

# **Relatório de Projecto Artístico**

Técnica de Pizzicato de Três Dedos: Estudo do Caso de Niels-  
Henning Ørsted Pedersen (1946 – 2005)

**Tiago André Veleirinho Mourão**

Mestrado em Música

Junho de 2018

Orientador: Professor Doutor Ricardo Pinheiro

Co-orientador: Professor Nelson Cascais

# **Relatório de Projecto Artístico**

Técnica de Pizzicato de Três Dedos: Estudo de Caso de Niels-  
Henning Ørsted Pedersen (1946 – 2005)

**Tiago André Veleirinho Mourão**

Relatório de Projecto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Junho de 2018

Orientador: Professor Doutor Ricardo Pinheiro

Co-orientador: Professor Nelson Cascais



### *Agradecimentos*

*Gostaria de agradecer aos meus pais, Eduardo e à Tátá por todo o apoio que me deram ao longo do meu percurso musical e por me incentivarem sempre a ser melhor.*

*Gostaria de agradecer ao Professor Doutor Ricardo Pinheiro por toda a orientação, ajuda e disponibilidade para que este trabalho fosse possível.*

*Finalmente, gostaria de agradecer ao Professor Nelson Cascais por estes dois anos de aprendizagem, música e inspiração.*

## **Resumo**

Este projeto tem como principal objetivo caracterizar a técnica de *pizzicato* de três dedos, utilizada pelo contrabaixista Niels Henning Orsted Pedersen. Embora haja material para estudo da técnica, existe pouca investigação no que toca às vantagens da sua utilização em relação à técnica de *pizzicato* tradicional. Este estudo terá como metodologia a análise dos métodos existentes para aprendizagem da técnica de *pizzicato* e três dedos, a realização de um questionário a Jimmi Roger Pedersen (aluno de NHOP e autor do método *Scandinavian Double Bass Technique – Right Hand I*), e o registo de excertos musicais para analisar comparativamente a técnica tradicional e a técnica de *pizzicato* de três dedos. No final deste relatório debatem-se os resultados obtidos e formulam-se as conclusões sobre a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos.

## **Palavras Chave**

Técnica de Mão Direita; Três Dedos; Pizzicato; Contrabaixo ; Baixo Elétrico ; Jazz ; NHOP

## **Abstract**

The main purpose of this paper is to characterize the three finger *pizzicato* technique, developed by the double bass player Niels Henning Orsted Pedersen. Although there are available methods for the practice of the technique, there is a lack of research on what advantages the double bass player can get through the use of this technique when compared with the use of the traditional one. The methodology of this paper is based on: the analysis of the existing methods for learning the three finger *pizzicato* technique; a questionnaire sent to Jimmi Roger Pedersen (NHOP student and author of *Scandinavian Double Bass Technique –Right Hand I*), and the recording of musical samples to analyze comparatively the traditional technique and the three finger technique. At the end of this report the final results of the research are discussed so that eventual conclusions about the use of the three finger *pizzicato* technique can be drawn.

## **Key Words**

Right Hand Technique; Three Finger; Pizzicato; Double bass; Electric Bass; Jazz;  
NHOP



## Lista de Figuras

Figura 1: Exercícios 1 e 2 de <i>Scandinavian Right Hand Technique I</i>	30
Figura 2: Exercícios 29 e 30 de <i>Scandinavian Right Hand Technique I</i>	30
Figura 3: Exercícios de <i>Scandinavian Right Hand Technique I</i> para mudança entre a corda G e D	31
Figura 4: Exercícios de <i>Scandinavian Right Hand Technique I</i> para mudança constante entre as cordas G e A	32
Figura 5: Exercícios de <i>Scandinavian Right Hand Technique I</i> para mudança constante entre as cordas G e A	32
Figura 6: Exercícios de <i>Scandinavian Right Hand Technique I</i> para mudança entre as cordas G, D e A	33
Figura 7: Exercícios de <i>Scandinavian Right Hand Technique I</i> para mudança entre as cordas G, D e A	33
Figura 8: Exercícios de <i>Scandinavian Right Hand Technique I</i> para mudança entre as cordas G, D e A, com um dedo em cada corda	34
Figura 9: ilustração no método <i>Basic Bass</i> para contagem durante o estudo da técnica	35
Figura 10: ilustração no método <i>Basic Bass</i> que representa a execução da técnica	36
Figura 11: exercícios presentes no método <i>Basic Bass</i> para estudo da técnica de pizzicato de três dedos	36
Figura 12: imagens presente no método <i>Advanced Bass</i> para indicar a posição do polegar	37
Figura 13: Exercício presente no método <i>Advanced Bass</i>	38
Figura 14: Exercício anterior fragmentado em excertos	38
Figura 15: Exercício anterior dividindo o foco em cada mão	39
Figura 16: Exercício presente em <i>Advanced Bass</i> para estudo exclusivo da técnica da mão direita	39
Figura 17: Excerto 1	43
Figura 18: Excerto 2	44
Figura 19: Excerto 3	45
Figura 20: Excerto 4	46
Figura 21: Excerto 5	47
Figura 22: Excerto 6	48

Figura 23: Excerto 7	49
Figura 24: Excerto 8	50
Figura 25: Excerto 9	51
Figura 26: Excerto 10	52

# Índice

<b>I – Introdução</b>	
<b>1. Descrição Geral do Projeto</b>	<b>12</b>
<b>2. Revisão Bibliográfica</b>	
<b>2.1 Contextualização Histórica</b>	<b>15</b>
<b>2.2 Niels-Henning Ørsted Pedersen</b>	<b>16</b>
<b>2.3 Características técnicas da improvisação de NHOP</b>	<b>17</b>
<b>2.4 Métodos de Contrabaixo e Baixo Elétrico</b>	<b>18</b>
<b>2.5 Métodos Que Contêm a Técnica de Três Dedos (indicador, médio e anelar)</b>	<b>19</b>
<b>2.6 Controlo Motor e Aprendizagem</b>	<b>20</b>
<b>2.7 Improvisação</b>	<b>22</b>
<b>2.8 Criatividade</b>	<b>23</b>
<b>3. Justificação do Projeto</b>	<b>25</b>
<b>4. Metodologia de Investigação</b>	<b>26</b>
<b>4.1 Análise dos Métodos de Técnica de Três Dedos</b>	<b>26</b>
<b>4.2 Questionário de resposta aberta</b>	<b>27</b>
<b>4.3 Observação Participante</b>	<b>27</b>
<b>II – Desenvolvimento</b>	
<b>1. Análise dos Métodos de <i>Pizzicato</i> Três dedos</b>	<b>29</b>
<b>2. Análise do Questionário realizado a Jimmi Roger Pedersen</b>	<b>40</b>
<b>3. Execução, Registo e Análise de Excertos Musicais</b>	<b>42</b>
<b>4. Conceção e Planificação do Recital</b>	<b>54</b>
<b>III – Conclusão</b>	<b>58</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>63</b>
<b>Discografia</b>	<b>65</b>
<b>Apêndice 1 - Questionário realizado a Jimmi Roger Pedersen</b>	<b>66</b>
<b>Apêndice 2 - Solos Transcritos</b>	<b>68</b>
<b>Apêndice 3 - Linhas de Baixo Transcritas</b>	<b>72</b>
<b>Apêndice 4 - Partituras para o Recital</b>	<b>76</b>



