistemático realizado no decorrer do curso pude compreender melhor como se desenvolve uma identidade artística e como toda a experiência profissional que tive ao longo do curso pode ser traduzida em ferramentas práticas e teóricas para a minha produção. Isso proporcionou a organização de uma pesquisa onde pude enxergar com mais clareza a presença do contrabaixo, mais especificamente do contrabaixista cantor, na história do jazz e relacionar com a minha atuação dentro do meio musical jazzístico, dando forma ao meu fazer musical registrado no disco que será o pontapé para o lançamento do meu trabalho artístico como músico solo, trazendo uma abordagem diferenciada para o âmbito da música instrumental.

2 ARTIGO: O CONTRABAIXISTA CANTOR COMO SOLISTA NO JAZZ

RESUMO

Esse artigo tem como objetivo analisar a performance do contrabaixista cantor, fazendo um resumo da evolução do contrabaixo como solista no jazz, levantando as principais características do solo dentro desse idioma musical e apontando possibilidades para uma comunicação musical mais efetiva no contrabaixo através do uso da voz, que pode se integrar como recurso oral no desenvolvimento de ideias e como elemento timbrístico, tendo como referencia grandes instrumentistas que usam esse recurso em sua performance.

Palavras-chave: Contrabaixo, Jazz, Voz, Improvisação, Solo.

ARTICLE: THE DOUBLEBASS PLAYER AND SINGER AS A JAZZ SOLOIST**ABSTRACT**

This article aims to analyze the performance of the doublebass player and singer by summarizing the evolution of the doublebass as a solo instrument in jazz, raising the main characteristics of the solo within this musical language and pointing out possibilities for a more effective musical communication in the doublebass through the use of the voice which can be integrated as an oral resource in the development of ideas and as a timbre element with reference to great musicians who uses this resource in their performance.

Keywords: Doublebass, Jazz, Voice, Improvisation, Solo.

2.1 INTRODUÇÃO

O contrabaixo é um instrumento solista no jazz? David Chevan (1989) no seu artigo *The doublebass as a solo instrument in early jazz* traz uma citação do crítico francês Hughes Panassié onde ele diz que:

O contrabaixo realmente não é um instrumento de solo; na verdade, a maioria dos solos de baixo são bastante chatos, pois mesmo que o músico tenha ideias interessantes, elas não saem de forma atraente em um contrabaixo. Apenas um punhado entre os baixistas conseguiu tocar solos atraentes. (Tradução Nossa) (Panassié, 1973, p.171).

O livro de Panassié que teve sua primeira edição publicada em 1942 está falando provavelmente dos baixistas desse mesmo período que compreende também a grande era do contrabaixo, quando o instrumento firmou seu lugar dentro do jazz. No ano de 1937 o estúdio RKO lançou o filme *"Shall We Dance"* com Fred Astaire e grande elenco. Uma das principais canções do filme se chamava *"Slap That Bass"* de Ira e George Gershwin. Como resultado do grande sucesso a canção foi gravada por cinco diferentes orquestras somente no mês de março de 1937. Esse acontecimento foi o pontapé para uma leva de artistas lançarem músicas que tivessem o contrabaixo em evidência. 1938 e 1939 foram anos em que a popularidade do instrumento se solidificou, três artistas fizeram grandes contribuições para o repertório do contrabaixo solo nesses anos: Bob Haggart lançou *"The Big Noise From Winnetka"*, Cab Calloway com Milt Hinton no baixo lançou *"Pluckin' The Bass"* e Duke Ellington com Jimmy Blanton no baixo lançou *"Jack The Bear"*.

Mesmo com todo o sucesso do instrumento nesse período não é difícil entender o posicionamento de Panassié (1973) em relação aos solos de contrabaixo, que não sofreram muitas transformações desse período até hoje, mas a questão é, quem são esse "punhado" de contrabaixistas que chamaram a atenção de Panassié (1973) e o que tornou interessante a performance deles? Ele diz que por mais que o instrumentista tenha ideias interessantes elas não

sobressaem por conta do timbre do instrumento. Daí surgem também outros questionamentos pois todos os instrumentos são suscetíveis a falha na comunicação de ideias musicais no momento do solo. Sendo assim, os questionamentos sobre o que pode levar um solo a falhar e o que pode tornar um solo de contrabaixo interessante parecem caminhos distintos para percorrer, ou que, pelo menos, têm especificidades.

