

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

BRUNO REJAN SILVA

**IMPROVISACÃO NA MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA INSTRUMENTAL (MPBI):
ASPECTOS DA PERFORMANCE DO
CONTRABAIXO ACÚSTICO**

Goiânia
2011

BRUNO REJAN SILVA

**IMPROVISACÃO NA MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA INSTRUMENTAL (MPBI):
ASPECTOS DA PERFORMANCE DO
CONTRABAIXO ACÚSTICO**

Produto Final (produção artística e artigo) apresentado ao curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade.

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão Musical - Performance Musical (Contrabaixo)

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a. Sonia Ray

Goiânia
2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

S586i Silva, Bruno Rejan.
Improvisação na Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI) [manuscrito]: aspectos da performance do contrabaixo acústico / Bruno Rejan Silva. - 2011.
74 f.

Orientadora: Prof^{fa}. Dr^a. Sonia Marta Rodrigues Raymundo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Escola de Música e Artes Cênicas, 2011.

Bibliografia.

Inclui lista de exemplos musicais.

Acompanha Recital de Defesa.

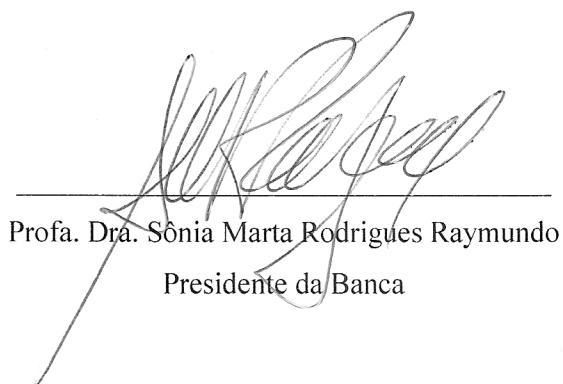
1. Contrabaixo Acústico – Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI). 2. Performance Musical 3. I. Título.

CDU: 785

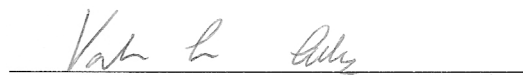
BRUNO REJAN SILVA

“Improvisação na Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI): aspectos da performance do contrabaixo acústico”

Trabalho final de curso defendido e aprovado em trinta de abril de dois mil e onze, pela Banca Examinadora constituída pelas professoras:



Prof. Dra. Sônia Marta Rodrigues Raymundo
Presidente da Banca



Prof. Dra. Valerie Ann Albright
UNESP/SP



Prof. Dra. Eliane Leão
UFG

Aos meus pais Eleusa e Gildson pelo amor, carinho
e ensinamentos diários, e ao meu irmão Rodrigo,
pela amizade e por apresentar-me o contrabaixo

AGRADECIMENTOS

a Deus, por seu amor e graça abundantes.

aos meus familiares, pelo apoio, motivação e confiança.

a minha noiva Raquel, pelo amor, companhia e apoio.

ao programa de Pós-Graduação em Música Strictu Sensu da EMAC/UFG, representado pela pessoa da Prof^a. Dr^a. Cláudia Zanini e aos professores que, de forma singular, contribuíram em cada disciplina.

à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) pela concessão da bolsa Reuni de estudos.

à Prof^a. Dr^a. Sônia Ray, por sua cumplicidade, amizade e dedicação em todo o processo desta pesquisa, contribuindo para minha formação enquanto músico pesquisador e também como pessoa.

ao Prof. Everson Bastos pela amizade e pela contribuição no trabalho artístico, participando de vários ensaios com paciência e dedicação.

ao flautista Everton Loredó, pela participação especial no Recital de Defesa de Mestrado,

aos colegas do curso de Mestrado em Música/UFG, que mesmo em curtos períodos de convivência, compartilharam comigo de um mesmo ideal.

aos meus amigos, que direta ou indiretamente contribuíram com este trabalho.

RESUMO

Este trabalho trata de procedimentos de improvisação ao contrabaixo acústico no contexto da Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI). A literatura disponível sobre música popular instrumental é concentrada no jazz norte-americano sendo que há muito a ser explorado e divulgado em relação ao material produzido e publicado no Brasil sobre MPBI, em particular sobre o contrabaixo. Autores como Piedade (2005) e Cirino (2009) discutem a escassa literatura disponível e refletem sobre a improvisação na música brasileira em geral. As idéias desses autores são referências para este trabalho, que aprofunda a discussão sobre improvisação por eles proposta e a estende para a improvisação ao contrabaixo, sobretudo na interpretação de gêneros brasileiros. O objetivo principal deste trabalho é discutir a utilização de células rítmicas e melodias idiomáticas em improvisos dos gêneros brasileiros: baião, choro e samba. A metodologia do trabalho está organizada em três etapas principais: 1) revisão da literatura em português e inglês; 2) seleção e discussão de elementos através da audição de gravações audiovisuais, 3) aplicação dos elementos selecionados em improvisos de trechos de peças populares. O trabalho traz ainda anexos com partituras completas do recital de defesa e áudio dos exemplos dos improvisos sugeridos. O resultado final da pesquisa (produto final de conclusão do Curso de Mestrado em Música) é apresentado em duas partes: o recital de defesa (com inclusão de peças com improviso de MPBI) que apresenta o produto artístico resultante da pesquisa e a defesa do artigo científico, que registra o processo percorrido pela pesquisa.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira Instrumental, performance musical, improvisação e contrabaixo acústico.

ABSTRACT

This paper deals with improvisation procedures for double bass in Instrumental Brazilian Popular Music (MPBI). Available literature on instrumental popular music focuses on North American jazz, however there is much to be explored and released concerning the material produced and published in Brazil about MPBI, particularly on double bass. Authors such as Piedade (2005) and Cirino (2009) discuss the scarce available literature and ponder on improvisation in overall Brazilian music. These authors' ideas are references to this work, which deepens their proposed discussion of improvisation and spreads it to double bass improvisation, mostly in interpretation of Brazilian genres. This paper's main goal is to discuss the use of rhythmic cells and idiomatic melodies in improvisation for Brazilian genres baião, choro and samba. The work's methodology is made up of three main steps: 1) literary review in Portuguese and English; 2) selection and discussion of elements through hearing of audiovisual recordings, 3) applying selected elements to improvisation on popular themes's excerpts. The work will also bring appendixes with full sheets for the defense recital and audio samples for the suggested improvisations. The research's final results (final product for concluding the Master's Degree in Music course) are presented in two parts: the defense recital (including themes with MPBI improvisation), which presents the research-originated artistic product, and the scientific article's defense, which records the process of research itself.

Keywords: Instrumental Brazilian Popular Music, music performance, improvisation and acoustic bass.

LISTAS DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1	Síncopas e notas repetidas - elementos selecionados do trecho da música <i>Baião</i> (CARIOCA, 2000). Faixa 1, 3'11" – 3'17"	34
Exemplo 2	Aplicação de síncopas e notas repetidas no baião. Elaborado pelo autor	34
Exemplo 3	<i>Grupetto</i> , cromatismo e arpejos - elementos selecionados do trecho da música <i>Pau de Arara</i> (COSTA E DOMINGUINHOS, 2010). Faixa 13, 1'43" – 1'50"	35
Exemplo 4	Aplicação de <i>grupetto</i> , cromatismo e arpejos no baião. Elaborado pelo autor	36
Exemplo 5	Ligaduras, uso de cordas soltas e arpejo - elementos selecionados do trecho da música <i>Carioquinha</i> (COSTA E DOMINGUINHOS, 2010). Faixa 11, 1'15" – 1'21"	37
Exemplo 6	Aplicação de ligaduras, uso de cordas soltas e arpejo no choro. Elaborado pelo autor	37
Exemplo 7	Modificação do material temático - elemento selecionado do trecho da música <i>Um a Zero</i> interpretada pelo bandolinista Danilo Brito (2011). Vídeo, 1'29" – 1'33"	38
Exemplo 8	Trecho inicial da melodia de <i>Um a Zero</i> (CARRASQUEIRA, 1997)	38
Exemplo 9	Trecho inicial da melodia de <i>Receita de Samba</i>	39
Exemplo 10	Aplicação de modificação do material temático no choro. Elaborado pelo autor	39
Exemplo 11	Cromatismo e síncopas - elementos selecionados do trecho da música <i>Enchendo o Latão</i> (HOLANDA E MEHMARI, 2007). Faixa 8, 1'05" – 1'08"	39
Exemplo 12	Aplicação de cromatismo e síncopas no samba. Elaborado pelo autor	40
Exemplo 13	Citação em contexto, <i>staccato</i> e ritmo contextualizado - elementos selecionados do trecho da música <i>Enchendo o Latão</i> (HOLANDA E MEHMARI, 2007). Faixa 8, 2'36" – 2'44"	41
Exemplo 14	Aplicação de citação em contexto, <i>staccato</i> e ritmo contextualizado no samba. Elaborado pelo autor	41

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
LISTAS DE EXEMPLOS MUSICAIS	8
SUMÁRIO	9
 PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA	
RECITAL DE DEFESA	12
NOTAS DO PROGRAMA DO RECITAL DE DEFESA	13
CONCERTO DA BANDA PEQUI NA XX ANPPOM	16
CONCERTO DE MPBI – QUINTETO	17
RECITAL DE MÚSICA DE CÂMARA PARA CONTRABAIXO	18
RECITAL DE MÚSICA DE CÂMARA PARA DUETOS DE CONTRABAIXOS	19
 PARTE B: ARTIGO	
IMPROVISACÃO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA INSTRUMENTAL: ASPECTOS DA PERFORMANCE DO CONTRABAIXO ACÚSTICO	
INTRODUÇÃO	21
 1 REVISÃO DE LITERATURA	 25
1.1 IMPROVISACÃO E CONTRABAIXO	25
1.2 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA INSTRUMENTAL	28
 2 SELEÇÃO DE ELEMENTOS A SEREM UTILIZADOS NOS IMPROVISOS DE MPBI	 31
2.1 PRIMEIRO CRITÉRIO: QUANTO À PROCEDÊNCIA DAS GRAVAÇÕES	31
2.2 SEGUNDO CRITÉRIO: QUANTO AOS GÊNEROS	31
2.3 TERCEIRO CRITÉRIO: QUANTO À QUESTÕES IDIOMÁTICAS DO CONTRABAIXO	32
 3 DISCUSSÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS SELECIONADOS	 33
3.1 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO BAIÃO: DESLOCAMENTO DE TEMPO E NOTAS REPETIDAS	34
3.2 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO BAIÃO: <i>GRUPETTO</i> , CROMATISMO E ARPEJOS	35
3.3 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO CHORO: LIGADURAS, USO DE CORDAS SOLTAS E ARPEJO	37
3.4 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DO ELEMENTO DO CHORO: MODIFICAÇÃO DO MATERIAL TEMÁTICO	38
3.5 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO SAMBA: CROMATISMO E SÍNCOPAS	39

3.6	IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO SAMBA: CITAÇÃO EM CONTEXTO, <i>STACCATO</i> E RITMO CONTEXTUALIZADO	41
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
	REFERÊNCIAS	46
	ANEXOS	50

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música

RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO

Auditório Belkiss Carneiro de Mendonça
Goiânia, 30 de Abril de 2011 – 10 horas

BRUNO REJAN SILVA, contrabaixo
(candidato)

PROGRAMA

Santino Parpinelli (1912 - 1991)

Jongo

Adriano Giffoni (1959)

Sandrino no Choro

Hermeto Pascoal (1936)

Bebê

Luiz Gonzaga (1912 - 1989)

Baião

Antônio Carlos Jobim, “Tom Jobim” (1927 - 1994)

Só Danço Samba

Antônio Carlos Jobim, “Tom Jobim” (1927 - 1994)

Corcovado

Jacob do Bandolim (1918 - 1969)

Recita de Samba

Bruno Rejan (1985)

Tá em casa

Músicos Convidados:

Piano: Everson Bastos

Flauta: Everton Loredo

Recital apresentado por Bruno Rejan Silva ao curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA. Área de Concentração: Música Criação e Expressão. Linha de Pesquisa: Performance Musical e suas Interfaces (Contrabaixo). Orientadora: Dr^a. Sonia Ray.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música

RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO

Auditório Belkiss Carneiro de Mendonça
Goiânia, 30 de Abril de 2011 – 10 horas

NOTAS DE PROGRAMA

As obras apresentadas neste recital pertencem aos gêneros baião, choro e samba. Estes gêneros, no contexto da música instrumental, participam do grande grupo “Música Popular Brasileira Instrumental” (MPBI), o qual reúne além dos três gêneros apontados, outros como maracatu, afoxé e xote. Na MPBI, os diversos gêneros brasileiros dialogam com gêneros estrangeiros como o jazz e o rock. Neste recital será explorado a improvisação, característica presente na MPBI. Porém, apesar de o diálogo com musicalidades de outros gêneros ser comum neste contexto, para esta apresentação, buscou-se nos improvisos, a ênfase das musicalidades brasileiras.

A seleção das músicas para este recital foi cautelosa para que não se incluíssem peças desfavoráveis às condições técnicas, anatômicas e timbrísticas do contrabaixo. Para isto, selecionou-se sete obras dos gêneros baião, choro e samba que se destacam pela relevância do autor, pela relação idiomática com o contrabaixo e pela relevância da obra no contexto da MPBI. Estes destaques serão comentados em seguida.

A música “Jongo” foi composta pelo violinista Santino Parpinelli (1912-1991), cujo pai era contrabaixista. Parpinelli foi integrante do Quarteto Brasileiro de Cordas por 37 anos e conviveu com o contrabaixista Sandrino Santoro. A herança paterna e a convivência com Sandrino influenciou o violinista a compor, dentre poucas obras de sua história, seis peças para contrabaixo. Estas peças se destacam pelos aspectos idiomáticos ao contrabaixo e pelas influências da cultura brasileira, em especial do folclore. “Jongo” por exemplo, é uma manifestação cultural rural (dança de umbigada associada à cultura africana no Brasil) que contribuiu para a formação do samba.

A segunda música, “Sandrino no Choro” homenageia o contrabaixista Sandrino Santoro, professor de vários músicos, estudantes e profissionais, inclusive

do compositor desta peça, Adriano Giffoni (1959). Giffoni é contrabaixista profissional e já trabalhou com vários artistas e grupos da MPB, como Gal Costa, Roberto Menescal, Quarteto em Cy, Joyce, João Donato, Nana Caymmi, João Bosco, Leila Pinheiro, João Donato, Maria Bethânia e Leny Andrade. Além desse trabalhos, já gravou sete cds com composições próprias, com destaque para o contrabaixo solo. Esta peça apresenta características idiomáticas para execução com arco ou pizzicato e possui aspectos rítmicos e melódicos do choro como arpejos, cromatismos e síncopes.