## I – Introdução

### 1. Descrição Geral do Projeto e Objetivos

A componente técnica é a área da performance musical que mais interesse me tem despertado ao longo do meu percurso académico. De acordo com a minha experiência como músico, considero que um elevado nível de aptidão técnica possibilita a execução de qualquer género e estética musical. Com base neste pressuposto, torna-se natural que a temática deste relatório se enquadre nos aspetos técnicos da performance do jazz.

Jimmi Roger Pedersen, aluno de NHOP refere que não há música sem técnica, e não há técnica sem música” (Pedersen, 2009). De acordo com o autor e com Coker, o músico deverá estar preparado para reproduzir as ideias musicais que a mente conceptualiza, por mais elaboradas que estas sejam (Coker, 1997). Este facto está patente na música do contrabaixista dinamarquês Niels-Henning Ørsted Pedersen (NHOP) (1946 - 2005). A sua técnica é inovadora no sentido em que pressupõe a utilização dos três dedos da mão direita (indicador, médio e anelar) enquanto abordagem principal ao *pizzicato*, ao passo que grande parte dos mais conceituados contrabaixistas da história do jazz (ex. Ray Brown , Paul Chambers ou Ron Carter ) utilizam apenas dois (indicador e médio) ou mesmo só um (indicador) (Carter, 1998).

NHOP, através da sua técnica inovadora, contribuiu para o destaque do papel do contrabaixista no contexto da performance jazz. A sua competência técnica permitiu-lhe executar melodias, linhas de acompanhamento e improvisações a tempos rápidos (mais de 200 BPM). A música registada é reconhecida pela sua qualidade sonora em termos da articulação das notas, o que se torna difícil de executar no contrabaixo devido ao registo grave do instrumento (Butterfield, 2008). Esta abordagem técnica singular ao instrumento levou-me a querer aprofundar o estudo dos aspectos anteriormente enunciados.

Consequentemente, a sua abordagem leva à obtenção de uma clareza singular no discurso melódico improvisativo e de acompanhamento no contrabaixo. É importante acrescentar que, para além da técnica, o contrabaixista desenvolve um conjunto de ideias estéticas que o destacam na sua musicalidade (Butterfield, 2008). É importante considerar que a técnica não funciona por si só, ou seja, é preciso igualmente possuir a musicalidade e o conhecimento teórico necessários ao serviço da performance.

Um dos mais importantes trabalhos académicos sobre a técnica de contrabaixo e baixo elétrico é a tese de doutoramento do investigador e músico Massimo Cavalli, *Double Bass and Electric Bass: The Case Study of John Patitucci* (2016). Neste trabalho académico, Cavalli aborda a problemática dos músicos que tocam contrabaixo e baixo elétrico, e que procuram uma forma de atingir um elevado nível na performance em ambos os instrumentos (Cavalli, 2016). A partir deste trabalho académico, tomou-se conhecimento de literatura sobre a técnica em questão. Num dos capítulos deste estudo Cavalli aborda a técnica de *pizzicato* de três dedos, referindo exercícios do livro de Jimmi Roger Pedersen : *Scandinavian Double Bass Technique-Right Hand* (Pedersen, 2009). A dissertação inclui também inúmeras técnicas existentes para contrabaixo e baixo elétrico, constituindo um importante manual de consulta para o estudo dos dois instrumentos.

Em dois dos mais importantes métodos para contrabaixo, é escassa a informação no que diz respeito ao estudo da técnica de *pizzicato*. Observa-se esse facto no método erudito de Simandl (Simandl, 1881), e no método de jazz de Ray Brown, no qual se explica a posição da mão através do recurso a algumas fotografias (Brown, 1999, p. 6).

Chamou-me à atenção, no campo do baixo elétrico, Billy Sheehan (baixista de *Rock*), que utiliza também uma técnica na qual recorre a três dedos na mão direita (os mesmos dedos utilizados por NHOP: indicador, médio e anelar). Sheehan escreveu dois livros sobre esta técnica: *Billy Sheehan Basic Bass* (Sheehan, 2004b) e *Billy Sheehan Advanced Bass* (Sheehan, 2004a). De acordo com o autor: “*When you use three fingers, you’re playing an odd number into an even number, which leaves one note hanging each time that “jumps” over to the next finger in order*”(Sheehan, 2004b,p. 12). Por outro lado, Sheehan no seu método *Advanced Bass* revela uma metodologia pertinente para a aprendizagem da técnica, através da criação de exercícios em que é só exercitada a mão direita (Sheehan, 2004a, p. 14).

Verifica-se um interesse crescente dos contrabaixistas pelo baixo elétrico vice-versa (Cavalli, 2016), pelo que se considera de grande contributo expor nesta investigação a aplicação desta técnica nos dois instrumentos.

Através deste projeto artístico, pretendo obter resposta à seguinte pergunta de investigação: quais são as características da técnica de *pizzicato* de três dedos de NHOP, e como pode esta contribuir na performance do contrabaixo e baixo elétrico no jazz? Irei proceder à caracterização desta técnica e à elaboração de um recital no âmbito do qual

irei interpretar música do contrabaixista, assim como também utilizar a técnica que este desenvolveu. Parte da investigação consiste na inclusão da minha experiência enquanto músico utilizador da referida técnica, principalmente no que toca às características que considero vantajosas para a minha performance. No recital, irei interpretar transcrições de solos de NHOP, assim como repertório no qual seja adequado improvisar recorrendo à técnica em questão.