23. DESVELANDO O SOLO

Gunther Schuller (1968) diz que os *chorus* de solo nasceram a partir dos *breaks* (paradas no meio da música) onde os trompetes normalmente improvisavam por um ou dois compassos no máximo. Isso se tornou uma tradição no estilo musical de New Orleans, era considerado por muitos o ponto alto na performance e foi naturalmente expandindo a duração com o passar do tempo transformando-se numa das principais características da performance jazzística. Provavelmente por conta da plateia reconhecer a improvisação como uma forma espontânea de comunicação foi que essa conquistou espaço nas performances. Stephen Nachmanovitch no seu livro *Free Play* (2013) diz que:

{...} Quando pensamos em improvisação, tendemos a pensar primeiro sobre música improvisada ou teatro ou dança; mas além dos prazeres que brindam, essas formas de arte são portas para uma experiência que constitui o total da vida diária. Todos somos improvisadores. A forma mais comum de improvisação é a linguagem comum. Ao falar e ouvir, tomamos unidades de um conjunto de tijolos (o vocabulário) e regras para combiná-los (a gramática). Nós recebemos isso da nossa cultura. Mas as frases que juntamos com elas nunca foram ditas antes e talvez ninguém lhes diga mais tarde. Toda conversa é uma forma de jazz. A atividade da criação instantânea é tão comum para nós como a respiração {...} (Tradução Nossa) NACHMANOVITCH (1990, p. 29)

De acordo com Nachmanovitch (1990), a mesma improvisação que está presente no jazz também está presente na vida do ser humano na forma como

interagimos uns com os outros, músicos ou não, sendo o jazz a comunicação através da música.

A palavra jazz possui um sentido difuso e é sob essa sombra que a sua essência se revela. Barulho, dança, descontrole são algumas palavras relacionadas ao sentido dessa manifestação que pode ser traduzido também com a palavra: interação, uma conversa. E como toda conversa tem um assunto (tema) os atores se revezam a expor seus pontos de vista sobre esse tema com a suas próprias ideias e timbres. Herbie Hancock, em entrevista ao site *Daily News*, sobre o *1 International Jazz Day* diz que:

{...} O jazz é realmente sobre a experiência humana. Trata-se da capacidade dos seres humanos de levar o pior das circunstâncias e das lutas e transformá-lo em algo criativo e construtivo. Isso é incorporado à fibra de todo ser humano. E acho que é por isso que as pessoas podem responder a isso. Elas sentem a liberdade nele. E os atributos do jazz também são admiráveis. Trata-se de diálogo. Trata-se de compartilhar. É trabalho em equipe. É no momento, e não é passível de julgamento. (Tradução Nossa) HANCOCK (2012)

Nessa "conversa" a função do contrabaixo é proporcionar um ambiente estimulante para que o papo se desenvolva e todos encontrem espaço para expressar suas ideias, e o contrabaixista como parte disso também deve expressar sua opinião com clareza e eloquência, explorando o máximo dos seus recursos.

O contrabaixo é um instrumento riquíssimo em possibilidades timbrísticas, provendo o músico com diferentes sons para usar em seu discurso, mas do ponto de vista organológico nos deparamos com algumas limitações que o colocam em desvantagem junto aos outros elementos do conjunto. O contrabaixo mesmo amplificado não consegue ter a mesma clareza e projeção de um trompete. Na busca de superar esses obstáculos, vários contrabaixistas ao longo da história buscaram alternativas para comunicar de forma efetiva no seu momento de solo. Panassié (1973) enaltece a performance de Jimmy Blanton, que é considerado o pai do contrabaixo moderno, dizendo que:

{...} Jimmy Blanton... provavelmente tocou mais contrabaixo do que qualquer outro homem. Ele era incrivelmente rápido e flexível em seu fraseado... ele tinha um som bonito e um senso de harmonia. Jimmy Blanton foi provavelmente o maior solista de contrabaixo de todos os tempos {...} (PANASSIÉ, 1973, p.171).