A obra “Bebê,” do multi-instrumentista Hermeto Pascoal (1936) apresenta uma das marcas do compositor: a mescla entre aspectos da música popular brasileira e aspectos estrangeiros (europeus e americanos). Hermeto tem uma participação fundamental na MPB, desde a década de 60, período em que integrou grupos como Som Quatro, Sambrasa Trio e Quarteto Novo. Desde então, Hermeto se preocupa com a manutenção das musicalidades brasileiras. Tal fato se verifica em suas composições: “Chorinho pra Ele”, “Forró Brasil”, “Frevo em Maceió” e outras. Dentre tantas, a peça no gênero baião “Bebê”, se enquadra no grupo das que foram executadas e gravadas por vários músicos renomados como Heraldo do Monte, Hamilton de Holanda, Théo de Barros, Willian Magalhães, Cláudio Bertrami e André Mehmari. A execução desta peça tornou-se frequente nas *Jam Sessions* no Brasil.

A quarta música do recital é uma composição de Luiz Gonzaga (1912 - 1989), personalidade nordestina de caráter artístico reconhecido. Gonzaga era “sanfoneiro”, cantor e compositor. Ele foi um dos responsáveis por difundir o gênero baião no Brasil através de parcerias com Humberto Teixeira e Zé Dantas, os quais escreveram letras para maioria de suas músicas. A obra “Baião” traz elementos do gênero baião, frequentes nas composições de Gonzaga como acordes maiores com sétima menor e melodia composta de notas da escala mixolídia. A letra da música, além disso, exalta o gênero, apresentando-o ao público e comparando-o com outros gêneros, na tentativa de convencer os ouvintes que o baião tinha “um quê” (expressão usada na letra da música) que outros gêneros não tinham.

As obras “Só danço samba” e “Corcovado” são composições do pianista, violonista e compositor Tom Jobim (1927 - 1994). “Só danço samba” apresenta traços das antigas composições de samba, acordes simples e uma base rítmico-harmônica sincopada, enquanto que “Corcovado” apresenta características do renascimento do samba no final da década de 50, a bossa-nova. Nesta última peça observa-se acordes dissonantes com funções harmônicas modais; a base rítmico-harmônica não é tão

marcada como na outra peça e a melodia é mais melancólica, com ritmo menos acentuado. Tom Jobim é um importante compositor da MPB, autor de várias canções, transitando principalmente pelo samba e bossa-nova. A exemplo de outros sambas cita-se “Samba de uma nota só” e “Wave”. A exemplo de outras bossas-novas cita-se “Insensatez” e “Lígia”. Jobim foi um artista cujas composições tiveram muitas regravações. O saxofonista de jazz Stan Getz por exemplo, gravou um disco intitulado “Jazz Samba” com composições de Jobim. A veiculação das obras de Jobim no cinema, no rádio e em outros veículos de mídia contribuíram para que o o compositor obtivesse reconhecimento internacional. Atualmente, várias peças de Jobim participam de um livro americano que reúne os *standards* de jazz, “The Real Book”.

A sétima obra é “Receita de Samba” de Jacob do Bandolim (1918 - 1969). O bandolinista Jacob foi um importante compositor e instrumentista do choro. Compôs diversas obras importantes como “Noites Cariocas” e “Doce de Côco”. “Receita de Samba” se destaca particularmente, por um arranjo do trombonista Zé da Velha e do trompetista Silvério Pontes, em que o trombonista simula o violão de sete cordas fazendo os contracantos da “baixaria”. Esse arranjo foi adaptado para este recital, sendo que o contrabaixo executa a linha melódica que o trombone executaria.

A última obra é uma composição minha, um samba com título de “Tá em casa”. É uma expressão popular que no contexto da composição, transmite a idéia de que quando se executa um samba, o intérprete sente o conforto e a paz de estar em sua casa. “Tá em casa” é uma melodia acompanhada com influências harmônicas do jazz e melodia sincopada. Essa composição é resultado de pesquisas e experiências na MPBI de dez anos, principalmente dos últimos dois, os quais dediquei para a pesquisa do mestrado.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CATARINA
CEART – Espaço Central do Bloco Amarelo
XX Congresso Nacional da Anppom
Florianópolis, 27 de agosto de 2010 – 16h30

CONCERTO DA BANDA PEQUI

PROGRAMA

Baden Powell (1937) – *Berimbau* (arr. Tarantilio)
Ary Barroso (1903 - 1964) – *Isso Aqui* (arr. Neves)
Chico Buarque (1944) – *Pelas Tabelas* (arr. Jarbas Cavendish)
Hermeto Pascoal (1936) – *Vale da Ribeira* (arr. Diones Correntino)
Rafael dos Santos – *Jirau* (arr. R. Dos Santos)
Nelson Farias (1963) – *Brooklyn High* (arr. Nelson Farias)
Maurício Einhor (1932) – *Estamos Aí* (arr. Nelson Farias)
Dorival Caimmy (1914 - 2008) – *Maracangalha* (arr. Jarbas Cavendish)
Gilberto Gil (1942) – *Lamento Sertanejo* (arr. Jarbas Cavendish)
Rafael dos Santos – *Samba da Borda* (arr. R. Dos Santos)
Cipó – *Muderninho* (arr. Adail Fernandes)
Nelson Farias (1963) – *Ioiô* (arr. Nelson Farias)
João Bosco e Aldir Blanc – *Linha de Passe* (arr. Ney Couteiro)
Moacir Santos (1926 - 2006) – *Coisa nº 10* (arr. Adail Fernandes)

Músicos

Saxofones: Antônio Alves (Foka), Juarez Portilho, Everton Matos,
Philip Jonathas e Marcos Lincon.
Trompetes: Manassés Aragão, Alan Peixoto, Rogério Pinheiro e Antônio Cardoso.
Trombones: Luís Fagner, Kalebe Pinheiro, Jacks Douglas e Magno Santos.
Piano: Everson Bastos
Percussão: Fábio Oliveira e Diego Amaral
Guitarra: Fabiano Chagas
Bateria: Jader Steter
Contrabaixo: Bruno Rejan*
Regência: Jarbas Cavendish

* Bruno Rejan é candidato a Mestre em Música, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFG.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas- UFG
Teatro Belkiss Carneiro de Mendonça
Projeto “Música na Escola de Música” - Temporada 2010
Goiânia, 07 de abril – 09h20

CONCERTO DE MPBI - QUINTETO

PROGRAMA

Carlos Lyra (1936)

Só danço samba

Guinga (1950)

Cheio de Dedos

Hermeto Pascoal (1936)

Montreux

Noel Rosa (1910 - 1937)

Feitio de Oração

Fabiano Chagas

Baião de 12

Wayne Shorter (1933)

Footprints

Músicos:

Fabiano Chagas, guitarra

Bruno Rejan, contrabaixo*

Fábio Oliveira, bateria e percussão

Diones Correntino, piano

Jonhson Machado, sax e clarineta

* Bruno Rejan é candidato a Mestre em Música, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFG.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas- UFG
Mini-auditório da EMAC– UFG
Goiânia, 1 de dezembro de 2009 – 12h00

RECITAL DE MÚSICA DE CÂMARA PARA CONTRABAIXOS

PROGRAMA

A. Vivaldi (1678 - 1741)

Sonata em Mi Menor *Andante*
 Allegro

Hugleivison, contrabaixo

K.V. Dittersdorf (1739 - 1799)

Concerto em D Maior *Andante*

Sylvia Costa e Silva, contrabaixo

B. Marcello (1650 - 1800)

Sonata em Sol Menor *Adagio*
 Allegro

W. Byrd (1543 - 1623)

Salute (a canon)

Contrabaixos:
Sonia Ray,
Ricardo Newton,
Paulo Dantas e
Sylvia Costa e Silva

Ignace Pleyel (1751 - 1831)

Duetto

Contrabaixos:
Bruno Rejan* e Paulo Dantas

Joseph Haydn (1732 - 1809)

Echo

D. Anderson (1971)

Kibbles & Kibitz
Parade of the Politically Prudent Pigs
Lament
Blue Cheeze
Rush hour

Contrabaixos: Sonia Ray
Ricardo Newton

* Bruno Rejan é candidato a Mestre em Música, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFG.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas
Mini-auditório da EMAC– UFG
IX SEMPEM – SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA
Goiânia, 15 de outubro de 2009 – 13h30.

RECITAL DE MÚSICA DE CÂMARA PARA DUETOS DE CONTRABAIXOS

PROGRAMA

John Lennon (1940 - 1980) e Paul McCartney (1942)

Eleanor Rigby - Arr. John Schimek

Contrabaixo I: Paulo Dantas
Contrabaixo II: Diuliano Lucena
Contrabaixo III: Lucas Costa
Contrabaixo IV: Bruno Rejan*
Contrabaixo V: Ricardo Newton

Tony Osborne (1947)

Kick Start (da suite All in a Day's Work)

Contrabaixo I: Paulo Dantas
Contrabaixo II: Diuliano Lucena
Contrabaixo III: Lucas Costa
Contrabaixo IV: Bruno Rejan

Rufus Reid (1944)

Almost but maybe

Jamil Joanes (1952)

De ombro

Contrabaixo I: Paulo Dantas
Contrabaixo II: **Bruno Rejan**

Nico Assumpção (1954 - 2001)

Paca Tatu Cotia Não

Hermeto Pascoal (1936)

Montreux
1º de junho de 1997
Ginga Carioca

Bruno Rejan, contrabaixo
Everson Bastos, piano
Reuel, bateria

* Bruno Rejan é candidato a Mestre em Música, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFG.

PARTE B: ARTIGO

**IMPROVISACÃO NA MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA INSTRUMENTAL (MPBI):
ASPECTOS DA PERFORMANCE DO
CONTRABAIXO ACÚSTICO**

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata de procedimentos de improvisação ao contrabaixo acústicoⁱ na Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI). O autor entende por procedimentos de improvisação, recursos improvisatórios utilizados por *performers* de diferentes instrumentos para criar solos, frases, trechos ou idéias musicais em tempo real, tais como: células rítmicas e melodias idiomáticas de gêneros musicais.

O termo MPBI é usado em definições que variam um pouco entre si, porém não são contraditórias. Neste trabalho é utilizada com prioridade a definição do etnomusicólogo Acácio Piedade (2005) para se referir à música instrumental brasileira ou o jazz brasileiro. Segundo o pesquisador, MPBI é um subgrupo da MPB que reúne diversos gêneros como baião, samba, bossa-nova e outros misturados ou não com gêneros estrangeiros como o jazz, rock, soul e música erudita. O pesquisador Giovanni Cirino (2009) corrobora as reflexões de Piedade sobre a relação da MPBI com o jazz. Esta relação ocorre principalmente através dos aspectos improvisatórios e da forma (tema, parte para improvisação, reexposição do tema). Cirino expande estas idéias complementando-as com outros aspectos relevantes da formação e das características da MPBI. As idéias destes autores são os referenciais teóricos deste trabalho.

Ambos, Piedade e Cirino, abordam características da MPBI que auxiliam a compreensão da *performance* musical de improvisação neste gênero. Apesar de comentarem sobre a heterogeneidade dos caracteres que envolvem a MPBI (caracteres de diferentes nacionalidades), os autores deixam claro que tais caracteres não se misturam a ponto de converterem-se num novo elemento. Assim, torna-se possível a manipulação individual dos aspectos brasileiros, europeus e norte-americanos.

Piedade (2005) comenta sobre a improvisação na MPBI e sua relação de aproximação e distanciamento do jazz. Segundo o autor, essa relação se dá por uma fricção de musicalidades. As musicalidadesⁱⁱ brasileiras e norte-americanas estabelecem um diálogo fricativo na MPBI, como que num confronto – hora percebe-se o uso de elementos rítmicos – melódicos do jazz bebop, como escalas de blues, *swing feel*ⁱⁱⁱ (aproximação), hora percebe-se o uso de elementos rítmicos – melódicos de estilos brasileiros tais como samba, maracatu, frevo e baião. (distanciamento). Esse confronto se dá de forma livre; ao mesmo tempo em que a MPBI assimila as

características do jazz, ela evita essa linguagem através das musicalidades brasileiras. Para o autor, os elementos das musicalidades brasileiras são evidentes, uma vez que estas não se misturam, mas se friccionam. Ele cita alguns desses elementos na improvisação: melodias de canções populares adaptadas em diferentes ritmos-harmônicos, uso de idiomas regionais (como a música nordestina) e uso de células rítmicas de estilos brasileiros.

Cirino (2009) também comenta sobre a improvisação na MPBI, pontuando alguns aspectos importantes. O autor apresenta a hibridação na música popular brasileira instrumental, em que elementos brasileiros, populares, tradicionais, estrangeiros, eruditos e modernos se articulam numa espécie de “trança”^{iv}. Esses diversos elementos compõem o caráter universalista da identidade na música instrumental brasileira. Na descrição do autor, essa identidade indica que a relação de pureza na MPBI está mais vinculada ao manejo dos diversos elementos do que ao conteúdo destes. Estes aspectos são observados a partir da experiência musical e da performance (ao vivo e em gravações) de músicos e grupos selecionados.

Cirino (2009) e Piedade (2005) comentam a existência de diferentes musicalidades na MPBI, mas não aprofundam sobre as características de cada uma delas. Alguns autores apresentam trabalhos especificando aspectos musicais de outras nacionalidades, como Schulz (2007) e Haro (2006) que abordam respectivamente, elementos das músicas barroca e contemporânea no contexto da improvisação. Existem publicações que destacam elementos de nacionalidade brasileira, a exemplo de Korman (2004), Gomes (2003) e Visconti (2005). Contudo, trabalhos como os de Ray (1999), Borém e Santos (2003) evidenciando os aspectos musicais brasileiros ao contrabaixo, ainda são raros.

Trabalhos sobre improvisação idiomática não são escassos. Diversos autores publicaram materiais recentes abordando o tema em questão. Schulz (2007) comenta a improvisação na música barroca ao piano, destacando a ornamentação, a variação do ritmo e a mudança de instrumentos enquanto procedimentos de improvisação pertinentes ao estilo da música barroca. Haro (2006) aborda a improvisação na música contemporânea de concerto ao piano, sugerindo exercícios para executar a improvisação na *cadenza* da peça “The days fly by” de Frederic Rzewski.

Além dessas publicações recentes, pode-se apontar alguns métodos de autores importantes. Aebersold (1992) dialoga sobre aspectos da improvisação no jazz de modo geral. O autor salienta principalmente a relação entre as escalas e as harmonias

mais utilizadas no estilo. Baker (1985) comenta sobre um estilo particular do jazz, o Bebop. Ele apresenta ritmos usuais do Bebop, o processo de construção melódica das frases e particularidades de alguns instrumentistas de destaque, como por exemplo Charlie Parker. A improvisação jazzística ao contrabaixo, segundo Sher e Johnson (1993) é abordada através de exercícios e estudos que auxiliam a criação de frases contextualizadas com o estilo e com as possibilidades do instrumento.