## 2. Revisão Bibliográfica

### 2.1 - Contextualização histórica

O jazz é um género musical recente, quando comparado com a história da música ocidental. O contrabaixo foi introduzido no jazz pela primeira vez nas orquestras de “ragtime” sendo tocado ora com arco, ora com a técnica tradicional de *pizzicato* (Stewart & Kernfeld, 2003). No entanto, de acordo com os primeiros registos existentes, verifica-se que a tuba detinha o papel de tocar a linha de baixo. A tuba era escolhida principalmente pelo facto de as orquestras tocarem na rua, sendo este instrumento mais portátil e produzindo um volume sonoro mais considerável que o contrabaixo (Gioia, 1997). Contudo, o contrabaixo permitia tocar mais notas e sustê-las por mais tempo, uma vez não haver a necessidade de interromper o som por causa da respiração. Este facto levou a que alguns contrabaixistas começassem a tocar linhas de baixo com o ritmo de várias semínimas em sequência, ao passo que a tuba apenas permitia que fossem tocadas a primeira e a terceira semínima de cada compasso quaternário (Cavalli, 2016). As linhas de baixo com uma nota por semínima (que mais tarde se designou por *Walking Bass*) trouxeram à música um tipo de propulsão que a tuba não conseguia proporcionar (Gioia, 1997). A partir da subsequente supremacia do contrabaixo nas orquestras e pequenas formações de jazz, vários desenvolvimentos foram levados a cabo no que diz respeito à técnica do instrumento. A utilização do contrabaixo enquanto instrumento solista no jazz ocorreu pela mão de músicos como Jimmy Blanton (Duke Ellington) e Leroy “Slam” Stewart, que tocavam tanto com arco como com *pizzicato*, desenvolvendo assim uma técnica que evidencia uma grande facilidade de articulação (Cavalli, 2016).

Com o aparecimento do *Bebop* no início dos anos 40, músicos como Oscar Pettiford, Ray Brown, Paul Chambers e Charles Mingus desenvolvem novas técnicas para a performance do contrabaixo. O contrabaixista passa então a ter um maior destaque, não só em termos do acompanhamento, como também enquanto solista (Stewart & Kernfeld, 2003). A técnica da mão esquerda sofreu transformações à medida que os contrabaixistas começaram a tocar baixo eléctrico, tendo estes percebido que a isto lhes poderia conceder maior eficácia em passagens mais rápidas e exigentes (Cavalli, 2016).

Em 1951, Leo Fender apresenta o baixo elétrico com trastes, conhecido como *The Precision Bass*. Contudo, há notícia de já em 1935, o professor e músico Paul H. Tutmark ter criado um baixo elétrico vertical, mas este não chegou a ganhar a atenção do público da época (Errede, 2000). O contributo de Leo Fender no desenvolvimento do baixo elétrico permitiu que fosse melhorada a amplificação, a portabilidade e a facilidade de execução musical. A utilização de trastes no braço permitiu uma melhoria na afinação, sendo esta uma das grandes dificuldades dos contrabaixistas (Schroeder, 2011). O baixo elétrico trouxe a possibilidade de aumentar o espectro harmónico, principalmente pela destreza técnica que este instrumento possibilita.

Jaco Pastorius e Stanley Clarke foram figuras cimeiras na história do baixo elétrico. Influenciados pelo jazz tradicional, Pastorius e Clarke contribuíram para a abertura deste género a outras possibilidades, como por exemplo a criação do Jazz de Fusão (Schroeder, 2011). O aparecimento do baixo elétrico não ditou o fim do contrabaixo no Jazz, uma vez que os dois instrumentos permitem a exploração de diferentes timbres e possibilidades sonoras. Não obstante, este facto demonstrou que era possível o desenvolvimento de novas técnicas no contrabaixo.

A técnica da mão direita sofreu alterações quando os músicos começaram a utilizar dois e três dedos, o que permitiu a execução de linhas tecnicamente exigentes. Niels-Henning Orsted Pedersen constituiu-se como um dos mais importantes músicos a desenvolver e utilizar a técnica de três dedos da mão direita (Cavalli, 2016). Esta técnica destacou-se pelo facto de o contrabaixista ter ganho um papel de relevo no Jazz. Estas transformações estão patentes também nos métodos de aprendizagem do contrabaixo, discutidos de seguida.

## **2.2 - Niels-Henning Ørsted Pedersen**

Niels Henning Orsted Pedersen foi um reconhecido contrabaixista de Jazz. Além de apresentar uma técnica única no contrabaixo que irei aprofundar posteriormente, NHOP absorveu e utilizou a linguagem *bebop*, desenvolvida por músicos como Charlie Parker e Dizzy Gillespie, expandindo-a no contrabaixo de forma única (Butterfield, 2008). Pedersen acompanhou várias referências do jazz, tais como Oscar Peterson, Joe Pass, Dexter Gordon, Sonny Rollins, Bud Powell, Bill Evans, Chet Baker, Kenny Drew, Michel Petrucciani, entre outros.

NHOP nasceu em 1946 em Osted, Dinamarca. Depois de ter estudado brevemente piano, iniciou o estudo do contrabaixo aos 14 anos, dando assim início à sua carreira como contrabaixista. Com 17 anos, Pedersen tornou-se contrabaixista residente do reconhecido Clube Montmartre, em Copenhaga. Começou a ser contratado por músicos norte americanos em digressão na Europa, tendo-se tornado num dos mais requisitados contrabaixistas europeus (Butterfield, 2008). NHOP escolheu residir na Dinamarca toda a sua vida e incorporou música tradicional dinamarquesa juntamente com o *bebop* e o *hardbop* na sua música original.

### 2.3 – Características técnicas da improvisação de NHOP

Craig Butterfield realizou uma investigação intitulada *The Improvisational Language of Niels-Henning Orsted Pedersen – A Performance Study* (2008), na qual analisou a linguagem improvisativa de NHOP. A sua tese de doutoramento representa um avanço substancial na aquisição de conhecimentos sobre a improvisação de NHOP e a sua técnica. A tese inclui 13 transcrições de solos nas quais são analisadas características fulcrais da linguagem de NHOP. Através desta investigação, é possível tomar conhecimento das características essenciais da performance de NHOP e perceber como elas podem ser reproduzidas por outros contrabaixistas. (Butterfield, 2008)

Pedersen recorre frequentemente a “ghost notes”, a cordas soltas abafadas, à articulação percussiva na mão direita e a *glissandos*. Utiliza igualmente um estilo de movimento perpétuo na mão direita. A sua improvisação tem presente uma subdivisão rítmica assegurada pela mão direita, que insere constantemente “ghost notes” no discurso musical. Em certos momentos da sua performance, NHOP produz notas recorrendo apenas à mão esquerda, utilizando a técnica de *hammer-on que consiste na percussão da corda com os dedos da mão esquerda*. Utiliza igualmente a técnica de *pull-off*, que consiste em pressionar uma nota com a mão esquerda e puxar a corda para fora da sua área, originando tensão na corda para a produção de uma segunda nota (Butterfield, 2008). A utilização destas técnicas da mão esquerda permite que a mão direita descanse por momentos, cingindo-se apenas a pequenas intervenções.