Com certeza Jimmy Blanton foi uma figura importantíssima para a história do contrabaixo mas outros o antecederam e colocaram degraus para que o vocabulário do contrabaixo como instrumento solista se desenvolvesse. David Chevan (1989) no seu artigo *The Doublebass as a Solo Instrument In Early Jazz* não discorda de Panassié (1973) sobre a importância de Jimmy mas, por outro lado, enxerga que há preconceito em relação à contribuição dos contrabaixistas na história do jazz, justificando que os historiadores citam apenas Jimmy Blanton como única ou principal referência para o instrumento, o que deixa uma lacuna de mais de 15 anos na documentação do desenvolvimento e evolução do vocabulário solo do contrabaixo. Os “historiadores de poltrona”, como Chevan (1989) os apelidou, produzem textos bem redigidos mas que não contam a história com fidelidade. Isso é muito negativo pois cristaliza conceitos equivocados sobre a contribuição desses músicos. Parte dessa culpa deve ser atribuída também aos próprios contrabaixistas desse período por corroborar com a ideia de que até a chegada de Jimmy Blanton os antecessores tocavam apenas as notas fundamentais para dar suporte rítmico e contorno harmônico, sem contribuir com solos. Em uma entrevista para o *National Endowment for the Arts (NHE) Jazz Oral History Project*, o baixista de Chicago, Quinn Wilson disse: {...} era diferente com uma big band. Você tinha solos de trompete, solos de saxofone e trombone. Todo mundo estava tocando solos. Você não precisava de muito, o contrabaixo raramente precisava entrar com solos {...} (Tradução Nossa) (DEMICHAEEL 1977, p. 32).

Embora seja difícil rastrear e traçar uma linha com o desenvolvimento do vocabulário solo do contrabaixo, não foi difícil constatar que antes de Jimmy Blanton um grande contrabaixista se destacou com uma performance ímpar, Leroy Elliot "Slam" Stewart.

Slam Stewart, como ficou conhecido, além de tocar o contrabaixo também era cantor e usava a voz integrada ao contrabaixo no momento do solo, criando

uma sonoridade única, juntando a sonoridade do arco com a voz. Segundo Chevan ele foi um dos contrabaixistas mais importantes em toda história do jazz. O crítico francês Panassié escreveu:

{...} Um caso especial é o do Slam Stewart. Ele encontrou uma maneira muito atrativa de tocar seus solos no contrabaixo: ele usa o arco (o que outros também fizeram), mas ao mesmo tempo ele canta (ou melhor, murmura) uma oitava acima do que a frase que ele está tocando com o arco. Como o Slam é inventivo, cheio de humor e suinga o tempo todo, sem dúvida, é um dos poucos baixistas que alguém gostaria de ouvir solar. (Tradução Nossa) (Panassié, 1973 p.172)

Chevan argumenta que a performance de Slam em seu clássico “*Flat Foot Floogie*” gravado em 17 de fevereiro de 1938 apresenta as mesmas características atribuídas a Jimmy Blanton no artigo de Ray Brown para o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* – um som forte e focado, ampla extensão, excelente entonação e consciência rítmica sem precedentes." Chevan ainda acrescenta que essa mesma performance atinge os objetivos atribuídos novamente a Blanton no artigo de J. Bradford Robinson para o *Amerigrove* – "tem uma melodia inventiva, e é um avanço em relação ao estilo walking bass." Em 1939 Jimmy Blanton participou pela primeira vez de uma sessão de gravação enquanto Slam Stewart já tinha gravado pelo menos 18 vezes já usando a sua conhecida performance. Em entrevista para Stanley Crouch, Slam explica como desenvolveu sua abordagem:

Aprendi a fazer isso com a experiência musical que tive, especialmente com Ray Perry, especialmente quando tocava seu violino. Foi aí que eu tive a ideia de tocar o baixo, tocando o baixo e cantarolando, porque era o que ele costumava fazer. Ele costumava cantar junto com seu violino exatamente no mesmo registro que estava tocando seus solos {...} (Tradução Nossa) (Crouch, 1970?)