Assim como na música européia e no jazz, existem publicações abordando a improvisação na Música Popular Brasileira Instrumental. O pianista, compositor e educador Cliff Korman (2004) destaca as “baixarias” do violão, as variações rítmico-melódicas do tema e as dinâmicas como elementos importantes da improvisação no choro. O guitarrista e pesquisador Eduardo Visconti (2005) enfatiza as concepções musicais do guitarrista Heraldo do Monte, demonstrando elementos da música brasileira em suas composições e improvisos transcritos.

Existem diversos trabalhos abordando a improvisação na MPBI, porém poucos relacionando-a com a performance ao contrabaixo. Dentre as publicações relevantes sobre o tema está o trabalho dos instrumentistas Fausto Borém (contrabaixo) e Rafael dos Santos (piano) que demonstram, em artigo publicado em 2003, técnicas de arco e *pizzicato* no contrabaixo em obras da MPB. No texto os autores também destacam algumas características musicais relacionadas à interpretação e a compreensão de elementos rítmico-melódicos ao contrabaixo e comentam sobre a improvisação em seus instrumentos. O contrabaixista Paulo Dantas de Assis (2010) aprofunda mais o assunto da improvisação ao contrabaixo na MPBI, a medida em que aborda a técnica de arco no “jazz brasileiro”, também chamado “samba jazz”.

Como acréscimo à esta literatura de área, este trabalho pretende contribuir com a ampliação dos materiais disponíveis sobre improvisação na MPBI, particularmente ao contrabaixo. Para tal, propõe uma discussão seguida de aplicação de elementos rítmicos-melódicos em trechos musicais selecionados. A metodologia do trabalho está organizada em três etapas principais: 1) revisão da literatura em português e inglês; 2) seleção e discussão de elementos através da audição de gravações audiovisuais, 3) aplicação dos elementos selecionados em improvisos de trechos de peças populares. O trabalho traz ainda anexos com partituras completas do recital de defesa e áudio dos exemplos dos improvisos sugeridos. O resultado final da pesquisa (produto final de conclusão do Curso de Mestrado em Música) é apresentado em duas partes: o recital de defesa (com inclusão de peças com improviso de MPBI)

que apresenta o produto artístico resultante da pesquisa e a defesa do artigo científico,
que registra o processo percorrido pela pesquisa.

1. REVISÃO DE LITERATURA

Nesta primeira parte do artigo será apresentada uma revisão da literatura de temas que cercam o trabalho: improvisação, contrabaixo acústico e Música Popular Brasileira Instrumental. As obras consultadas foram selecionadas pela relevância neste trabalho. Sobre improvisação, buscou-se evidenciar os trabalhos que a tratassem no contexto da música popular. Sobre contrabaixo, fez-se o mesmo. Encontrou-se diversas discussões sobre Música Popular Brasileira Instrumental ou mesmo a Música Popular Brasileira, que em sua maior parte, revelaram aspectos sociais, de formação de povo e identidade de nação. Aquelas que relacionaram tais aspectos aos musicais foram destacados nesta revisão.

Este capítulo foi realizado através de consultas a livros, periódicos, anais, dicionários, websites, cds, vídeos e dissertações. A revisão está organizada em: 1) Improvisação e contrabaixo, e 2) Música Popular Brasileira Instrumental.

1.1 IMPROVISACÃO E CONTRABAIXO

A improvisação é um tema que obteve bastante atenção em pesquisas recentes (BORÉM e SANTOS, 2003; VISCONTI, 2005; e ASSIS 2010). Em diferentes contextos, observou-se enfoques complementares sobre este assunto, que é conceituado nos dicionários como “ato de improvisar, aquilo que se improvisa, execução e criação realizadas sem prévia preparação”. Na improvisação musical esse conceito apresenta algumas adaptações que serão apontadas a seguir.

Nettl (2010) afirma que a improvisação é um estado não finalizado da composição. Tal idéia permite relacionar composição e improvisação como partes uma da outra ou em alguns casos, como sinônimos. A afirmação do autor permite deduzir que a improvisação, assim como a composição pode ser elaborada/ executada preliminarmente. Borém e Santos (2003, p. 4) corroboram esta idéia apontando que a estruturação prévia dos improvisos através do conhecimento das estruturas rítmico-melódicas e da harmonia pertinente ao estilo em que se improvisa é eficaz para a performance deste “discurso aparentemente aleatório”. O violinista de jazz Joe Venuti é um exemplo claro de que a composição dos improvisos é uma prática comum entre os improvisadores. Venuti destaca que para se executar um bom *chorus* de improviso no jazz é preciso saber escrever um bom *chorus* (VENUTI, sd., p. 76).

Haro (2006, p. 11) também corrobora este conceito, demonstrando que ao elencar recursos úteis para a improvisação (grupos melódico-rítmicos, arpejos, escalas) o improvisador reduz a quantidade de decisões que precisam ser tomadas ao longo da performance. Neste caso pode-se afirmar que não é pre-requisito para o performer ter espontaneidade plena nos improvisos, mas é necessário que a criatividade, sensibilidade e outros adjetivos subjetivos aliem-se a um trabalho pragmático e metódico de compreender ao menos, a estrutura harmônica, a estrutura rítmica e as escalas necessárias para uma improvisação satisfatória.

Os métodos de improvisação no jazz estabelecem que a improvisação é resultado de estudo e preparação. Autores como Baker (1985) e Aebersold (1992) apresentam métodos sequenciais de estudo: demonstração das escalas empregadas em diferentes situações harmônicas e exercícios com frases musicais, utilizando *play-along* com bateria, piano e contrabaixo para criar um ambiente sonoro de jazz, enquanto o improvisador executa os exercícios. Outros ainda, trazem transcrições de improvisos de grandes músicos como Charlie Parker (AEBERSOLD e SLONE, 1981). Métodos como esses facilitam a compreensão inicial da linguagem do jazz e a tornam acessíveis independente da distância do país de origem (EUA). Ainda são poucos os métodos que se destinam a fazer o mesmo com outras linguagens, como a música brasileira, música cubana, música africana e outras. Por outro lado, a pesquisa acadêmica no Brasil tem aumentado sua atenção para a “improvisação brasileira”.

Visconti (2005) discute traços de brasilidade na improvisação de Heraldo do Monte, apresentando estruturas rítmicas utilizadas em estilos brasileiros como samba, baião e maracatu, e aponta algumas escalas encontradas, como a dórica, escala frequentemente utilizada nas melodias cantadas de baiões. As reflexões apresentadas por Visconti (2005) concordam com outros autores, principalmente em características estilísticas que apontam para uma improvisação idiomática.

A improvisação idiomática é inerente à várias propostas, como a improvisação na Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI), a improvisação no jazz e a improvisação no choro. Ao contrário de Costa (2007), que discute a improvisação livre^v, partindo de quaisquer pressupostos, sem depender de nenhum deles, os autores que refletem sobre a improvisação idiomática estabelecem critérios preliminares para a preparação de uma performance. Valente (2008, p. 2) utiliza a expressão “improvisação idiomática” para determinar a característica da improvisação no choro. A autora analisa dois improvisos de músicos importantes neste estilo, Pixinguinha e

K-Ximbinho, demonstrando aspectos do estilo improvisado. Haro (2006) também compartilha desta idéia ao apontar elementos iniciais para preparar uma performance de improvisação em música contemporânea de concerto. O autor utiliza a expressão “improvisação contextualizada”.

O contrabaixo acústico teve, e ainda tem, grande representatividade na improvisação, principalmente na linguagem jazzística. Pode-se citar nomes como Ray Brown, Charles Mingus, John Patitucci, Christian McBride, Avishai Cohen, Brian Broomberg e outros. No contexto da música brasileira apresentam-se também vários nomes, como: Paulo Russo, Paulo Paulelli, Célio Barros, Luís Chaves, dentre outros. A maioria dos contrabaixistas utilizam a técnica de pizzicato para improvisação, porém há alguns que utilizam o arco. A utilização do arco promove novas opções técnicas e tímbricas. Sobre o arco, Assis (2010) discute seu uso em improvisação na MPBI. O autor aborda estratégias de estudo para uma performance satisfatória, observando critérios da linguagem da MPBI e, principalmente das maneiras de friccionar o arco sobre as cordas para obter um som próprio para a linguagem popular no momento da improvisação. Como exemplo, pode-se citar o uso da região central do arco, com arcadas para cima e para baixo. Borém e Santos (2003) também sugerem maneiras de executar música popular com arco propondo a emulação de sons de instrumentos como o violão e a voz.

O uso da técnica expandida também é um recurso utilizado por alguns contrabaixistas no momento da performance de improvisação. Um exemplo evidente é o grupo L'Orchestre de Contrebasses (GENTET, 2010). O contrabaixista Célio Barros também utiliza esta técnica. Ele ainda adiciona equipamentos ao contrabaixo como pregadores de roupa, criando um “contrabaixo preparado” (BARROS, C.; FREIRE, F.; ROHRER, T, 1999).

A improvisação é um tema amplo que pode ser abordado sob a forma idiomática ou livre. Ela apresenta relação com a composição, podendo ser explorado momentos anteriores à performance, de forma que o *performer* se situe em relação às progressões harmônicas, ritmos, melodias, dinâmicas e articulações típicas da linguagem trabalhada. A improvisação ao contrabaixo permite a utilização de diversos recursos: pizzicato, com arco, e com técnicas expandidas. Essa diversidade possibilita ao instrumentista, não só uma execução coerente com a linguagem, mas criativa e de nível técnico elevado. Na MPBI, percebe-se com frequência a utilização da improvisação idiomática. No contrabaixo acústico os recursos técnicos se concentram

no uso do pizzicato. A improvisação livre talvez não seja a ideal para a MPBI pois não se concentra em destacar elementos da linguagem, porém, o uso do arco e de técnicas expandidas pode ampliar os recursos sonoros na improvisação ao contrabaixo na MPBI.

1.2 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA INSTRUMENTAL

O termo MPBI é usado recentemente por autores como Piedade (2005) e Cirino (2009) para integrar os espaços geográficos e estilísticos que a música instrumental brasileira abrange. Segundo Cirino (2009, p.14) o termo origina-se da sigla MPB, que pode ser entendida como gênero musical que abarca o mundo cancional urbano que se delineia pelo século XX.

Piedade (2005) apresenta relações sociais e musicais que constituem esse tipo de linguagem musical. Segundo ele, na MPBI é possível visualizar traços da globalização e do imperialismo cultural norte-americano. Ele comenta que esses traços, essas relações, se concretizam numa fricção de musicalidades. Essa fricção se dá principalmente na improvisação, em que o músico ora apresenta idéias musicais que remetem ao idioma do jazz (escalas de blues, *swing feel*), ora ignora essa linguagem norte-americana para dar espaço aos “elementos brasileiros”, melodias nordestinas, ritmos de estilos brasileiros como samba, maracatu e baião (PIEADADE, 2005).

Cirino (2009) concorda com Piedade (2005), expandindo a idéia de que a formação e constituição da MPBI, além da relação de fricção com o jazz, apresenta marcas de outros estilos e países. Através de um breve panorama histórico, o autor afirma que as orquestras dos circos, das rádios e as bandas de música foram fundamentais para a consolidação desse gênero. Cirino ainda aponta que uma das marcas fundamentais da formação da MPBI é o hibridismo, em que elementos brasileiros, populares, tradicionais, estrangeiros, eruditos e modernos se articulam, desenvolvendo uma identidade nacional. A articulação desses diferentes elementos é similar a constituição de uma trança. Os fios estão sobrepostos e por cada ângulo que a trança é observada, é possível ver alguns deles na superfície, porém assim como no conceito de fricção, esses fios (elementos) não se misturam. A identidade, segundo o próprio autor é caracterizada pela forma como o músico, na performance, articula os vários elementos que englobam a dita Música Popular Brasileira Instrumental. Gomes

(2003, p. 6-8) corrobora os argumentos anteriores ao demonstrar que na constituição do samba como gênero nacional brasileiro, estão presentes aspectos de hibridismo, como a mescla das culturas portuguesa e africana.

Os ambientes sonoros criados pelas gravações de áudio e vídeo de artistas e grupos da MPBI são importantes fontes para a compreensão deste contexto heterogêneo. Encontrou-se alguns trabalhos cuja discussão é acerca das características de trechos ou obras musicais gravadas. A exemplo disto, Visconti (2005) apresenta transcrições de improvisos do guitarrista Heraldo do Monte com características jazzísticas tais como uso de escalas simétricas nos acordes dominantes (escala de tons inteiros e escala dominante diminuta). Por outro lado, no mesmo improviso ele não utiliza a articulação tipicamente jazzística (*swing feel*), o guitarrista executa as semicolcheias com a exatidão real acentuando o primeiro tempo de cada compasso (2/4). Ele também utiliza *staccato* e notas repetidas, recursos esses que, segundo Piedade (2005) simulam as melodias cantadas de músicas populares e folclóricas brasileiras. Outro exemplo é Falleiros (2006), que traz uma discussão aprofundada sobre o estilo musical do saxofonista e clarinetista Nailor Azevedo, “Proveta”. O autor aborda a formação musical de Proveta desde sua infância, afim de identificar alguns processos de aprendizagem que o levaram a fazer música da forma “particular” que ele faz. Falleiros demonstra, através da análise musical de improvisos de Proveta, que existem elementos de várias experiências musicais do saxofonista oriundos de Bandas de Música, do choro e do jazz. A manipulação desses elementos de forma espontânea é o argumento utilizado pelo autor para refutar a originalidade de Proveta.

A MPBI é formada de vários estilos tais como maracatu, frevo, baião, samba e choro. Porém, o jazz também aparece de forma friccionada, principalmente nos improvisos. As duas musicalidades são distinguíveis, pois não se misturam. Assim a forma como são manipuladas as diferentes linguagens, determina uma das características marcantes da MPBI.

O contrabaixo é um instrumento versátil que possibilita a emissão de diferentes timbres, sejam eles melódicos ou até mesmo percussivos. Tais recursos serão úteis posteriormente no desenvolvimento de idéias musicais para a compreensão da improvisação na MPBI. Improvisar na MPBI, segundo os trabalhos consultados, é improvisar idiomáticamente. Por isso, é necessário compreender alguns elementos que englobam este gênero, tais como as células rítmicas, melodias (escalas e intervalos), harmonias e articulações mais frequentes. Como já foi comentado, o jazz

faz parte da MPBI, porém não se funde aos elementos ditos brasileiros. Isso nos permite focar nos caracteres brasileiros para que a compreensão da linguagem da MPBI seja enfocada e o *performer* tenha recursos para caracterizar uma improvisação idiomática.