A investigação de Butterfield contribui para se ganhar conhecimento sobre a forma como NHOP utilizava a técnica de mão direita juntamente com as outras técnicas disponíveis. No entanto, pretende-se investigar como a técnica de *pizzicato* de três

dedos pode influenciar a performance do contrabaixista contemporâneo, e se através da utilização da técnica de *pizzicato* tradicional seria ou não possível alcançar um resultado musical semelhante.

## 2.4 – Métodos de Contrabaixo e Baixo Elétrico

Tendo em conta os métodos de contrabaixo e baixo elétrico existentes, constata-se que a técnica nestes instrumentos sofreu algumas transformações ao longo dos anos. Como fundamentação teórica para este trabalho, ter-se-á como base o *pizzicato* utilizado no jazz, embora seja importante o conhecimento da tradição erudita, como é o caso do método de Simandl *New Method For String Bass* (1881) e Rabbath *Nouvelle Technique de la Contrebasse* (1980). Seguidamente apresento uma sucinta análise daquilo que será o ponto de partida da minha investigação. Em grande parte dos métodos tradicionais de contrabaixo, a técnica da mão direita é posta em segundo plano, no que diz respeito ao som e ao movimento da mão e do braço, conforme está patente no método do contrabaixista Ray Brown intitulado *Ray Brown's Bass Method* (1999). No caso do método de Ron Carter *Building Jazz Bass Lines* (Carter, 1998), verifica-se o contrário, ou seja, dedica-se um capítulo à prática da mão direita no qual são abordadas temáticas como o som, passagem de cordas (String Skipping), e os aspetos rítmicos da técnica desta mão. “*Um dos problemas dos contrabaixistas mais jovens é como tocar tempos rápidos, nomeadamente, que técnica utilizar.*” (Carter, 1998, p. 5). Outro método no qual se aborda a técnica da mão direita é *The Evolving Bassist* de Rufus Reid (2000). Reid aborda a técnica da mão direita partindo do estudo dos tempos lentos, no qual se utiliza apenas o dedo indicador, para se poder ter uma perceção clara do som a retirar do contrabaixo: “<sup>1</sup>*Para realmente ser bem-sucedido como baixista, debes mesmo gostar de como soa. Estou a falar do som que controlas, não o som que é controlado pelo amplificador*” (Reid, 2000, p. 22).

No caso do baixo elétrico, considera-se de enorme relevo o método de John Patitucci *Electric Bass* (1991). Neste método, o autor aborda diferentes subdivisões rítmicas através da utilização da técnica tradicional de dois dedos. Apresenta um exercício no qual sugere diferentes dedilhações para a execução de uma escala. Neste

---

<sup>1</sup> *To really excel as a bassist, you must like the way you sound. I'm Speaking of sound you control, not the sound that is controlled by any kind of amplification or electronic devices.* (Reid, 2000, p. 22).

exercício, parte da dedilhação “1,2” referindo-se aos dedos “indicador” e “médio” e posteriormente aborda outras dedilhações (1,1,2,1) por forma a formar outros padrões. O autor conclui que é fundamental experimentar-se outras dedilhações da mão direita (Patitucci, 1991, p. 9). O método de Damian Erskine, intitulado *Right Hand Drive* (2010) vai mais além e espelha uma abordagem bastante moderna pelo facto de apresentar novas técnicas de mão direita. Neste livro, Erskine propõe uma técnica inovadora na qual o polegar é também utilizado para a execução de *pizzicato*. (Erskine, 2010, p. 10). É interessante a forma como o autor faz um paralelo entre os exercícios da técnica da mão direita e os rudimentos da bateria, revelando assim a influência da bateria enquanto o seu instrumento prévio. Este método é muito completo no que toca à diversidade de exercícios, dedilhações e timbres possíveis de obter a partir da técnica apresentada. Erskine sublinha que o baixista não se deve deixar prender aos exercícios, devendo este procurar desenvolver a técnica de uma maneira autónoma. Segundo o autor : “<sup>2</sup>A minha intenção é que se ganhe noção destas técnicas e depois as desenvolva de uma maneira funcional” (Erskine, 2010, p. 24).

## **2.5 - Métodos Que Contêm a Técnica de Três Dedos (indicador, médio e anelar)**

A principal referência no que toca à utilização da técnica de três dedos (indicador, médio e anelar) no contrabaixo é o livro do aluno de NHOP, Jimmi Roger Pedersen denominado *Scandinavian Double Bass Technique – Right Hand I* (2009). O manual encontra-se muito bem organizado, e contém exercícios que abordam problemas que surgem quando se utiliza esta técnica, tais como a coordenação entre as duas mãos, a passagem entre cordas adjacentes e as regras a seguir no desenvolvimento correto desta técnica. De acordo com Pedersen: “o uso do dedo 1,2 e 3 abre novas possibilidades, como por exemplo a constante mudança de corda, entre a corda G e A.” (Pedersen, 2009, p. 5). Pedersen explica que esta técnica, apesar de não se adequar a todas as situações e estéticas musicais, poderá abrir possibilidades diferentes, sendo isto proveitoso em termos da existência de um conjunto de recursos que o baixista poderá ter ao seu dispor. Será importante referir que François Rabbath no seu método clássico, faz

---

<sup>2</sup> *My intention is for you to gain insight into these techniques and then develop them in a functional way. (Erskine, 2010, p. 24).*

também referência à técnica de três dedos, quando aborda o tema do *pizzicato* (Rabbath, 1980, p. 46).