Usar a voz integrada ao contrabaixo no momento do solo fez com que Slam se destacasse e também o ajudou na construção das frases, ao mesmo tempo que trouxe um timbre diferenciado, potencializando a comunicabilidade do seu

solo. Anos depois, outros contrabaixistas utilizaram essa mesma abordagem em seus solos. Um grande baixista que surgiu pouco depois de Slam com uma performance semelhante foi Major Holley. Acompanhou grandes nomes do jazz como, Charlie Parker e Duke Ellington e gravou dois álbuns como artista principal, sendo que um deles é em dueto com Slam chamado "Shut Yo' Mouth!". Outro nome de destaque é Ernie Shepard, que pode ser ouvido atuando em alguns álbuns de Duke Ellington gravados entre 1962 e 1964 e também em um vídeo onde ele interpreta "Take The A Train" de Duke Ellington e Billy Strayhorn interpretado pela orquestra de Duke Ellington. Nessa performance gravada em 1964, Ernie canta a letra da canção ao mesmo tempo que toca o contrabaixo e em seguida faz um solo usando *pizzicato* (pinçando a corda com os dedos) integrado com a voz. A performance de Slam gerou uma tendência que influenciou muitos músicos ao longo de gerações, não somente por trazer uma abordagem musical diferenciada mas também pelo caráter cênico. É possível encontrar alguns vídeos de Slam atuando em filmes mostrando sua performance como *entertainer* e assim também o fazia em seus discos e apresentações.

Um grande músico que também mostrou esse expertise foi Arvell Shaw. Contrabaixista de Louis Armstrong por muitos anos e também membro da última banda que acompanhou Satchmo. É um músico importante para história do jazz não somente por ter acompanhado um dos maiores ícones desse gênero mas também pela sua performance que apresentava grande inventividade e domínio do instrumento, *pizzicato* e arco. Em alguns solos é possível ouvir ele murmurando algumas notas junto com as ideias tocadas no contrabaixo. Ele pode ser visto e ouvido em vídeos e álbuns de Louis Armstrong.

2.2 O SOLO DE CONTRABAIXO NO JAZZ

Para falar sobre o solo de contrabaixo é imprescindível citar os primeiros solistas no instrumento. Ed Garland e George Foster, contrabaixistas oriundos de New Orleans, identificaram como um dos precursores um músico chamado Henry Kimball (1878-1931) que além do contrabaixo também tocava tuba. Não há

registro sonoro da sua performance e também não se sabe de fato se lhe era permitido solar. Garland se recorda:

{...} Eu fui ao St. Catherine's hall onde Henry Kimball estava tocando... e aquele era o craque do contrabaixo lá em New Orleans. Bom na leitura, sabe. Bom na leitura e bom no arco. Ele usava o arco muitas vezes. Então eu costumava ir lá e sempre assistia ele o tempo todo, sabe... Então ele me disse: - Eddie, eu te direi o que quero que faça... Eu vou te mostrar como usar os dedos no baixo. E tal ele fez, e o cara também me mostrou como usar o arco. (Tradução Nossa) (TURETSKY, 1970?)

Segundo SCHULLER o primeiro solo de contrabaixo registrado em gravação aconteceu em 6 de julho de 1928 (1968, 201) das mãos do contrabaixista William Manuel "Bill" Johnson (1872 – 1972) numa sessão liderada pelo clarinetista Johnny Dodds na música "Bull Fiddle Blues". Esse foi um solo 5 breques de dois compassos, o que corresponde a quase um *chorus* inteiro, chegando bem perto do conceito mais difundido hoje onde o músico improvisa sobre toda a progressão da música. O mais comum naquele período eram solos com 2 breques de dois compassos nos quais o baixista tocava o *walking bass*.

Um aspecto pouco abordado é a disputa por espaço de solos que existia naquele período. As músicas tinham apenas 3 minutos de duração e todos os solistas queriam um momento para se destacar, com isso se propagou uma lenda de que o baixista não precisa solar e esse conceito foi aceito por muitos. A fala, em entrevista, do baixista nova-iorquino Albert Hall, acrescenta que naquele período um solo de contrabaixo jogaria os dançarinos para fora do compasso, "...essa era a era da dança", ele afirma. (Gitler, 1978, p. 92). Para nossa sorte essa não foi uma ideia incorporada por todos, de acordo com o que Chevan (1989) relata, a presença de solistas como Jimmy Blanton e Oscar Pettiford nesse período contradizem essa afirmação de Hall.