2. SELEÇÃO DE ELEMENTOS A SEREM UTILIZADOS NOS IMPROVISOS DE MPBI

Nesta parte, para que uma seleção de elementos pudesse ser realizada, foi necessário definir alguns critérios de delimitação, bem como esclarecer o uso de alguns termos. Por “elementos”, entende-se cada aspecto extraído de um trecho de música retirado de um improviso dentre os selecionados. Neste sentido, elementos podem ser articulações, células rítmicas, sequências melódicas, sempre em combinação com um gênero musical. Três critérios foram definidos como base delimitadora da seleção de trechos, de onde os elementos foram extraídos: 1. A procedência das gravações utilizadas como referência; 2. Os gêneros utilizados no trabalho: baião, choro e samba; 3. Questões referentes ao idiomatismo do contrabaixo.

2.1 PRIMEIRO CRITÉRIO: QUANTO À PROCEDÊNCIA DAS GRAVAÇÕES

Quanto a procedência das gravações, optou-se por músicos que obtiveram o primeiro lugar no Prêmio Visa na Edição^{vi} “Instrumentistas”. O Prêmio Visa possui um júri especializado e os participantes são julgados dentre outros critérios, pela relação das músicas apresentadas com o “universo da tradição musical brasileira” (RÁDIO ELDORADO, 2010). Até o presente momento, foram realizadas quatro edições “Instrumentistas”. O contrabaixista Célio Barros e o pianista André Mehmari venceram em 1998, o violonista Yamandú Costa venceu em 2001 e o bandolinista Danilo Brito venceu em 2004. Dessa maneira, buscou-se gravações recentes (ano de 1998 até os dias atuais) desses quatro músicos.

2.2 SEGUNDO CRITÉRIO: QUANTO AOS GÊNEROS

Quanto aos gêneros, optou-se pelo baião, choro e samba. Os gêneros escolhidos justificam-se por serem os mais executados em gravações de Célio Barros (CARIOCA, 2000), André Mehmari (2007), Yamandú Costa (2009, 2010) e Danilo Brito (2008). Além disso, são os gêneros populares mais recorrentes em trabalhos de pesquisadores contrabaixistas como Ray (1999, 2000), Borém e Santos (2003) e Borém (2006).

2.3 TERCEIRO CRITÉRIO: QUANTO À QUESTÕES IDIOMÁTICAS DO CONTRABAIXO

Quanto ao idiomatismo do contrabaixo, houve o cuidado de selecionar elementos idiomáticos ao instrumento, ou seja, que fossem adaptáveis às condições técnicas, anatômicas e timbrísticas do contrabaixo. Este critério foi necessário porque o piano, o violão e o bandolim são instrumentos que possuem características não-idiomáticas ao contrabaixo. Como exemplo dessas características, pode-se observar que os três instrumentos têm a possibilidade de executar harmonia, harmonia e melodia simultâneas e notas rápidas; o bandolim apresenta uma característica tímbrica particular, proveniente da sua estrutura e das cordas duplas; o violão permite a emissão de sons percussivos intercalados de sons harmônicos e melódicos através da técnica da mão direita; e o piano possibilita a execução simultânea de sons muito graves e muito agudos (como Dó 1 e Si 7). Além desses recursos não idiomáticos ao contrabaixo citados, o contrabaixista Célio Barros apresenta, em algumas gravações, o uso de recursos expandidos, recursos estes que não são comuns e de fácil adaptação. Sendo assim, optou-se por elementos que contivessem uma única linha melódica. Quanto a sonoridade, a discussão e a aplicação posteriores não propõem uma imitação dos timbres dos instrumentos executores dos elementos.

3. DISCUSSÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS SELECIONADOS

Esta parte apresenta uma breve discussão dos elementos selecionados, fundamentada por pesquisadores e artistas que discutem aspectos relacionados à improvisação na MPBI. Os elementos serão identificados e discutidos. Após a identificação^{vii} dos elementos selecionados, sugere-se ainda improvisos com aplicação dos mesmos. Para tal, utilizou-se acordes e progressões harmônicas de trechos das músicas do recital de defesa. Optou-se por músicas que compõem o recital^{viii} para que o trabalho pudesse ser ilustrado não só em curtos exemplos grafados mas também na realização artística plena, no palco.

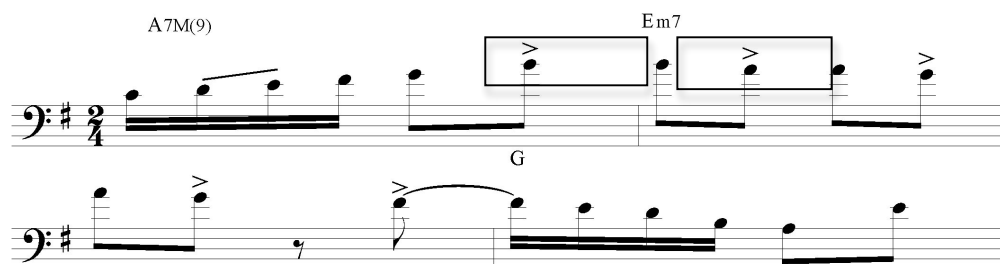
Cada sugestão de aplicação dos elementos num improviso será aqui demonstrada sobre os gêneros baião, choro e samba, conforme critérios previamente definidos (parte 2). Nas aplicações serão também enfatizados aspectos como a escolha das notas (escalas e arpejos), a articulação, o ritmo e a sonoridade.

Alguns autores, que são referência em trabalhos sobre MPBI, trazem conceitos importantes para a discussão proposta. O baterista e percussionista Oscar Bolão (2003) descreve ritmos usados no samba bem como instrumentos de percussão e suas formas de execução. O baterista Cássio Cunha (2000) aborda combinações de diferentes ritmos em estilos brasileiros como samba, maracatu, baião e outros em um método prático. O pesquisador e clarinetista José de Geus (2009) traz reflexões sobre aspectos da improvisação no choro partindo de análises de improvisos de Pixinguinha e Dino Sete Cordas, como a utilização de “nota alvo” no cromatismo. O violonista e pesquisador Remo Pellegrini (2005) versa sobre os acompanhamentos de Dino Sete Cordas, através da análise, apontando procedimentos de improvisação constantes na criação dos contracantos executados pelo violão. Marcelo Gomes (2003) apresenta um trabalho cujo tema são os aspectos rítmicos da improvisação no samba através da discussão histórica e de análises musicais e Acácio Piedade (2005) versa sobre a relação da música popular brasileira instrumental com o jazz, apontando características da música nordestina como destaque na musicalidade brasileira.

Assim, com o suporte destes trabalhos, os elementos selecionados serão identificados, discutidos e aplicados em exemplos de improvisos.

3.1 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO BAIÃO: DESLOCAMENTO DE TEMPO E NOTAS REPETIDAS

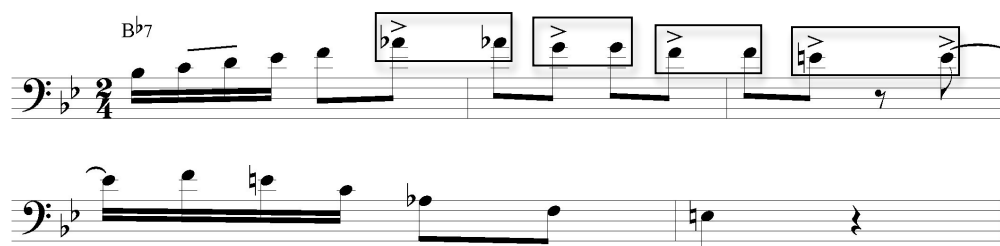
O exemplo n.1 abaixo apresenta um trecho improvisado pelo contrabaixista Célio Barros, no qual destacam-se as notas repetidas (em retângulo) e o deslocamento de tempo gerado pelas notas acentuadas nos meios-tempos.



Exemplo n.1: síncopas e notas repetidas - elementos selecionados do trecho da música *Baião* (CARIOCA, 2000). Faixa 1, 3'11" – 3'17".

As notas repetidas são comuns em melodias de canções populares, principalmente de canções nordestinas (PIEIDADE, 2005). Alguns instrumentos de percussão como blocos sonoros, triângulo e bacalhau (vareta flexível tocada no aro da zabumba por baixo) executam grupos rítmicos semelhantes em que as notas mais evidentes estão na colcheia, nos meios-tempos. Com a utilização das notas repetidas e o acento, o ritmo é valorizado, contribuindo assim para uma melhor caracterização deste gênero no improviso. A disposição das notas em graus conjuntos possibilita a adaptação para o contrabaixo com uso de arco ou em *pizzicato*.

No trecho de improviso abaixo (exemplo n.2) aplicou-se os elementos supracitados, quais sejam notas repetidas (em retângulo) e deslocamento de tempo gerado pelas notas acentuadas nos meios-tempos.

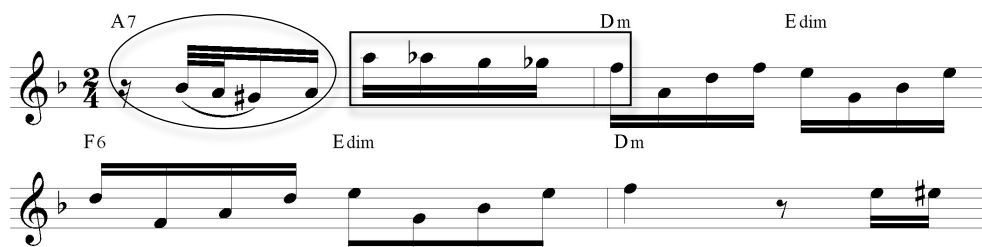


Exemplo n.2: aplicação de síncopas e notas repetidas no baião. Elaborado pelo autor.

Realizou-se esta aplicação sobre um trecho da música *Baião* de Luiz Gonzaga. As escalas utilizadas neste trecho foram a mixolídia e a mixolídia com quarta aumentada (ou “modo lídio b7”). A escolha delas se deu em função de serem as mais comuns na improvisação sobre acordes maiores com sétima menor (no caso Bb⁷) no gênero baião. As notas repetidas e deslocadas foram Lab, Sol, Fá e Mi. O Láb (sétima menor) e o Fá (quinta justa) são notas do acorde e o Sol é sexta maior do acorde. A última nota Mi, é a nota escolhida para ser enfatizada. Esta nota é a quarta aumentada, nota que caracteriza a transição da escala mixolídia para a escala mixolídia com quarta aumentada.

3.2 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO BAIÃO: *GRUPETTO*, CROMATISMO E ARPEJOS.

O exemplo n.3 apresenta um trecho improvisado pelo violonista Yamandu Costa. Os elementos destacados foram: *grupetto* (circulado), cromatismo (em retângulo) e arpejos a partir do segundo compasso sobre os acordes “Dm”, “Edim”, “F6” e “Gdim”.



Exemplo n.3: *grupetto*, cromatismo e arpejos - elementos selecionados do trecho da música *Pau de Arara* (COSTA e DOMINGUINHOS, 2010). Faixa 13, 1'43" – 1'50".

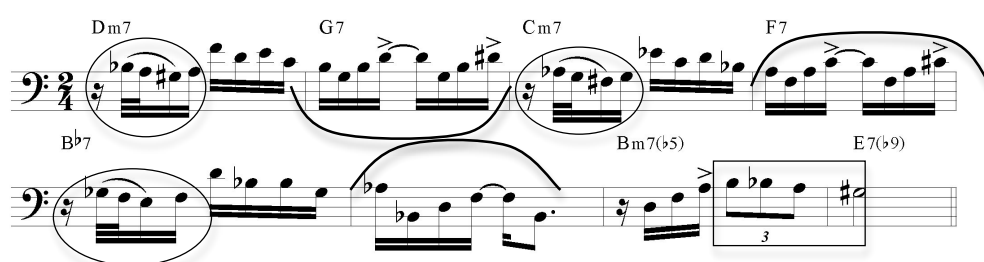
Verificou-se a execução deste *grupetto* em outras gravações de baião e choro de Costa e Dominginhos (2010) e Danilo Brito (2008). Este ornamento é formado por quatro notas. O *legato* acontece entre as três primeiras notas e a última é separada para reforçar a nota do acorde. Em outras situações modifica-se a nota do acorde por uma quinta justa, terça maior ou menor ou outro intervalo escolhido. De um modo geral, este *grupetto* de quatro notas possui intervalos de semitons e *legato* nas três primeiras notas.

Os cromatismos acontecem de modo semelhante à improvisação no choro, com a finalidade de alcançar uma nota alvo (GEUS, 2009). No exemplo n.3 o cromatismo inicia em lá com nota alvo em “fá”, terça menor do acorde “Dm”, de onde inicia-se o arpejo.

Os arpejos executados sobre os acordes “Dm” e “Edim” partem da terça (Fá, terça menor e Sol, terça menor). No acorde “F⁶” o arpejo tem a quinta justa (Dó) substituída pela sexta maior (Ré), caracterizando este grau do acorde.

A execução destas idéias é adaptável ao contrabaixo em *pizzicato*, mas para a execução com arco é necessário algumas considerações. O intervalo de oitava no primeiro compasso e os arpejos em semicolcheia dificultam a execução deste trecho em andamentos rápidos. Porém, se os arpejos forem executados com arco ligado, aumenta-se a possibilidade de adaptação, apesar deste recurso exigir um nível técnico elevado para andamentos mais rápidos.

No exemplo n.4 abaixo, aplicou-se os elementos supra citados, quais sejam *gruppetos* (circulados), cromatismo (em retângulo) e arpejos.



Exemplo n.4: aplicação de *gruppetto*, cromatismo e arpejos no baião. Elaborado pelo autor.

Realizou-se esta aplicação sobre um trecho da música *Bebê* de Hermeto Pascoal. Neste exemplo o *gruppetto* se desenvolve sobre a quinta justa dos acordes Dm⁷ (quinta justa – Lá), Cm⁷ (quinta justa – Sol) e Bb⁷ (quinta justa – Fá). Utiliza-se intervalos de terça habituais gênero entre os *gruppettos* e os arpejos. Sobre o acorde “G⁷” e “F⁷” executa-se dois tipos de arpejo, tríade maior e tríade maior com quinta aumentada. A quinta aumentada, apesar de não ser comum em canções de baião, é utilizada na MPBI por compositores como Hermeto Pascoal. Sua utilização em acordes dominantes remete à idiomas como o jazz e caracteriza uma das marcas do compositor Hermeto Pascoal, a mescla das musicalidades brasileiras com musicalidades estrangeiras. Ao utilizar o Ré# sobre “G⁷”, este acorde “soa” como um

“G⁷_(b13)”, acontecendo de forma semelhante sobre o acorde “F⁷”. O cromatismo parte da tônica (Si) do acorde “Bm⁷_(b5)” e tem como nota alvo o Sol#, terça maior do acorde “E⁷_(b9)”.