No caso do baixo elétrico, no método de Billy Sheehan, *Basic Bass*, está patente a dificuldade em tocar com três dedos no contexto de música escrita em compasso quaternário. O autor discute como se poderá evitar acentuações ternárias neste contexto. Segundo Sheehan : “<sup>3</sup>Quando se utiliza três dedos, está-se a tocar uma subdivisão ternária num compasso quaternário, o que deixa uma nota “pendurada” cada vez que a primeira semicolcheia calha num dedo diferente<sup>3</sup>”(Sheehan, 2004b). Por outro lado, Sheehan, no seu outro método *Advanced Bass*, propõe uma nova utilização mais pertinente para a aprendizagem da técnica. Sugere uma série de exercícios através dos quais apenas é exercitada a mão direita (Sheehan, 2004a, p. 14). NHOP e Sheehan utilizam o mesmo método de ordenação dos dedos, sendo esta “Anelar”, “Médio”, “Indicador”. Num método alternativo para contrabaixo, *Jazz Bass Compendium* (um método de contrabaixo que aborda diversas temáticas), Sigi Busch propõe uma nova abordagem que consiste na utilização de diferentes ordenações aplicadas à técnica de três dedos (Busch, 1984). Mais recentemente foi publicado um livro que aborda uma técnica de três dedos (polegar, indicador e médio) da autoria de Baker. Para além da técnica de três dedos, Baker apresenta também uma técnica de quatro dedos baseada na utilização do polegar, o indicador, o médio e o anelar (Baker, 2007). Contudo, este estudo não apresenta informação no que diz respeito à técnica de três dedos (indicador, médio e anelar).

Após esta sucinta apresentação e discussão dos métodos existentes, irei incluir no segundo capítulo uma análise aprofundada sobre a técnica de *pizzicato* de três dedos que consta destes métodos.

## **2.6 – Controlo Motor, Aplicação e Aspetos Anatómicos**

Neste ponto irei abordar de que forma se desenvolve o controlo motor e se aplicam novas técnicas no contrabaixo.

O controlo motor é um elemento fundamental na performance instrumental do contrabaixo. No período de estudo de uma nova técnica, um grande número de

---

<sup>3</sup> “When you use three fingers, you’re playing an odd number into an even number, which leaves one note hanging each time that “Jumps” over to the next finger in order.”(Sheehan, 2004a)

movimentos coordenados tem de ser controlado e reforçado com a prática (Pertzborn, 2002). A performance musical é uma área de grande interesse para psicólogos, precisamente por ser uma atividade exigente para as áreas cognitivas e motoras (Palmer, 2007).

A um nível de exigência instrumental avançado, os músicos têm de executar movimentos extremamente controlados e precisos. Estas competências motoras requerem um grande número de horas de prática, desde a infância até à fase adulta. É importante observar que o músico deverá ter consciência dos seus padrões de movimentos e das partes do corpo envolvidas nesses movimentos, com o objetivo de desenvolver a mecânica, e por consequência gerar uma percepção da posição corporal no contexto da ação. Os primeiros estágios da aprendizagem de atividades motoras contribuem para a automatização de ações, dando assim uma importância acentuada ao fator cognitivo (Filho, Cavalcante, Pacifico e Araújo, 2014).

Na aplicação da técnica de *pizzicato*, será necessária uma boa postura corporal para que a execução ocorra sem lesões ou desgaste físico. É importante conhecer a anatomia que favorece esta técnica para que todo o movimento corporal favoreça o resultado final da performance no instrumento.

Anatomicamente, a mão é dividida em carpo (raiz da mão), metacarpo e dedos. Os dedos são identificados com os nomes de polegar, indicador, dedo médio, dedo anelar e dedo mínimo, respetivamente do primeiro ao quinto dedo. Cada dedo, com exceção do polegar, apresenta três falanges, sendo elas a falange proximal, a média e a distal. A técnica de *pizzicato* envolve principalmente a utilização dos dedos indicador e médio, podendo também ser utilizados também o anelar e o mínimo. As articulações metacarpofalângicas e interfalângicas possuem arcos de movimento relativamente amplos, o que favorece o “toque” nas cordas (De Sousa Filho et al., 2014).

Deve considerar-se que os dois grupos de flexores dos dedos não são capazes de flexionar todas as articulações sobre as quais atuam até à posição terminal. Chama-se a esta ocorrência insuficiência ativa. A flexão da mão não permite uma curvatura potente dos dedos da mão pois, para isso, esta deve ser posicionada com uma ligeira extensão (De Sousa Filho et al., 2014).

## 2.7 - Improvisação

A técnica de *pizzicato* utilizada por NHOP, ganha especial relevo quando é observada num contexto de improvisação. Torna-se necessário discutir o processo de improvisação e a forma como este se relaciona com a componente técnica da performance no instrumento.

A improvisação é um processo complexo no contexto do qual um ou mais músicos compõem, interpretam ou reproduzem novas peças (Elliot, 1996). Grande parte da improvisação no jazz inclui a interpretação e execução de ideias musicais previamente compostas. Para isto, é necessário que os músicos conheçam e dominem um vasto repertório de temas, melodias e estruturas musicais (Berliner, 1994). A partir deste conhecimento adquirido, o músico em tempo real utiliza e explora de variadas formas padrões melódicos e rítmicos provenientes de temas chamados de *standards*<sup>4</sup> (Elliot, 1996). Posto isto, torna-se relevante compreender que existem vários níveis de improvisação. Se uma melodia escrita é interpretada com ornamentação e alteração rítmica, estamos perante um estado inicial de improvisação (Prazeres & Pinheiro, 2016). De acordo com Coker (1980), se se mantiver as notas importantes de uma dada melodia e se se alterar ou adicionar notas diferentes entre estas, estar-se-á perante uma fase de semi-improvisação. Por outro lado, se se ignorar totalmente a melodia original da composição, e se se criar uma melodia nova que encaixe nos acordes que compõem a harmonia, está-se a utilizar o “nível máximo” de improvisação (Coker, 1980). A interpretação de melodias já escritas constitui-se como a forma de improvisação mais utilizada e mais registada ao longo do tempo (Elliot, 1996). Esta interpretação melódica, é um dos pontos que se procura quando se ouve a versão de um dado instrumentista a tocar um tema que já foi gravado por muitos outros, tentando analisar o que este músico adicionou à melodia já escrita e conhecida (Elliot, 1996). A improvisação no seu todo, é um ato instantâneo e espontâneo mas, para chegar a esse ponto, necessita ser estruturada a partir do estudo de diversos aspectos musicais. Além da teoria, escalas, modos e padrões, é igualmente importante a aprendizagem de várias composições e a transcrição de solos de diversos músicos de vários instrumentos (Coker, 1980). No estudo da improvisação, é importante renovar-se o discurso e não se repetir o que já foi

---

<sup>4</sup> “Standards são na sua grande maioria blues e composições que integram o "American Songbook," e outras composições originais de músicos de jazz. Estas composições encontram-se compiladas em diversos livros de standards denominados "Fake Books." (Pinheiro, 2011)

assimilado. A repetição poderá ser reconfortante, mas não constitui a criação de “algo novo”. Ouvir-se as notas do baixo ou reconhecer-se a qualidade dos acordes ou escalas permite uma reacção musical improvisada, gerando um processo colectivo de improvisação. É importante chegar-se ao ponto em se toca o que se ouve internamente, por forma a que o ouvido esteja sempre presente na improvisação (Aebersold, 2000) . No decurso da da improvisação, o músico está constantemente a refletir sobre para “onde” pretende seguir num determinado momento melódico, harmónico ou num contexto rítmico. Poderá seguir diferentes rumos, uma vez que tem várias opções, e a sua decisão dependerá do conhecimento adquirido e das circunstâncias musicais em que se encontra no momento (Elliot, 1996).