O contrabaixista deve se posicionar para além do instrumento, como um explorador da linguagem musical em toda sua complexidade, sempre melhorando a sua capacidade de expressar-se ampliando seu vocabulário musical que não deve se restringir ao universo do seu instrumento. David Baker no livro *Jazz Improvisation* diz que:

Toda música é drama, e sobre a habilidade do improvisador em manipular recursos dramáticos repousa uma considerável porção do seu sucesso como músico de jazz. Há uma variedade infinita de maneiras de tocar uma dada frase, uma escala, um acorde, ou mesmo uma nota. (...) O músico de jazz deve trabalhar constantemente para criar e manter interesse usando recursos dramáticos. Trabalhando dentro das seguintes áreas, muito pode ser feito para criar excitação e drama: dinâmica, articulações, extensão e tessitura e efeitos dramáticos. BAKER (1969, p.22).

Desenvolver estratégias para entreter a plateia é uma importante habilidade a ser desenvolvida pelo músico de jazz. Patrik N. Juslin e Roland S. Persson apresentam uma pesquisa que mede o grau, tipo e de que maneiras a emoção é transmitida à plateia numa performance, citando aspectos como: articulação, timbre, velocidade, volume, duração das notas e relacionando com sentimentos e sensações. Francesco Geminiani apud Meyer em *Emotion and Meaning in Music*, reforça dizendo: "...no que diz respeito a performance musical, a experiência mostra que a imaginação do ouvinte está, em geral, muito à disposição do artista que, por meio de variações, dos intervalos e da modulação, ele pode carimbar quaisquer impressões sobre a mente que ele entretém... ". MEYER (1956)

A ideia é que a combinação desses aspectos articulados de forma sistemática podem induzir os sentimentos da plateia independente do envolvimento emocional do intérprete nesse processo. Propondo que esse conhecimento pode ser uma ferramenta de aprimoramento da performance.

2.3 INTEGRAÇÃO DA VOZ COMO RECURSO

Usar a voz integrada ao instrumento no momento de criação estabelece um elo entre a mente e o instrumento. É uma ferramenta muito interessante principalmente para o contrabaixista, pois desenvolve uma sonoridade muito particular. Cada músico, considerando todas as diferenças entre os indivíduos, extensão vocal, timbre, contexto musical/artístico e a forma como a voz se integra com o instrumento, pode alcançar sonoridades e formas de interação distintos. O educador de jazz Jamey Aebersold diz que:

O objetivo de cada músico de jazz é tocar em seu instrumento (ou cantar vocalmente) o que ouve em sua mente. A mente é o criador de todos os pensamentos musicais. A boca (canto) geralmente pode aproximar os arremessos, ritmos e nuances do que a mente ouve melhor do que os instrumentos reais (sax, trompete, etc.) podem fazer. Como o instrumento que escolhemos é um dispositivo aprendido, é menos capaz de reproduzir os pensamentos musicais de nossa mente. Pode-se dizer que a pessoa que está melhor equipada tecnicamente se aproximará de tocar em seu instrumento os pensamentos de sua mente. (Tradução Nossa) (AEBERSOLD, 2017 p. 03)

A voz, assim como os instrumentos de sopro, e, ao contrário dos instrumentos de corda, trabalha conectada com a respiração. A respiração determina a inflexão e a duração das frases, entre outras coisas, ela expõe a forma que o instrumentista se comunica verbalmente, estruturando o solo como sentenças e produzindo pausas intrínsecas à comunicação verbal, enquanto instrumentos que não dependem da respiração na produção do som tendem a fraseados mais longos, sem muitos espaços entre as ideias. A utilização da voz conectada ao instrumento nesse contexto estabelece um elo entre a expressão oral e o instrumento.