3.3 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO CHORO: LIGADURAS, USO DE CORDAS SOLTAS E ARPEJO

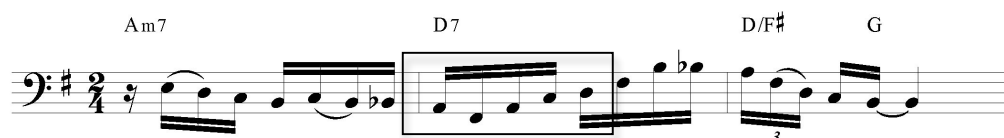
O exemplo n.5 apresenta um trecho improvisado pelo violonista Yamandu Costa. Neste trecho, destacam-se os elementos: uso de cordas soltas, ligaduras e arpejo, utilizados com frequência nas “baixarias”.



Exemplo n.5: ligaduras, uso de cordas soltas e arpejo - elementos selecionados do trecho da música *Cariquinha* (COSTA E DOMINGUINHOS, 2010). Faixa 11, 1'15" – 1'21".

O termo “baixaria” é utilizado para caracterizar os contracantos do violão, que são executados na região grave explorando as cordas soltas através do uso de ligaduras. Neste recurso, é comum o uso de fusas e as quiálteras de semicolcheias. Para melhor compreensão deste recurso, ver Pellegrini (2005) e Geus (2009). O uso de ligaduras oferece vantagens à execução desta idéia ao contrabaixo com uso de arco, pois as notas tornam-se mais claras, enquanto que na execução em *pizzicato*, as ligaduras exigem maior nível técnico do *performer* para clareza das notas. Os arpejos no choro acontecem de um modo geral, com notas do próprio acorde, em oposição à utilização dos arpejos no jazz, que ocorre, em muitos casos de forma sobreposta^{ix}. Neste exemplo, as notas Mi 4, Si 4, Ré 3 e Mi 2 foram executadas com uso de cordas soltas, caracterizando assim, este recurso frequente do choro, a “baixaria”.

No exemplo n.6 aplicou-se o uso de cordas soltas, ligaduras e arpejo (em retângulo).

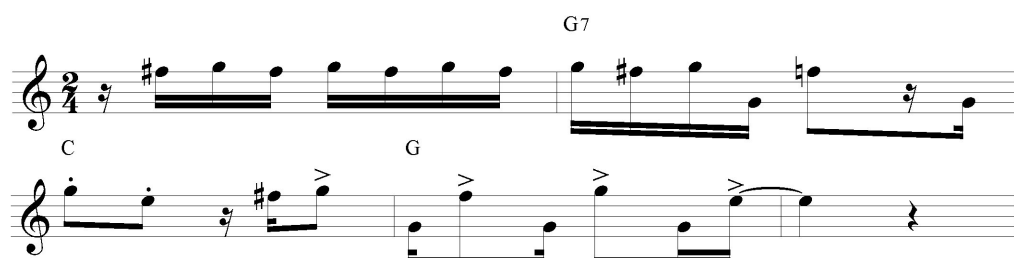


Exemplo n.6: aplicação de ligaduras, uso de cordas soltas e arpejos no choro. Elaborado pelo autor.

Esta aplicação sucedeu-se sobre um trecho da música *Sandrino no Choro* de Adriano Giffoni. O ritmo é composto por grupos de semicolcheias, tendo ictus inicial acéfalo. Os arpejos e as ligaduras no contexto da “baixaria”, acontecem em geral, na região grave do violão. Para que esta idéia seja transposta para o contrabaixo é importante que o instrumentista que acompanha o improvisador (violonista, pianista ou guitarrista) execute a harmonia numa região bem mais aguda que a do improviso do contrabaixo, para haver distinção clara. O improvisador pode preparar um improviso para uma performance, determinando um ou mais *chorus*^x para utilizar o recurso da baixaria, de modo que o acompanhador saberá o momento de executar os acordes na região aguda.

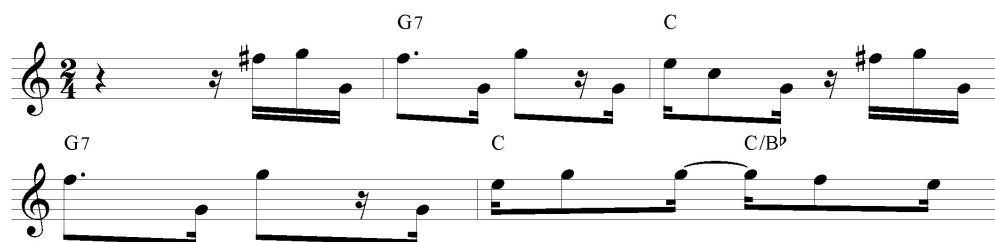
3.4 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DO ELEMENTO DO CHORO: MODIFICAÇÃO DO MATERIAL TEMÁTICO

O exemplo n.7 apresenta um trecho improvisado pelo bandolinista Danilo Brito. Neste trecho, destaca-se um elemento frequente no choro: modificação do material temático.



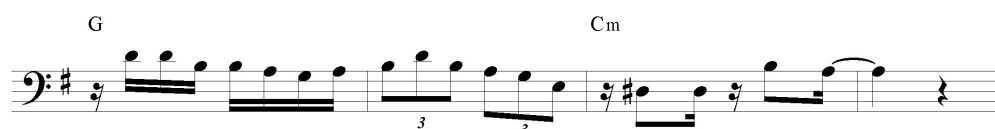
Exemplo n.7: modificação do material temático - elemento selecionado do trecho da música *Um a Zero* interpretada pelo bandolinista Danilo Brito (2011). Vídeo, 1'29" – 1'33".

Autores como Geus (2009) e Pellegrini (2005) comentam que a improvisação no choro está inserida principalmente nos ornamentos e na interpretação, de modo que a partir do tema, o *performer* modifica as idéias de forma improvisada. Neste exemplo, o bandolinista aproveitou as notas modificando o ritmo. Utilizou síncopas, articulações em *staccato* e acentos para reforçar o deslocamento rítmico provocado pelas síncopas. A melodia original encontra-se no exemplo n.8 abaixo:



Exemplo n.8: trecho inicial da melodia de *Um a Zero* (CARRASQUEIRA, 1997).

Na aplicação a seguir, utilizou-se a modificação do material temático:



Exemplo n.9: aplicação de modificação do material temático no choro. Elaborado pelo autor.

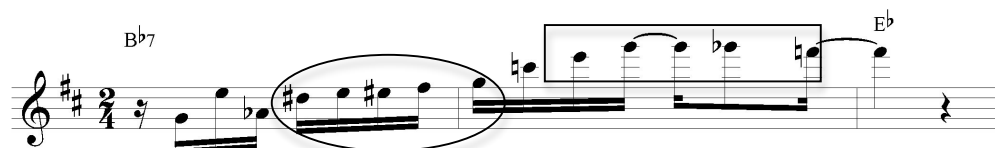
Esta aplicação ocorreu em um trecho harmônico da música *Receita de Samba* de Jacob do Bandolim. A aplicação deste elemento ocorre de forma livre, privilegiando a criatividade do intérprete e a manutenção da idéia temática. Neste caso, é necessário algumas adaptações das notas para que o sentido melódico não se perca. No exemplo n.10 abaixo encontra-se a melodia original da música.



Exemplo n.10: trecho inicial da melodia de *Receita de Samba*.

3.5 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO SAMBA: CROMATISMO E SÍNCOPAS.

No exemplo n.11 apresenta-se um trecho improvisado pelo pianista André Mehmari. Destacam-se os elementos cromatismo (circulado) e síncopas (em retângulo).



Exemplo n.11: cromatismo e síncopas - elementos selecionados do trecho da música *Enchendo o Latão* (HOLANDA E MEHMARI, 2007). Faixa 8, 1'05" – 1'08".

Gomes (2003, p. 62) afirma que a síncopa é a acentuação das notas em tempos fracos criando um deslocamento do pulso e resultando em surpresa. A síncopa, segundo o autor, é parte constituinte do gênero samba, estando presente nos ritmos dos instrumentos de percussão e nas melodias de canções deste gênero. O uso desse recurso propicia uma caracterização do samba no improviso. Em outras gravações de samba, como Costa e Holanda (2009), verificou-se através da audição, o uso de cromatismos. Este é um recurso observado em gravações de outros gêneros da MPBI, como choro e frevo. Neste exemplo, o cromatismo inicia-se na nota Ré# finalizando na nota alvo Sol, sexta maior do acorde “Bb⁷”. A utilização desta nota no tempo forte do compasso faz com que o acorde “soe” como se fosse Bb⁷⁽¹³⁾.

No exemplo n.12 abaixo, aplicou-se os elementos: cromatismo (em retângulo) e síncopas.



Exemplo n.12: aplicação de cromatismo e síncopas no samba. Elaborado pelo autor.

Esta aplicação ocorreu em um trecho harmônico da música *Tá em Casa* de Bruno Rejan. O cromatismo iniciou-se na nota Lá (sétima maior do acorde Bb^{7M}), finalizando na nota alvo Dó. Esta nota foi executada sob antecipação, sendo a sexta menor do acorde E^{7(#9)}. A nota Dó bem como as outras notas do segundo compasso deste trecho fazem parte da “escala alterada”, também chamada de “modo super lócrio” (sétimo modo da escala menor melódica). As síncopas sucederam-se sobre os acordes Eb^{7M} e Db^{7M(#5)}.

3.6 IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DOS ELEMENTOS DO SAMBA: CITAÇÃO EM CONTEXTO, *STACCATO* E RITMO CONTEXTUALIZADO.

No exemplo n.13 apresenta-se um trecho improvisado pelo pianista André Mehmari em que são utilizados os elementos: citação em contexto, *staccato* e ritmo contextualizado.



Exemplo n.13: citação em contexto, *staccato* e ritmo contextualizado - elementos selecionados do trecho da música *Enchendo o Latão* (HOLANDA E MEHMARI, 2007). Faixa 8, 2'36" – 2'44".

Neste exemplo são citadas partes do arranjo de Edu Lobo da música *Upa Neginho*. Piedade (2005, p. 203) usa o termo “citação em contexto” para caracterizar este recurso. A citação do arranjo de Edu Lobo é executada três vezes, de forma adaptada aos acordes G/A, F/A e Eb/A. Do sexto ao nono compasso deste trecho, o pianista executa um ostinato rítmico com altura variável típica de instrumentos de percussão e bateria como caixas, tamborins e repiniques (BOLÃO, 2003; CUNHA, 2000). Para nomear ritmos utilizados em instrumentos de percussão e bateria característicos do gênero em que se improvisa, optou-se, para este trabalho, por “ritmo contextualizado”.

No exemplo n.14 aplicou-se os elementos citação em contexto, *staccato* e ritmo contextualizado.



Exemplo n.14: aplicação de citação em contexto, *staccato* e ritmo contextualizado no samba. Elaborado pelo autor.

Modificou-se as estruturas rítmico-melódicas da melodia da canção *Triste* de Tom Jobim adaptando-a para este trecho harmônico da música *Só Danço Samba* de mesmo autor sobre os acordes “Gm”, “C7” e “F7M”. Em seguida, sobre os acordes “Am7”, “D7”, “Dm7” e “G7” utilizou-se um ostinato rítmico executado frequentemente pelos tamborins no samba (BOLÃO, 2003, p. 35).

Estas aplicações são sugestões para serem utilizadas em improvisos. Elas podem servir como estruturas pré-determinadas (padrões rítmicos e melódicos) para o momento da improvisação desde que o instrumentista estude maneiras para aplicá-las em outras situações rítmico-harmônicas. Foram sugeridas aqui, algumas adaptações de improvisos de músicos de referência no meio artístico. Esta é uma forma de conhecer e aperfeiçoar aspectos da performance musical que transmitem “brasilidade”, principalmente na improvisação ao contrabaixo. Para a execução destas aplicações sugiro interpretar os ritmos de semicolcheia em *staccato* para *pizzicato* ou com uso de arco. O resultado sonoro desta articulação lembra a sonoridade utilizada por instrumentos que tornaram-se habituais na música brasileira, como acordeon e bandolim, além de destacar o ritmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo num primeiro momento, da Revisão de Literatura, este trabalho verificou a situação da pesquisa em improvisação e Música Popular Brasileira Instrumental no contexto do contrabaixo. Pôde-se verificar que alguns autores concordam que a improvisação, apesar de exigir criatividade e espontaneidade, pode ser previamente desenvolvida ou estruturada. Este desenvolvimento prévio requer o conhecimento de alguns aspectos do gênero em que se improvisa, como grupos rítmicos mais usados, articulações e escalas mais frequentes. Improvisar com base nestes aspectos é denominado improvisação idiomática, a qual concluímos que é o tipo de improvisação da MPBI.

Verificou-se ainda, neste primeiro momento, que a improvisação na MPBI apresenta alguns trabalhos no contexto da guitarra, do violão, do saxofone e do contrabaixo. Estes trabalhos abordam em geral, características de músicos brasileiros e apenas um deles discutiu a improvisação ao contrabaixo na MPBI. Porém este trabalho se ateve à execução do improviso com arco e nos gêneros samba e bossa-nova. Percebeu-se também, neste momento, que o termo MBPI envolve vários gêneros brasileiros como samba, baião, maracatu, choro que dialogam com o jazz e outros idiomas estrangeiros.

Em um segundo momento, definiu-se critérios para selecionar idéias musicais para improvisos, afim de entender alguns aspectos da improvisação na MPBI. Selecionou-se seis trechos de improvisos de músicos de referência no meio artístico e, através da discussão, pôde-se observar características dos três gêneros: baião, choro e samba. Esta etapa é fundamental para o instrumentista que pretende improvisar ou aprimorar seus conhecimentos de improvisação na MPBI seja no contrabaixo ou em outro instrumento, pois como verificado na Revisão de Literatura, existem poucas publicações e métodos práticos que trazem improvisos escritos, sendo necessário fazer transcrições.

Em um terceiro momento, os elementos selecionados foram identificados e discutidos. As articulações mais usadas nos trechos selecionados foram *legatos* e *staccatos*. Nos três gêneros observamos que o ritmo é um aspecto relevante, sendo que notas repetidas, acentos e *staccato* são recursos para enfatizá-lo. O ritmo, em dois dos trechos selecionados (Exemplos n.1 e n.13), apresenta ostinatos rítmicos de instrumentos de percussão ou bateria. As síncopas, apesar de também aparecerem no

choro e baião, são mais frequentes no samba, sendo um importante recurso para caracterizar este gênero. A modificação do material temático foi ilustrada na improvisação no choro, gênero em que este recurso recebe maior destaque, porém é recorrente em outros gêneros também, como no jazz por exemplo. Outro recurso verificado é a “citação em contexto”, que apesar de ter sido ilustrada apenas no samba, foi verificada, através da audição de gravações, em outros gêneros também. Após a discussão de cada trecho musical sugeriu-se exemplos de improvisos com base nas discussões realizadas sobre os elementos selecionados. Percebeu-se que é necessário, em algumas situações, adaptar as escalas para coerência melódico-harmônica.