## **2.8 - Criatividade**

Na área de estudos da improvisação, torna-se fulcral discutir até que ponto esta surge “de uma tela branca” ou se é resultado de uma reconfiguração de material previamente estudado. Paul Berliner (1994) discute esta questão, e conclui que a improvisação é baseada fundamentalmente na reconfiguração de ideias musicais previamente ouvidas e/ou estudadas. Desta forma, torna-se fundamental ter em consideração os aspetos criativos que levam um músico a criar algo novo a partir de material prévio. Torna-se assim fundamental discutir-se o tema da criatividade na investigação em curso.

Segundo David J. Elliot, a criatividade poderá estar relacionada com quatro dimensões: um produtor, um produto, uma atividade e um contexto (Elliot, 1989). No caso da música, a criatividade é concretizada através da composição, arranjo, performance, improvisação, entre outras. No entanto, só essas atividades por si não garantem um resultado criativo. Segundo Elliot (1989), torna-se fundamental haver a identificação de um mérito de trabalho, e uma qualidade reconhecível no produto resultante da atividade realizada (Elliot, 1989). No meio do jazz, existe um conjunto de critérios avaliativos e normativos que servem de base a esta ideia de qualidade. Para um indivíduo ser criativo, precisa de ter conhecimento especializado na área em que quer criar. Por exemplo, um músico de jazz que esteja envolvido no processo criativo deverá ter um conhecimento aprofundado de teoria e técnica que abranjam áreas como o ritmo, a harmonia e a melodia (Pinheiro, 2011). Deverá igualmente ter conhecimento de vários

temas “*Standard*”, arranjos, discos, músicos de jazz e das suas abordagens estilísticas à improvisação. Este conhecimento especializado irá ajudar o produtor a perceber os limites do seu espaço conceptual na área em que quer produzir algo criativo (Thompson, 2014). Apesar de ser essencial ter-se um conhecimento especializado e profundo numa determinada área para se ser criativo não é, no entanto, considerado primordial haver uma educação formal, nomeadamente no caso do jazz. De acordo com Berliner, os músicos de jazz podem obter conhecimento através da pesquisa e exploração pessoal, da audição de outros músicos, e da experiência ao actuar com colegas, e assim apreender e assimilar um vasto leque de técnicas e métodos (Berliner, 1994). Contudo, a falta de uma formação musical formal poderá limitar algumas possibilidades criativas do produtor (ou seja, do músico). Se por um lado a aprendizagem formal do jazz pode constituir uma alavanca para o conhecimento e domínio de várias nuances sobre a performance desta música, esta poderá também em certos casos limitar o espaço conceptual necessário à criação de um produto inovador através de abordagens consideradas por alguns como demasiado tradicionais (Ake, 2002; Thompson, 2014).

Ser criativo no decurso do processo improvisativo implica que o improvisador sinta o risco, nomeadamente de tocar algo “errado”, incoerente ou algo que os restantes músicos da banda ou o público possam desaprovar. Este risco poderá levar o improvisador a criar padrões ou frases já estudadas previamente. Contudo, é exactamente a exploração do desconhecido que leva a improvisação a ser valorizada pelos agentes do meio do jazz (Pinheiro, 2011). Por outras palavras, a improvisação deverá refletir uma prática de reflexão pessoal através da qual se procura o que não é conhecido e o que não está na “zona de conforto” (Barret, 1998). De acordo com Barret (1998) : <sup>5</sup>“A arte da improvisação no jazz ordena que o músico crie algo diferente” (Barret, 1998, p. 608).

A busca pela criatividade no processo improvisativo está relacionada invariavelmente com a temática principal desta investigação, a técnica instrumental. Pretende-se, de seguida, indagar sobre de que forma a capacidade técnica de um músico influencia o seu processo criativo.

---

<sup>5</sup> “*the art of jazz improvisation demands that the musician creates something different*” (Barret, 1998)

### 3. Problemática, questão principal e justificação do projeto

A partir da revisão bibliográfica efectuada, é possível observar a existência de reflexão sobre a prática da técnica de *pizzicato* de três dedos. No entanto, não está claro na literatura quais as razões que fundamentam o estudo e utilização desta técnica. Deste modo, pretendo responder às seguintes questões: de que forma poderá esta técnica ser útil ao contrabaixista/baixista? Em que situações poderá ser utilizada? Será ou não a técnica de *pizzicato* tradicional suficiente? Será o som produzido com a técnica de três dedos diferente daquele produzido com a técnica tradicional? Será possível executar os solos de NHOP com a técnica de *pizzicato* tradicional? De que forma a técnica de três dedos poderá levar a performance a novos caminhos estéticos e musicais?

Para além destas questões, pretendo também estudar de que forma esta técnica poderá ser aplicada no baixo eléctrico e qual o resultado da sua utilização. Uma vez o contrabaixo e o baixo eléctrico tratarem-se de instrumentos com características físicas distintas, possivelmente a sua aplicação poderá ter meios e fins distintos. Considero fundamental caracterizar-se esta técnica por forma a estimular a sua utilização por parte de outros músicos. Em Portugal, de acordo com a informação de que disponho, parece não haver nenhum contrabaixista a utilizar esta técnica. Pretendo desta forma divulgar não só a técnica em si como os resultados musicais que da sua utilização emanam.

Irei desta forma caracterizar a técnica de *pizzicato* de três dedos e responder às perguntas de investigação anteriormente enunciadas. Além disso, pretendo desenvolver a técnica de *pizzicato* de três dedos enquanto elemento do meu discurso musical, e apresentar exemplos concretos da sua utilização, discutindo também as dificuldades inerentes à aprendizagem e execução desta técnica.