A busca pela integração da voz com o contrabaixo é um processo complexo para determinar um caminho exato para seguir. Simone Lacorte e Afonso Galvão falam, em “Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório” (ABEM, número 17, 2007), que o ouvir é parte essencial desse processo:

{...} Assim, as diferentes áreas que compõe o caleidoscópio de atuação dos músicos populares exigem o desenvolvimento de várias outras habilidades, que vão muito além de uma capacidade de ter um bom ouvido... Atuações tão complexas e variadas envolvem o aprimoramento de habilidades igualmente complexas. A habilidade de ouvir no sentido da escuta atenta e intencional de Green (2000) é certamente uma realidade. Porém, esse tipo de aprendizagem parece envolver bem mais que isso {...} (LACORTE E GALVÃO, 2007, p. 31)

O texto também fala da categorização da escuta trazida por Green (2000): escuta intencional *purposive listening*, escuta atenta *attentive listening* e escuta

distraída ou simplesmente ouvir *distractive listening*. Cada uma delas corresponde a uma forma de interagir com a música de acordo com o propósito naquele momento. Ressaltando que o processo não acontece somente a partir da audição mas se estende de forma multissensorial onde a visão se destaca pela possibilidade de assimilação cinestésica. Assim o Jazz como música advinda de um contexto de "rua" também se encaixa nessa abordagem.

Apesar de existir uma literatura vasta sobre o estudo do jazz e da improvisação, não se encontra facilmente material que fale especificamente da integração do instrumento com a voz. Algumas publicações voltadas especificamente para a improvisação vocal e outras direcionadas para a improvisação no contrabaixo foram analisadas com o objetivo de entender e produzir um plano de estudo para essa prática.

Michelle Weir (2015) no seu livro "The Scat Singing Dialect" afirma que a improvisação vocal tem os mesmos objetivos da improvisação instrumental: improvisar linhas melódicas inventivas e que encaixem bem na progressão, fazer com que sintam-se bem ritmicamente a música e fazer soar seu discurso expressivo como se o improvisador estivesse contando uma história criada naquele momento.

Nesse material ela faz uma introdução à improvisação vocal (scat singing) trabalhando o ritmo e dando exemplo de sílabas a serem utilizadas. Da mesma forma Bob Stoloff (1999) em seu livro "Vocal improvisation techniques", dá um grande foco na parte rítmica e silábica e aos poucos introduz exercícios com padrões musicais sobre diferentes progressões harmônicas.

O método "Concepts for bass soloing" de Chuck Sher traz idéias para a elaboração de frases com escalas, arpejos, saltos intervalares e padrões de escalas, estimulando a criatividade com essas ferramentas. Já no "Ray Brown's Method" é explorado ao máximo o trabalho com grandes saltos e dicas de dedilhado para algumas frases, além de exercícios que trabalham com firmeza nos fundamentos do contrabaixo jazzístico.

Cruzando o conteúdo desses quatro materiais percebe-se que o grande diferencial é o foco que os livros de improvisação vocal colocam sobre a parte rítmica, que é característico do *scat singing*. Aspectos melódicos e harmônicos são abordados em todos eles de forma semelhante, demonstrando o uso de

arpejos e escalas de onde conclui-se que existem poucas diferenças entre métodos para voz ou contrabaixo e que ambas metodologias podem levar ao aprofundamento sobre essa abordagem. O músico deve tomar como regra a prática de cantar todas as linhas que executa no instrumento e vice-versa, criando uma ponte entre essas duas formas de conceber as idéias musicais, já que ambas têm o mesmo objetivo: improvisar com desenvoltura e eloquência.

2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mar calmo nunca fez bom marinheiro”, como diz o velho ditado popular, e o jazz nunca foi um mar calmo (o atlântico que o diga!). Os jazzistas sempre procuraram inovar buscando sua própria forma de comunicar, impulsionando o surgimento de grandes gênios da música e de inúmeras obras primas. O contrabaixo foi a voz de muitos deles que desenvolveram, cada um, sua forma de se expressar nesse instrumento explorando suas qualidades e buscando meios de superar as limitações, entre elas a falta de espaço para os solos e a forma de fazer o som se projetar com maior clareza. Com toda certeza a maior herança deixada por esses indivíduos foi a força que tiveram para se sobrepôr às adversidades deixando um legado que atravessa gerações. Dessa mesma forma deve acontecer com a construção da identidade artística de cada músico, pelejando a cada performance, um processo contínuo e interminável. A busca dessa identidade deve vir de dentro, brotar através da voz e criar raízes no contrabaixo fazendo ele soar de acordo com o seu conteúdo musical e de vida.