A discussão de trechos de improvisos de instrumentos diferentes do contrabaixo é satisfatória, pois amplia as opções de idéias musicais ao apresentar, através das transcrições, opções de interpretação e execução não comuns em discussões sobre improvisação no jazz ou na MPBI ao contrabaixo. Essas opções são os elementos selecionados: “*grupettos*”, “*staccatos*”, “ritmo contextualizado”, “deslocamento de tempo”, “uso de cordas soltas”, “modificação do material temático”, “ligaduras”, “notas repetidas”, “cromatismos”, “síncopas” e “arpejos”. Apesar de até o presente momento, alguns destes elementos ainda não terem sido discutidos em improvisação na MPBI ou no jazz, não significa que a presença deles em trechos gravados de MPBI são exclusivos deste grupo. As síncopas, os *grupettos* e os demais elementos estão presentes em outros tantos gêneros como o jazz e a música barroca.

Os elementos podem sugerir brasilidade quando executados em um contexto musical propício. Por exemplo, a execução de *grupettos* sobre um contexto rítmico-harmônico de jazz é diferente da execução dos mesmos *grupettos* num contexto rítmico-harmônico de choro. Assim como é diferente executar colcheias em *swing feel* no samba e executar colcheias em *swing feel* no jazz. Dessa maneira, a brasilidade não está apenas nos improvisos, mas também no contexto musical do acompanhamento.

Espera-se que, através deste trabalho, o instrumentista, principalmente o contrabaixista, possa conhecer e ampliar os elementos utilizados para a improvisação na MPBI. Utilizando os elementos selecionados neste trabalho no contexto musical de MPBI é possível improvisar idiomáticamente. Através das etapas propostas neste artigo: seleção, discussão e aplicação, é possível ao contrabaixista pesquisador

expandir e ampliar as discussões deste trabalho, seja mediante a abordagem de outros elementos dos gêneros baião, choro e samba ou mediante a abordagem de elementos de outros gêneros.

REFERÊNCIAS

AEBERSOLD, Jamey. **How to Play and Improvise Jazz**. New Albany: Jamey Aebersold, 1992.

AEBERSOLD, Jamey; SLONE, Ken. **Charlie Parker Omnibook**: for all bass clef instruments. Van Nuys: Alfred Publishing, 1981.

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.

BAKER, David. **The Bebop Scales and Other Scales in Common Use**. Van Nuys: Alfred Publishing, 1985.

BOLÃO, Oscar. **O Batuque é um Privilégio**: a percussão na música do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar. 2003.

BARROS, C.; FREIRE, F.; ROHRER, T. **Thomas Rohrer, Célio Barros, Fábio Freire**. CD 2000031406107. PMC, 1999.

BORÉM, Fausto. O repertório orquestral do contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de *pizzicati*, harmônicos, *vibrati* e referências aos gêneros da música popular. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: ANPPOM, 2006, p. 649-657.

BORÉM, Fausto; SANTOS, Rafael dos. Práticas de performance "erudito-populares" no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ANPPOM, 2003, p. 1-20.

BRITO, Danilo. **Danilo Brito - 1X0 (Pixinguinha/Benedito Lacerda) - Instrumental SESC Brasil - 30/03/2010**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=dHGncNzJazY>>. Acesso 10/01/2011.

_____. **Sem Restrições**. CD 7899004743234. Orpheu Music, 2008.

CARIOCA. **Danças Brasileiras**. CD 7898369067993. Independente, 2000.

CARRASQUEIRA, Maria José (Coord.). **O Melhor de Pixinguinha**: melodias e cifras. Rio de Janeiro: Irmãos vitale, 1997.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Improvisação Musical Livre, Expressionismo Abstrato e Surrealismo: aproximações. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPPOM, 2007, p. 1-9.

COSTA, Yamandu; DOMINGUINHOS. **Lado B**. CD 7898324759635. Biscoito Fino, 2010.

COSTA, Yamandu; HOLANDA, Hamilton. **Luz da Aurora**. CD 2496324750630. Biscoito Fino, 2009.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Anatomia de um Improvisador**: o estilo de Nailor Azevedo. 2006. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GENTET, C. et al. **L'Orchestre De Contrebasses**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=X6HqJekv0Qo>>. Acesso em 08/06/2010.

GEUS, José Reis de. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas**: reflexões sobre a improvisação no choro. 2009. 161 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

GOMES, Marcelo Silva. **O Samba na Música Popular Instrumental Brasileira de 1978 a 1998**. 2003. 121 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Artes e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.

HARO, Diogo de. **Improvisação na Música Contemporânea de Concerto**: parâmetros para execução da cadenza da peça "The days fly by" de Frederic Rzewski. 2006. 92 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

HOLANDA, Hamilton; MEHMARI, André. **Contínua Amizade**. CD 5896369067890. Biscoito Fino, 2007.

KORMAN, Clifford. A importância de improvisação na história do choro. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: IASPM, 2004, p. 1-7.

NETTL, B. et al. **Improvisation**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738>>. Acesso em 15/02/2010.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. 2005. 250 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música Brasileira e Fricção de musicalidades. **Revista Opus**, Campinas, v. 1, n. 11, p. 197-207, 2005.

RÁDIO ELDORADO. **Inscrições:** regulamento. Disponível em <<http://www.premiovisa.com.br/>>. Acesso em 15/12/2010.

RAY, Sonia. A influência do baião no repertório brasileiro erudito para contrabaixo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 12., 1999, Salvador. **Anais...** São Paulo: ANPPOM, 1999, p. 1-8.

_____. A influência do choro na Música Brasileira Erudita para contrabaixo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1., 2000, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: SNPPM, 2000, p. 328-331.

SCHULZ, Sabrina Laurelee. Música para teclas do período barroco: realização interpretativa da Allemande de Jean-Phillippe Rameau. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPPOM, 2007, p. 1-9.

SHER, Chuck; JOHNSON, Marc. **Concepts for bass soloing**. Petaluma: Sher Music, 1993.

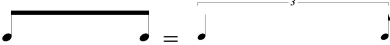
VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 18., 2008, Salvador. **Anais...** Salvador: ANPPOM, 2008, p. 1-5.

VENUTI, Joe. **Violin Rhythm: a school of modern rhythmic violin playing**. Ed. Eddy Noordijk. New York: Robbins, (s.d.).

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte**. 2005. 259 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ⁱ Neste trabalho, a palavra “contrabaixo” sempre remeterá ao “contrabaixo acústico”.

ⁱⁱ Piedade (2005) entende esse termo como “conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”. Ele chama também de memória-musical compartilhada pela comunidade.

ⁱⁱⁱ Termo usado para a interpretação de colcheias. Grupos de duas colcheias são interpretados da seguinte forma:  (AEBERSOLD, 1992).

^{iv} Ver Cirino (2009, p. 48-53).

^v Segundo COSTA (2002), na improvisação livre utiliza-se de uma técnica descontextualizada, de modo que as regras tradicionais de harmonia, escalas, forma musical e articulações são abandonadas permitindo fluir o experimental, exploração de timbres diversos, tornando o ambiente sonoro não-idiomático.

^{vi} O Prêmio Visa tem três edições que se revezam a cada ano, “Edição Instrumentistas”, “Edição Vocal” e “Edição Compositores”, sendo que o primeiro Premio Visa aconteceu em 1998.

^{vii} A identificação é demonstrada através da transcrição e discussão do trecho musical em que encontram-se os elementos. Todas as transcrições foram feitas pelo autor através da audição dos trechos gravados.

^{viii} Ver “Notas de Programa” em “PARTE A - PRODUÇÃO ARTÍSTICA”.

^{ix} Sobreposição de arpejos consiste em executar arpejos com tonalidades e categorias distintas do acorde sobreposto. Por exemplo, executar um arpejo de ré maior sobre o acorde “C”. Por causa das notas do arpejo, ré, fá# e lá, o acorde “C” passa a “soar” como se tivesse nona maior, quarta aumentada e sexta maior. Esse recurso é muito utilizado no jazz.

^x No jazz e na música instrumental, esta palavra remete à forma da música. Neste contexto, de um modo geral, as músicas iniciam-se com o tema e em seguida executa-se os improvisos sobre a mesma estrutura da música, sobre os mesmo acordes. Cada execução da música é chamada de *chorus*.

ANEXOS

Jongo

Santino Parpinelli (- 1985)

Recital de Defesa de Mestrado em Música

8va

mf

f

sfz

f

dolce

sfz

dim.

rit.

f

52

sfz

a tempo

pizz.

p

pp

Sandrino no Choro

Adriano Giffoni (1959)

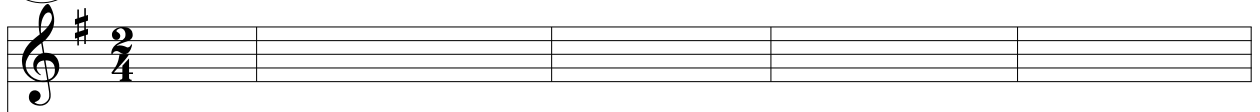
Adaptação: Bruno Rejan

Recital de Defesa de Mestrado em Música

Intro

C⁶₉ C[#]dim G7M E7 Am7 D7 Dm7 G7

Melodia Piano

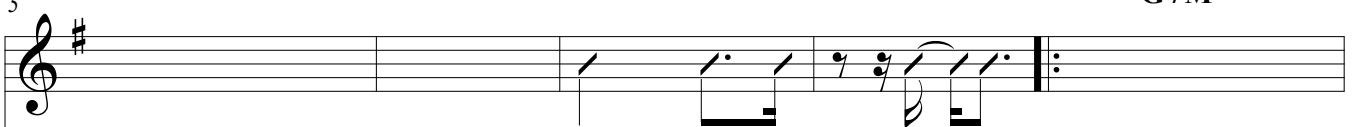


Baixo Acústico

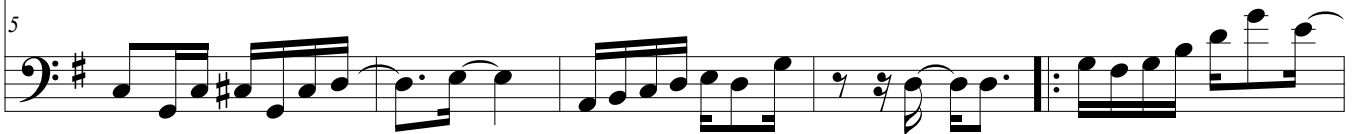


C⁶₉ C[#]dim G7M E7 Am7 D7 G7M D⁴₇ A % G7M

M.P.

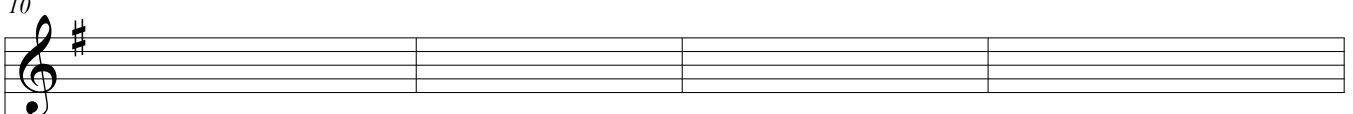


B.A.



Am7 D7 D/F# G7M F#m7 B7

M.P.

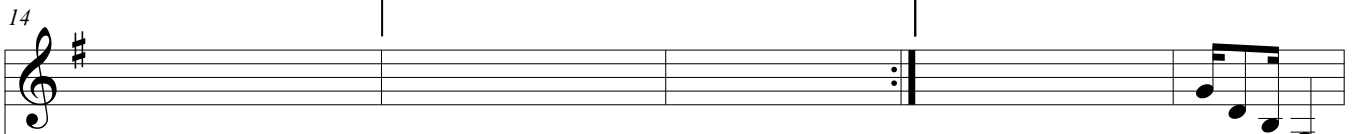


B.A.



Em7 1. A7 D7 2. Am7 D7 G7M

M.P.



B.A.

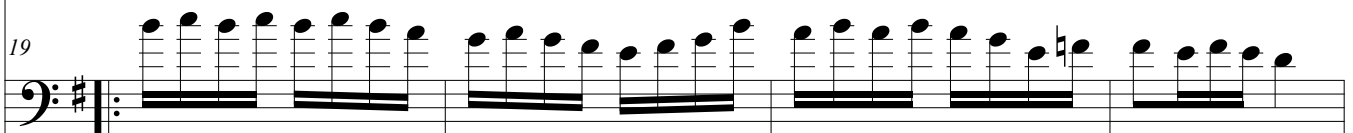


B F#m7 B7 Em7 A7 D7

M.P.



B.A.



2

Sandrino no Choro

C

G/B

1.

A7

M.P.

B.A.

23

3 3 3 3 3 3 3 3

D7

2.

Am7 D7 G7M

C

Em7

B7

F#m7(b5)

B7

M.P.

B.A.

26

3

1.

Em7(9) Am7

D7

G7M

F#7

C7

B7

2.

F7 E7

M.P.

B.A.

32

Am7

D7

G7M

C7M

F#m7

B7(b9)

Em7 Eb7 D7

M.P.

B.A.

38

Improviso

G7M

Am7

D7

D/F# G7M

F#m7

B7

Em7

M.P.

B.A.

42

1. **A7 D7** 2. **Sandrino no Choro**
Am7 D7 G7M F#m7 B7 Em7

48

M.P.

B.A.

A7 D7 C G/B 1. **A7 D7**

54

M.P.

B.A.

2. **Am7 D7 G7M** **C2** **Em7 B7 F#m7(b5) B7**

60

M.P.

B.A.

1. **Em7(9) Am7 D7 G7M F#7 C7 B7**

65

M.P.

B.A.

2. **F7 E7**

70

M.P.

B.A.

D.S. al Fine

Bebê

Recital de Defesa de Mestrado

Hermeto Pascoal (1936)

Arranjo e adaptação:
Bruno Rejan e Everson Bastos

Intro

Am7

F7M(#11)/A

Melodia Piano

Baixo Acústico

B $\flat$ 7M(#11)/D

C $\sharp$ /E

M.P.

B.A.

A

Am7

Am7(b6)

M.P.

B.A.

Am7

C $\sharp$ m7

M.P.

B.A.

Dm7

G7(13)

G7(b13)

Cm7

F7(13)

F7(b13)

M.P.

B.A.

2

1. Bebê

B^b7(13) **Bm7(b5)** **E7(b9)**

M.P.

B.A.

21

2.

B^b7(9) **A m7** **B** **E m7(b5)**

M.P.

B.A.

25

A7(13) **A7(b13)** **D m7(b5)** **G7(13)** **G7(b13)** **C m7(b5)**

M.P.

B.A.