## 4. Metodologia

A metodologia deste projeto consiste numa investigação qualitativa sobre a técnica de *pizzicato* de três dedos de NHOP. Desta forma, procedi à análise dos métodos existentes sobre a técnica de três dedos (a de contrabaixo de NHOP e a de baixo elétrico de Billy Sheehan), à análise crítica de um questionário de resposta aberta realizado a Jimmi Roger Pedersen, aluno de NHOP e autor do livro *Scandinavian Double Bass Technique* (2009), à performance, gravação, observação participante e estudo de excertos musicais (excertos de solo, padrões, escalas) e à minha reflexão enquanto músico que utiliza estas técnicas. No final do segundo capítulo, incluo a descrição do processo de conceção e de realização do recital final.

A decisão de realizar uma investigação de natureza qualitativa prende-se com o facto de pretender procurar novo conhecimento através da observação da técnica de *pizzicato* de três dedos. Por outro lado, torna-se importante verificar que a investigação qualitativa possui uma flexibilidade e capacidade de constituir argumentos sobre como é que a técnica funciona (Mason, 2002). Por ser uma técnica tão pouco utilizada, seria difícil recolher dados quantitativos, como por exemplo, pedir a um grupo de contrabaixistas que utilizasse a técnica e que participasse na investigação. Resta então recorrer à indução e observar a utilização desta técnica em diferentes situações musicais por forma a perceber em que contextos esta poderá adequar-se melhor.

### 4.1 - Análise dos Métodos de Técnica de Três Dedos

Na análise bibliográfica sobre esta técnica, foquei-me, conforme referido anteriormente, nos métodos que incidem sobre a técnica de *pizzicato* de três dedos: *Scandinavian Double Bass Technique* (Pedersen, 2009), *Basic Bass* (Sheehan, 2004b) e *Advanced Bass* (Sheehan, 2004a). O objetivo desta análise é examinar o que foi escrito até à data sobre esta técnica, nomeadamente como esta poderá ser integrada na performance do baixista (baixo elétrico e contrabaixo). Estes métodos serviram também para eu dominar no baixo elétrico e no contrabaixo esta abordagem. A reflexão aqui apresentada será complementada pelo conhecimento adquirido através da utilização prática desta técnica.

## 4.2 - Questionário de resposta aberta

Pedersen, como aluno de NHOP, constitui-se enquanto informante privilegiado relativamente à técnica de três dedos. A utilização desta ferramenta metodológica proporciona a adição de um carácter factual à investigação. O questionário de resposta aberta foi realizado por correio eletrónico e foi constituído por quinze questões sobre: considerações gerais no que toca à técnica, a interação do músico com esta e considerações de NHOP sobre esta questão. Um questionário desta natureza poderá levar a respostas com diferentes interpretações (Meho, 2006). Procurei não fazer generalizações conforme é usual em investigações de natureza quantitativa, e pretendi apenas evidenciar o conhecimento qualitativo retirado dos dados da entrevista. Seguidamente procedi à organização desses mesmos dados através da criação de temas e padrões para formulação de uma análise crítica (O'Connor & Gibson, 2003).

## 4.3 – Observação Participante

A observação participante, enquanto método de recolha de dados, traz vantagens e desvantagens à investigação, tornando-se fundamental indagar até que ponto a sua utilização beneficia o processo de pesquisa. A utilização deste método mune o investigador de uma visão detalhada e empírica sobre a técnica de *pizzicato* de três (Lacono, Brown, & Holtham, 2009). Tratando-se de uma auto-observação, é preciso reconhecer os riscos inerentes a este método, nomeadamente nas áreas da parcialidade e subjetividade (Bell, 1997). Preocupe-me em manter a objetividade e imparcialidade na recolha de dados e posterior análise, de forma a não comprometer a investigação, uma vez que a componente prática da técnica é o pilar desta investigação. Torna-se desta forma determinante que o investigador se envolva musicalmente no projeto, nomeadamente na utilização da técnica em estudo. Não podemos deixar de notar tratar-se de um método de natureza mais qualitativa, que pressupõe um envolvimento do investigador e, por essa razão traz um grau de subjetividade considerável ao estudo (Lacono et al., 2009). Como principal ferramenta para a concretização da observação e posterior análise, procedeu-se ao registo em formato audiovisual de dez excertos musicais nos quais o investigador irá executar música com a técnica de *pizzicato* tradicional, e com a técnica de *pizzicato* de três dedos. Os excertos pretendem mostrar

as duas técnicas em situações musicais variadas, de modo a poder elaborar uma comparação fundamentada entre as duas. A análise comparativa dos excertos avalia as diferenças entre as duas técnicas no que toca: a articulação, tempo, precisão rítmica relaxamento postural e som produzido. É importante referir que os vídeos foram gravados sequencialmente na mesma data (12 de Janeiro 2018) e local, para garantir homogeneidade em termos das características de gravação. A utilização da análise comparativa dos excertos musicais valida os dados recolhidos na medida em que evidencia as similaridades e as diferenças na utilização das duas técnicas, apresentando recolha de informação em mais do que um objeto de investigação (Pickvance, 2005). Esta comparação será individualizada, focando-se em apenas dois objetos de estudo, ou seja, a técnica de *pizzicato* de três dedos e a técnica tradicional de *pizzicato* jazz. Para realizar esta análise comparativa, é necessário proceder-se a uma descrição detalhada em cada um dos casos que será investigado (Pickvance, 2005). Espera-se assim que estes dados contribuam para dar resposta à pergunta de investigação.

Uma vez que este projeto tem como principal foco a técnica de *pizzicato* de três dedos de NHOP, escolheu-se repertório da sua autoria, transcrições de solos e repertório executado pelo músico enquanto *sideman*<sup>6</sup>. Irei ter em conta a diversidade de andamentos e estilos rítmicos executados ao longo do recital, de modo a demonstrar a técnica de *pizzicato* de três dedos em diferentes contextos musicais. Irei executar peças em trio, em duo e a solo, por forma a cobrir diversas realidades de instrumentação exploradas por NHOP. Irei também executar uma peça no baixo elétrico por forma a evidenciar as possibilidades resultantes da utilização desta técnica noutro instrumento que não o contrabaixo. Em suma, pretende-se apresentar um recital com diferentes composições abordando diferentes sonoridades dentro do universo do jazz. O objetivo final deste recital é demonstrar como a técnica de *pizzicato* de três dedos pode ser utilizada em diferentes contextos de performance: na improvisação, no acompanhamento, na exposição da melodia, em grupo e a solo.

---

<sup>6</sup> *sideman-músico acompanhador*

## II - Desenvolvimento

Este capítulo é dedicado às várias etapas da investigação. conforme referido anteriormente, a investigação consiste na análise dos métodos de técnica de três dedos escritos por Jimmi Roger Pedersen e Billy Sheehan, na análise do questionário de resposta aberta a Pedersen, e na análise comparativa dos excertos musicais registados. No final deste capítulo discute-se a concepção e planificação do recital final.