Esse é o legado que motivou e inspirou esses grandes músicos a consolidar a imagem do contrabaixo como um dos ícones do jazz.

REFERÊNCIAS

BERGER, Ed. s.d. Entrevista de George Duvivier. *National Endowment for the Arts Jazz Oral History Project*, (tape 5).

BERGER, Ed. Entrevista de Milt Hinton, em Junho de 1976. *National Endowment for the Arts Jazz Oral History Project*, 10.

BROWN, Ray. 1980. "Blanton, Jimmy". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 2. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Company.

CHARTERS, Samuel {1963} 1983. *Jazz: New Orleans 1885-1963*. New York: Da Capo Press.

CROUCH, Stanley. n.d. Interview of Slam Stewart. *National Endowment for the Arts Jazz Oral History Project*, 14 (tape 1).

CHEVAN, David. 1989. *The double bass as a solo instrument in early jazz*. *The black perspective in music* 17, no. 1-2: 73-92.

DEMICHAEAL, Don. Interview of Quinn Wilson, on 3 December 1977. *National Endowment for the Arts Jazz Oral History Project*. pt. 2, 32-33.

GITLER, Ira. Interview of Al Hall, 11 November 1978. *National Endowment for the Arts Jazz Oral History Project*, 92 (tape 3-4)

PANASSIÉ, Hugues. {1942} 1973. *The Real Jazz*. Translated by Anne Sorelle Williams. Westport, Ct: Greenwood Press.

ROBINSON, J. Bradford. 1986. "Blanton, Jimmy," *The New Grove Dictionary of American Music and Musicians*. vol. 2. Edited by H. Wiley Hitchcock. London: Macmillan Publishers.

SCHULLER, Gunther. 1968. *Early Jazz*. New York: Oxford University Press.

TURETSKY, Bert. s.d. Entrevista de Ed Garland. *National Endowment for the Arts Jazz Oral History Project*, 12-13

WILSON, Quinn. s.d. Entrevistador Desconhecido. *National Endowment for the Arts Jazz Oral History Project*, 10.

JUSLIN, Patrik N.; PERSSON, Roland. S. *Emotional Communication* In: PARNCUTT, R.; McPHERSON, G. (Orgs.). *The Science & Psychology of Music Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 219-236.

CALADO, Carlos. *O Jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, 29-38, set. 2007.

SHER, Chuck, and Marc Johnson. 1993. *Concepts for bass soloing*. Petaluma, CA: Sher Music Co.

BROWN, Ray. 1963. *Ray Brown's Method*. Ray Brown Music Co.

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation*. 1994. The University of Chicago Press.

BAKER, David. *Jazz improvisation: A comprehensive method of study for all players*, Maher, 1969.

WEIR, Michele. *The Scat Singing Dialect*. The American Choral Directors Association Choral Journal. 2015.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

STEARNS, Marshall S. A História do Jazz. 1964 Livraria Martins Editora.

STOLOFF, Bob. *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. Gerard & Sarzin Publishing Co. Brooklyn N.Y. 1996.

MEYER, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.

HANCOCK, Herbie. Entrevista sobre o *I International Jazz Day*. Disponível em: <http://www.nydailynews.com/entertainment/international-jazz-day-means-music-herbie-hancock-article-1.1068637>

SHAW, Arvell. "How High The Moon" live in Sydney, Australia, março de 1963. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XzOvJ8wYA1I>

ANEXOS

**ANEXO I – FORMULÁRIOS DE REGISTRO DAS PRÁTICAS
PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Alexandre de Souza Vieira
Área: Criação/Performance

Matrícula: 216123398
Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUS D48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Joatan Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: PRÁTICA COMO CONTRABAIXISTA E CANTOR NO GRUPO BEATLES N' JAZZ

2) Carga Horária Total: 220hs

3) Local de Realização: JAZZ NA AVENIDA

4) Período de Realização: Junho de 2016 a Setembro de 2017

5) Detalhamento das Atividades:

- Pesquisa de repertório (40h)
- Estudo de vocabulário jazzístico. (100h)
- Análise de gravações (60h)
- Estudo técnico do instrumento aplicado ao contexto referido. (20h)

Total de estudos e apresentações: 220h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- Aprimoramento da execução em conjunto
- Desenvolvimento do discurso solístico dentro de um conjunto
- Adaptação do vocabulário Pop para Jazz

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Gravações das apresentações

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Alexandre de Souza Vieira
Área: Criação/Performance

Matrícula: 216123398
Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUS D53	Preparação de Recital/Concerto Solístico

Orientador da Prática: Joatan Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Masterclass Baixo e Voz – Interação, improvisação, interpretação

2) Carga Horária Total: 135h

3) Local de Realização: Casa do Piano (Vale do Capão)

4) Período de Realização: 29.03.2017

5) Detalhamento das Atividades:

- *Estudo do repertório (40h)*
- *Elaboração de arranjos (25h)*
- *Elaboração do roteiro de apresentação (10h)*
- *Prática do roteiro de apresentação (20h)*
- *Estudo técnico do instrumento aplicado ao contexto referido. (40h)*
- *Apresentação de 2h incluindo bate-papo*

Total de estudos e apresentações: 135h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- Apropriar-se do objeto de estudo
- Estudar formas de estruturar e conduzir uma apresentação artística

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Alexandre de Souza Vieira
Área: Criação/Performance

Matrícula: 216123398
Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUS D54	Prática em Criatividade Musical

Orientador da Prática: Joatan Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: PRÁTICA COMO CONTRABAIXISTA NO GRUPO "A CINQ"

2) Carga Horária Total: 264h

3) Locais de Realização: *Estúdios de ensaios e casas noturnas*

4) Período de Realização: Junho a Novembro de 2016

5) Detalhamento das Atividades:

- *Estudo de repertório (60h)*
- *Pesquisa de referências (60h)*
- *Criação de arranjos (20h)*
- *Estudo de sonoridade e timbre (80h)*
- *22 apresentações de 2h (44h)*

Total de estudos e apresentações: 264h

6) Objetivos a serem alcançados com a prática:

- **Fluidez na criação e execução de ideias musicais**
- **Incorporação de recursos para elaboração de arranjos**

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) **Relatório/memorial da Prática**
- b) **Registros de imagem e audiovisuais**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Alexandre de Souza Vieira
Área: Criação/Performance

Matrícula: 216123398
Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUS D53	Preparação de Recital/Concerto Solístico

Orientador da Prática: Joatan Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Masterclass Baixo e Voz – Interação, improvisação, interpretação

2) Carga Horária Total: 142h

3) Local de Realização: Centro Estadual de Educação Profissional – CEEP Artes e Design

4) Período de Realização: 24.10.2017

5) Detalhamento das Atividades:

- *Estudo do repertório (40h)*
- *Elaboração de arranjos (30h)*
- *Elaboração do roteiro de apresentação (10h)*
- *Prática do roteiro de apresentação (20h)*
- *Estudo técnico do instrumento aplicado ao contexto referido. (40h)*
- *Apresentação de 2h incluindo bate-papo*

Total de estudos e apresentações: 142h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- Apropriar-se do objeto de estudo
- Estudar formas de estruturar e conduzir uma apresentação artística

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Alexandre de Souza Vieira
Área: Criação/Performance

Matrícula: 216123398
Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUS D53	Preparação de Recital/Concerto Solístico

Orientador da Prática: Joatan Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Mini-recital "Baixo e Voz"- I Festival PARALAXE

2) Carga Horária Total: 142h

3) Local de Realização: Museu de Arte Sacra - UFBA

4) Período de Realização: 05.12.2016

5) Detalhamento das Atividades:

- *Estudo do repertório (40h)*
- *Elaboração de arranjos (30h)*
- *Elaboração do roteiro de apresentação (10h)*
- *Prática do roteiro de apresentação (20h)*
- *Estudo técnico do instrumento aplicado ao contexto referido. (40h)*
- *Apresentação de 30 minutos e bate-papo*

Total de estudos e apresentações: 140h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- Apropriar-se do objeto de estudo
- Estudar formas de estruturar e conduzir uma apresentação artística

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Registro audiovisual