29

1. **B7(#11)** **A#7M** **B7M** **C7M** **C#7M** **D7M** **D#7M** 2. **B7(#11)**

M.P.

B.A.

33

B^b7M **B7(#11)** **C** **Cm7(11)** **B7(#11)**

M.P.

B.A.

37

Bebê

1. 3

B $\flat$ m7(11) **A7(#11)** **G $\sharp$ m7(11)** **G7(#11)**

41

M.P.

B.A.

2.

F $\sharp$ 7M **G7M** **G $\sharp$ 7M A7M** **A $\sharp$ 7M** **B7M** **G7(#11)** **F $\sharp$ 7M**

45

M.P.

B.A.

Bm7(11) **D**

49

M.P.

B.A.

B $\flat$ 7(#11) **Am7(11)** **A $\flat$ 7(#11)** **Gm7(11)** **G $\flat$ 7(#11)** **F7M**

51

M.P.

B.A.

Improvisos

E7(#9) $\emptyset$ **Am7** **Am7(b6)** **Am7** **C $\sharp$ m7**

57

M.P.

B.A.

4

Bebê

Dm7

G7(13)

G7(b13)

Cm7

F7(13)

F7(b13)

Bb7(13)

M.P. 68

B.A.

1.

2.

Bm7(b5)

E7(b9)

Am7

Em7(b5)

A7(13) A7(b13)

M.P. 74

B.A.

Dm7(b5)

G7(13)

G7(b13)

Cm7(b5)

F7

Bb7M

M.P. 80

B.A.

D.C. al Coda

♯

Bb7M(9)/D

A7M(9)/C#

C6

G#m7(11)

M.P. 86

B.A.

dim.

Baião

Luiz Gonzaga (1912 - 1989)

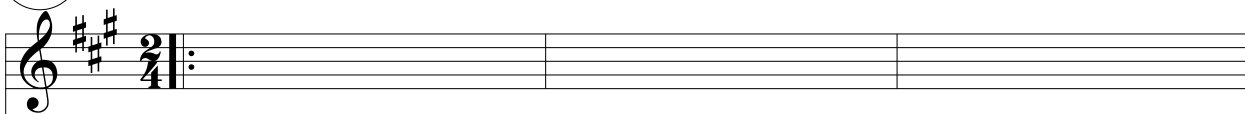
Arr: Bruno Rejan e Everson Bastos

Recital de Defesa de Mestrado em Música

Intro

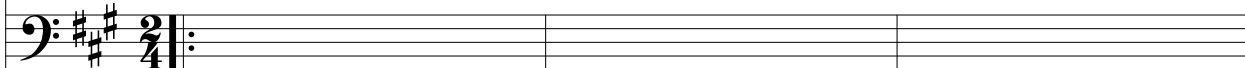
A7

Piano



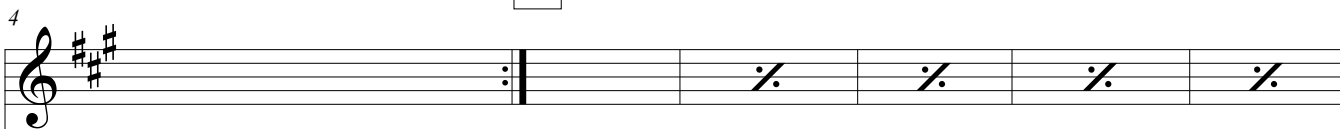
Improvisação Livre

Baixo Acústico



A A7

P.

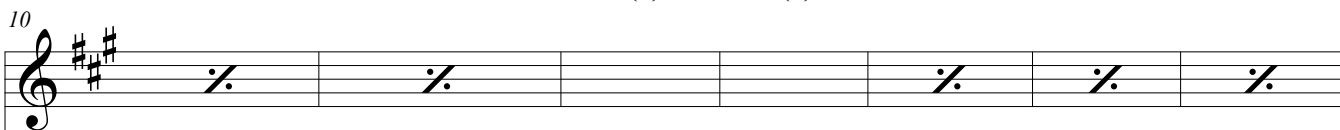


B.A.



E $\flat$ 7(9) D7(9)

P.

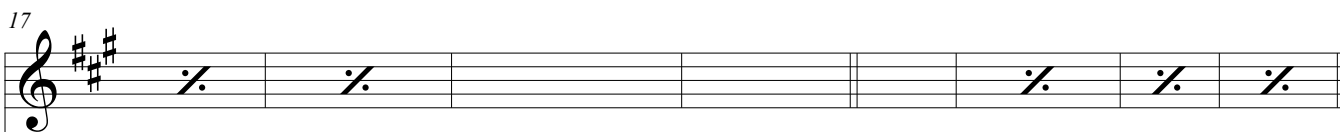


B.A.

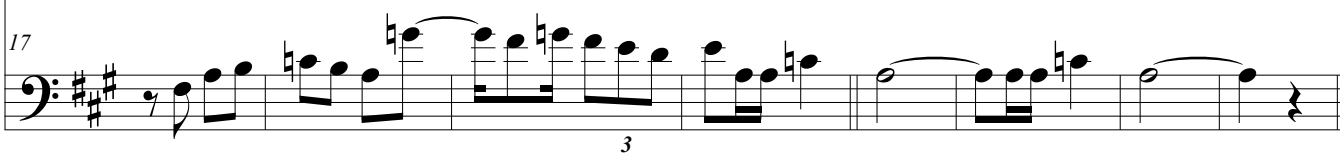


G7 E7 A7

P.



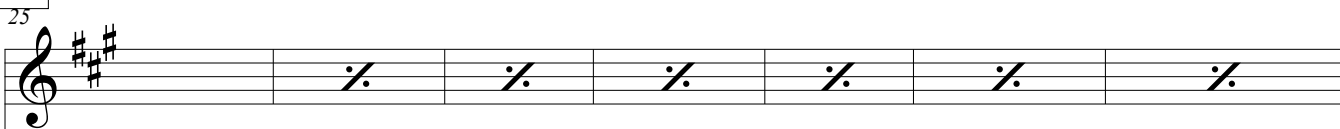
B.A.



A2

A7

P.



B.A.



2

Baião

E $\flat$ 7(9)

D7(9)

P. 32



B.A. 32



G7

E7

A7

B

P. 39



B.A. 39



3

D7(9)

A7

P. 46



B.A. 46



G7

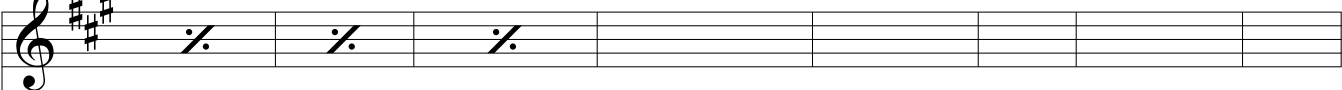
E7

A7

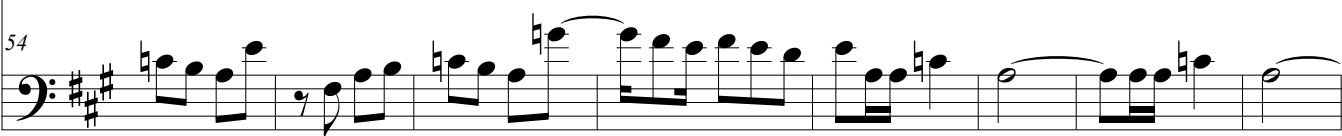
D7

A7

P. 54



B.A. 54



3

Improvisos

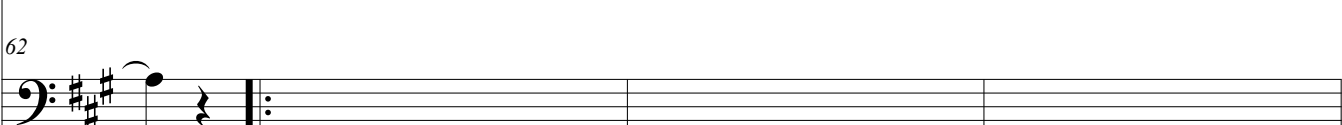
D7

A7

P. 62



B.A. 62



C7(9)

66

P.

B.A.

B $\flat$ 7(9)

69

P.

B.A.

G7

G#7

A7

72

P.

B.A.

D7

A7

D7

A7

D7

A7

D7

A7

D7

76

P.

B.A.

4xs

D.C. al Coda

F#7(13)

G7(13)

G#7(13)

A7

85

P.

B.A.

Só Danço Samba

Recital de Defesa de Mestrado

Tom Jobim (1927 - 1994)

Arranjo e Adaptação:

Bruno Rejan

Intro C6(9) D7(9) Dm7 D♭7(9)

Melodia Piano

Baixo Acústico

pizz.

6

M.P.

B.A.

A %

C6(9) F7 D7(9) % Dm7

arco

3 3

1. 2.

14

M.P.

B.A.

G7 C6(9) A7(b13) Dm7 G7

B

Gm7 C7(9) F7M %

M.P. 23 Am 7 D7(9) Dm 7 G7

B.A. C

M.P. C6(9) F7 D7(9) %

B.A. 3 3

M.P. 31 Dm 7 Ø G7 C6(9) G7

B.A. D Improvisos

M.P. C6(9) F7 D7(9) % Dm 7 G7

B.A.

M.P. 41 C6(9) A7(b13) Dm 7 G7 C6(9) F7 D7(9) %

B.A.

47 **Dm 7** **G7** **C6(9)** % **Gm 7** **C7(9)** **F7M** %

M.P.

B.A.

55 **Am 7** **D7(9)** **Dm 7** **G7** **C6(9)** **F7** **D7(9)** %

M.P.

B.A.

63 **Dm 7** **G7** **C6(9)** **G7** 4xs

M.P.

B.A.

D.S. al Coda

67 Φ **G7** **C6(9)** **Em 7** **E $\flat$ 7** **Dm 7** **G7** **C6(9)** **Em 7** **E $\flat$ 7**

M.P.

B.A.

pizz.

71 **Dm 7** **G7** **C6(9)** (Improvisação livre de Contrabaixo) **C7M(#11)**

M.P.

B.A.

Corcovado

Tom Jobim (1927 - 1994)

Arranjo: Bruno Rejan

Recital de Defesa de Mestrado em Música

Intro

Am6

G#dim(b13)

Gm7

Melodia Piano

Baixo Acústico

C7(9)

F7M

Fm6

Em7

Am7

D7(9)

M.P.

B.A.

G#dim(b13)

Am6

G#dim(b13)

M.P.

B.A.

Gm7

C7(9)

Fdim

F7M

Fm7

Bb7(9)

M.P.

B.A.

Em7(b5)

A7(b13)

D7(9)

Dm7

M.P.

B.A.

2

C

Corcovado

G[#]dim(b13)

A m6

G[#]dim(b13)

M.P. 28

B.A.



G m7

C7(9)

F dim

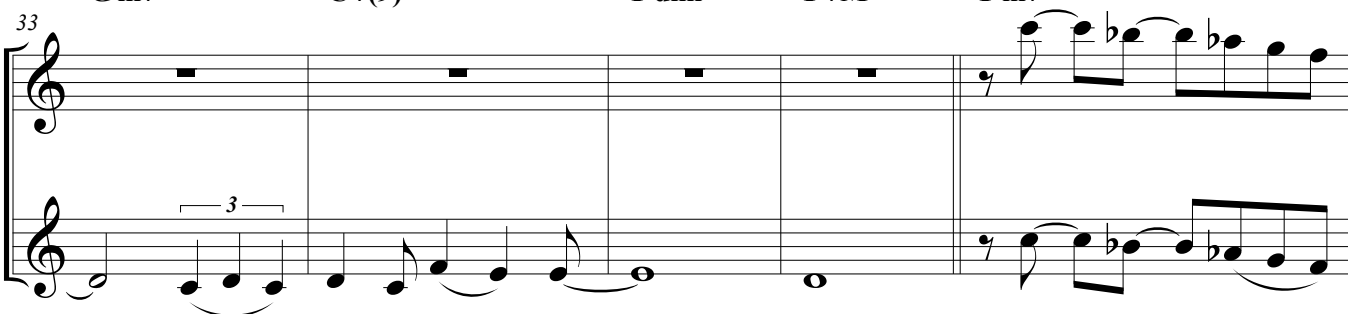
F7M

D

F m7

M.P. 33

B.A.

B^b7(9)

E m7

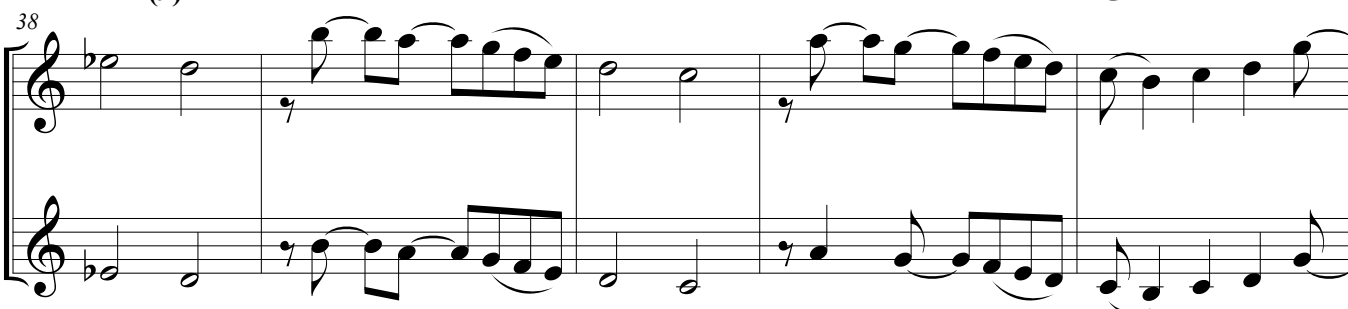
A m7

D m7

G7

M.P. 38

B.A.



E m7(b5)

A7(b13)

D m7

G7

Ø

C6(9)

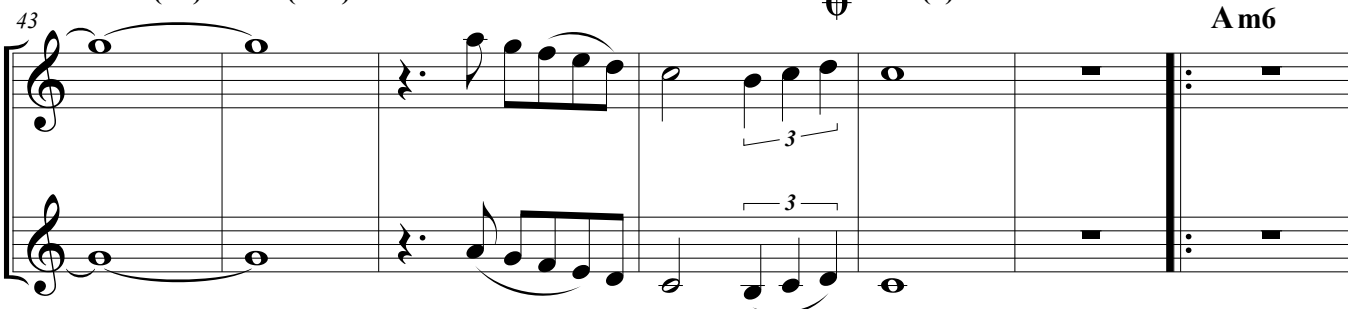
E

Improvisos

A m6

M.P. 43

B.A.

G[#]dim(b13)

G m7

C7(9)

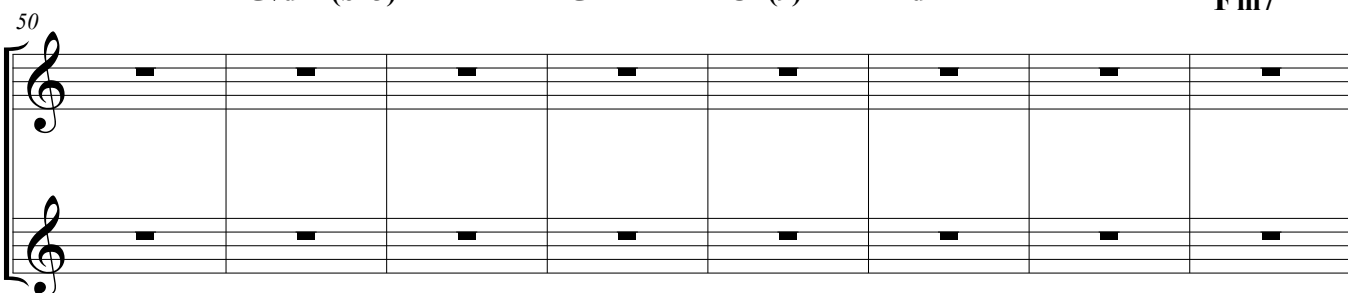
F dim

F7M

F m7

M.P. 50

B.A.



Corcovado

3

58

M.P.

B.A.

B $\flat$ 7(9) Em7(b5) A7(b13) D7(9) Dm7 G $\sharp$ dim(b13) Am6

66

M.P.

B.A.

G $\sharp$ dim(b13) Gm7 C7(9) Fdim F7M Fm7

74

M.P.

B.A.

B $\flat$ 7(9) Em7 Am7 Dm7 G7 Em7(b5) A7(b13) Dm7

82

M.P.

B.A.

G7 C6(9) 4xs Em7(b5) A7(b13) Dm7 G7 Am6

D.S. al Coda

89

M.P.

B.A.

G $\sharp$ dim Am6

Receita de Samba

Jacob do Bandolim (1918 - 1969)

Adaptação: Bruno Rejan

Recital de Defesa de Mestrado em Música

C C#dim G F E7 A7 D7 G D7



A %

G6

Cm6

G6



Cm6

G7

C



A7

D7

D7(#5)

G6



Cm6

G6

G

G7(#5)

C

E7/G#



Am

Bbdim

G/B

E7

Am

D7



1.

G6

D7(#5)

2.

G6

B

B7/D#

B7/F#

Em

B7/F#



Em/G

E7/G#

E7/B

Am

E7/B

Am/C



Am F#m7(b5) Em/G Em F#7

50

B7 B7/D# B7/F#

55

Em B7/F# Em/G E7/G# E7/B Am E7/B

60

Am/C Am F#m7(b5) Em/G Em

65

F#7 B7(b9)

70

1. Em 7 2. Em 7

75

D7 Am D7 Dm6/F

D.S. al Coda

80

E7 Am Bbdim G/B E7 A7

86

D7 G

Tá em Casa

Bruno Rejan (1985)

Recital de Defesa de Mestrado em Música

Intro

F sus

F7(#11)

F7(13)

F7(#9)

Flauta

Melodia Piano

Baixo Acústico

F7(b9)

A

B^b7M

E7(#9)

E^b7M

D^b7M(#5)

A^b7M(9)/C

Fl.

M.P.

B.A.

F#7(#11)

Fm7(9)

G7(b13)

A^b7M

D7(#9)

Fl.

M.P.

B.A.

2

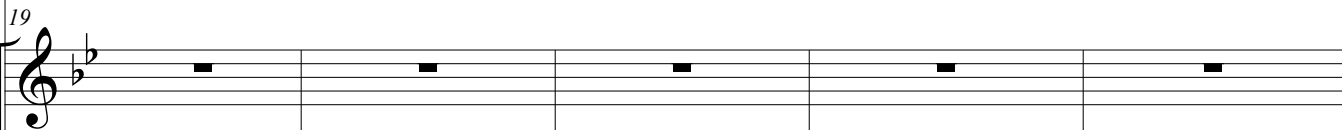
Tá em Casa

E $\flat$ 7M**F/E $\flat$** **B $\flat$ 7M(9)/D****D $\flat$ 7(13)****G $\flat$ 7M**

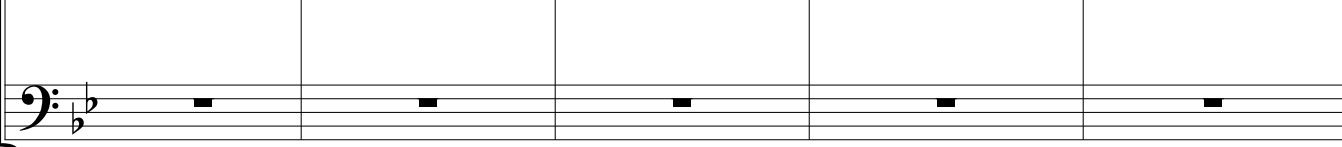
Fl.



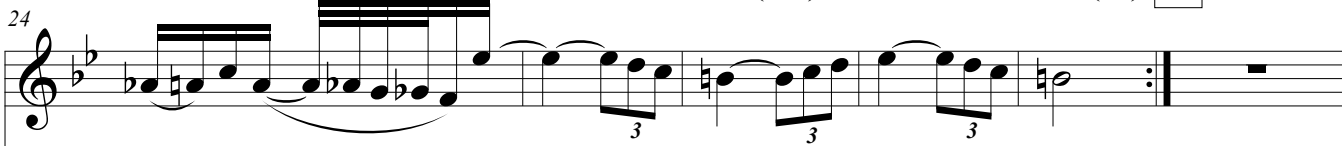
M.P.



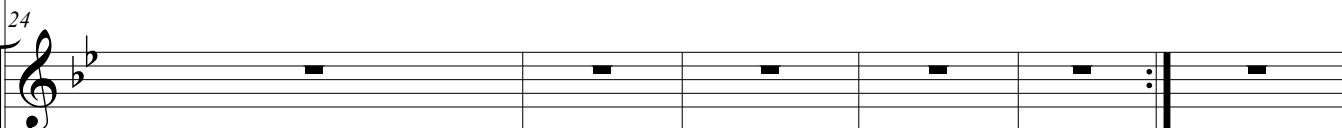
B.A.

**F/G $\flat$** **Fsus****F7(#11)****Fsus****F7(b9)****B****E $\flat$ 7M/G**

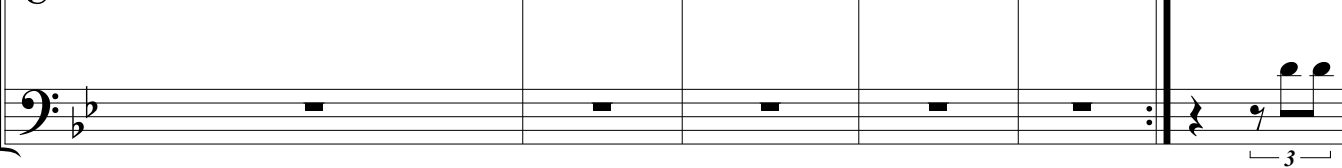
Fl.



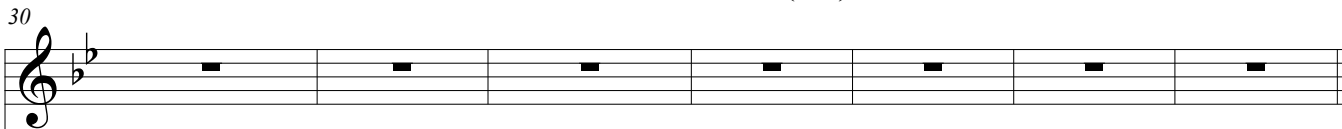
M.P.



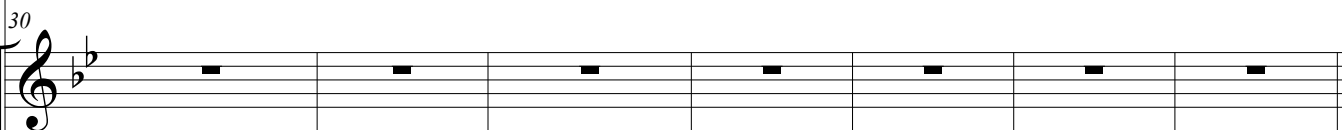
B.A.

**D7/A****B $\flat$ 7M(#11)**

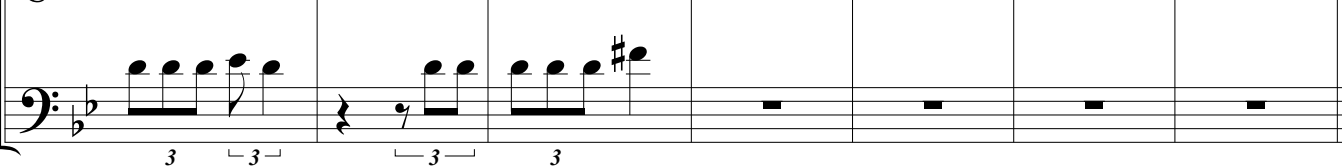
Fl.



M.P.



B.A.



Fl. **E^b7M/G** **D7/A** **B^b7(#11)**

M.P.

B.A.

37

3 3 3

Fl. **C** **E7sus7M** **D^b7(13)/E^b** **D^b7M/A^b** **D^b/G** **E7sus7M**

M.P.

B.A.

45

Fl. **D^b7(13)/E^b** **D^b7M/A^b** **D^b/G** **D^b/G^b** **B^b7M** **E7(#9)** **E^b7M** **Improvisos**

M.P.

B.A.

55

Fine

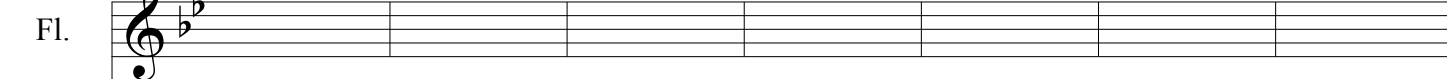
4

Tá em Casa

D^b7M(#5)**A^b7M(9)/C****F[#]7(#11)****Fm7****G7(b13)****A^b7M****D7(#9)**

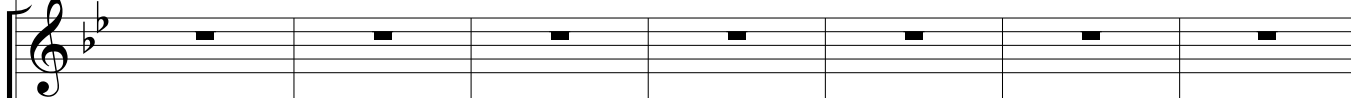
Fl.

64

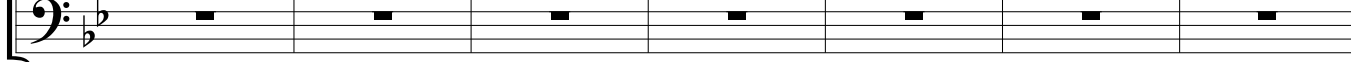


M.P.

64

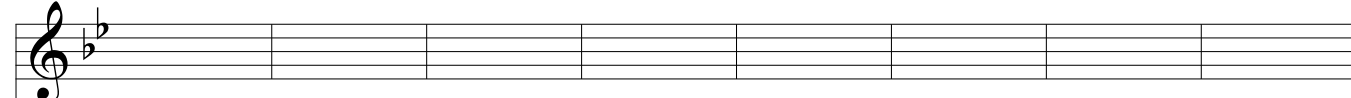


B.A.

**E^b7M****F/E^b****B^b7M(9)/D****D^b7(13)****G^b7M****F/G^b****Fsus****F7(#11)**

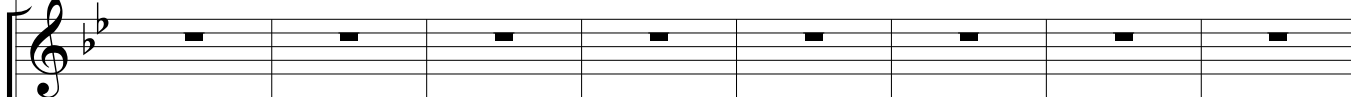
Fl.

71

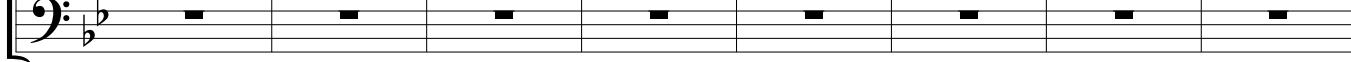


M.P.

71

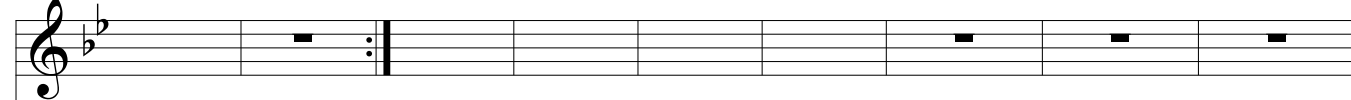


B.A.

**Fsus****E^b7M/G****D7/A****B^b7M(#11)**

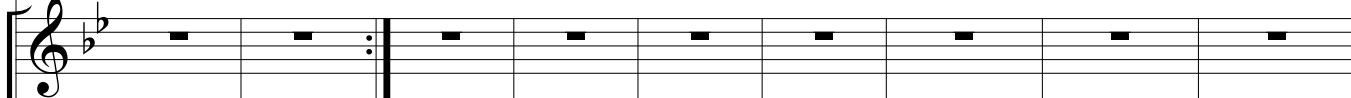
Fl.

79



M.P.

79



B.A.



E^b7M/G**D7/A****B^b7(#11)****E7sus7M**

88

Fl.

M.P.

B.A.

D^b7(13)/E^b**D^b7M/A^b****D^b/G****E7sus7M****D^b7(13)/E^b**

98

Fl.

M.P.

B.A.

D^b7M/A^b**D^b/G****D^b/G^b**

108

Fl.

M.P.

B.A.

D.S. al Fine