### 1. Análise dos Métodos de Técnica de Três Dedos

#### **Jimmi Roger Pedersen - Scandinavian Double Bass Technique : Right Hand I (2009)**

Jimmi Roger Pedersen escreveu o método *Scandinavian Double Bass Technique - Right Hand I* (2009) que contém exercícios para o estudo da técnica de *pizzicato* de três dedos. Pedersen considera que esta técnica não é adequada a todas as estéticas musicais. Refere também que é importante o músico ter conhecimento de vários métodos de estudo e técnicas para poder executar os mais variados estilos (Pedersen, 2009, p.4). Uma das razões que o motivou a escrever este livro foi o facto de considerar que os contrabaixistas nem sempre têm uma técnica apurada, o que leva a que as suas ideias melódicas possam estar comprometidas pela competência técnica. Contudo, realça que a musicalidade está acima da técnica, apesar de ser mais fácil exercitar a primeira do que a segunda (Pedersen, 2009, p. 3). Pedersen afirma que não existem técnicas erradas, apenas diferentes, e que produzem resultados também diferentes. Cada técnica de mão direita tem o seu som e características distintas. A diferença entre usar um ou dois dedos da mão direita reside no facto de que o leque de possibilidades técnicas cresce exponencialmente com a utilização de dois dedos. O mesmo se aplica relativamente à utilização da técnica de três dedos: esta traz novas possibilidades como por exemplo a alternância entre a corda G e A.

Os primeiros exercícios deste método focam-se no movimento da mão direita, pelo que são executados inicialmente com cordas soltas. Desta maneira, o músico coloca toda a sua concentração nessa mão. Isto é necessário para que possa corrigir progressivamente a ordem de execução dos dedos na técnica. A técnica tem a ordem “3-2-1-3-2-1-3-2-1-3-2-1”, sendo (3) dedo anelar, (2) dedo médio e (1) indicador. Contudo,

cada um dos dedos pode começar o ciclo, sendo possível obter padrões como “2-1-3-2-1-3-2”, ou “1-3-2-1-3-2-1-3-2” (Pedersen, 2009). O importante é não alterar o sentido do movimento dos dedos. Posteriormente, Pedersen introduz exercícios com a utilização da mão esquerda.

**EXERCISES 1-2**  
The introducing and explaining exercises.

1

0 0 0 ...

3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1  
G

**Exercise 1:** The basic exercise played on the open G string. Make an accent on beat one in every bar.

2

0 1 4 1 0 1 4 1 0 1 4 1

3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1  
G

Figura 1: Exercícios 1 e 2 de *Scandinavian Right Hand Technique I* (Pedersen, 2009, p. 7)

Pedersen propõe exercícios com incidência na articulação. O facto de a técnica depender da utilização de três dedos da mão direita, leva a que, numa fase inicial, se ouça consecutivamente uma acentuação na primeira nota de cada grupo de três dedos, independentemente da subdivisão rítmica utilizada. Este problema tem que ver com o facto de o dedo (3) não estar suficientemente desenvolvido tecnicamente em termos da sua capacidade dinâmica. Para colmatar esta fragilidade inicial, Pedersen inclui no livro exercícios que incidem sobre a acentuação de notas em diferentes colcheias e com dedos diferentes, como é possível verificar na figura 2.

29

0 1 0 4 0 1 0 4 0 1 0 4

3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1  
G

30

0 4 0 1 0 4 0 1 0 4 0 1

3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1  
G

Figura 2: Exercícios 29 e 30 de *Scandinavian Right Hand Technique I* (Pedersen, 2009, p. 12)

No capítulo seguinte, o autor aborda a questão da transição entre as cordas G e D. Esta questão traz uma exceção à regra acerca da ordem de execução dos dedos mencionada anteriormente. Pedersen propõe, neste caso, uma interrupção do ciclo “3-2-1”. Isto justifica-se pelo facto do dedo que está a tocar na corda G passar para a corda imediatamente abaixo. O mesmo processo é aplicado para as restantes cordas A e E. A figura seguinte explica detalhadamente a proposta de Pedersen.

### EXERCISES 1-9

Duration in two and accent on every sixth tone.

1

0 0 0 ...

3 G 3 D 2 G 2 D 1 G 1 D 3 G 3 D 2 G 2 D 1 G 1 D

**Exercise 1:** The basic exercise for shift between the G and D string. It is easier to pluck the string above (G) when going from the string below (D) with your 1. or 2. finger than your 3. finger. You should therefore avoid ending on the D string with your 1. finger when accordingly going to the G string. You can mute the G string with your left hand so it will not ring any longer than one eights.

2

0 0 1 0 4 0 4 0 1 0 0 0

3 G 3 D 2 G 2 D 1 G 1 D 3 G 3 D 2 G 2 D 1 G 1 D

**Exercise 2:** The left hand is activated on the G string.

Figura 3: Exercícios de *Scandinavian Right Hand Technique I* para mudança entre a corda G e D (Pedersen, 2009, p. 13)

Seguidamente o autor aborda a alternância entre as cordas G e A. A proposta de Pedersen permite que com o dedo (1) na corda G e o dedo (3) na corda A se realize um movimento alternado entre as duas cordas. Podem ser também utilizados os dedos (1) e (2), ou (2) e (3) (Pedersen, 2009, p. 26). Neste capítulo, à semelhança do que acontece em capítulos anteriores, Pedersen começa por introduzir exercícios com cordas soltas. Seguidamente introduz diferentes subdivisões com a finalidade de trabalhar a coordenação e a destreza técnica. Na ultima secção deste capítulo, o autor propõe exercícios com movimento na mão esquerda e introduz o dedo (2) na mão direita. Torna-se importante referir que, quando se alterna entre as cordas G e A, a ordem da

execução dos dedos da mão direita é interrompida. Esta constitui a segunda exceção à regra inicial da técnica de *pizzicato* de três dedos, na qual o autor propõe a ordem de execução 3-2-1.

1

0 0 0 ...

1 3 1 ...  
G A G ...

Exercise 1: The basic exercise for constant shift between the strings G and A. The technique can also be used when playing for example the interval an octave (for example C-C).

2

0 0 1 0 4 0 1 0 0 0 1 0 4 0 1 0

1 3 1 ...  
G A G ...

Figura 4: Exercícios de *Scandinavian Right Hand Technique I* para mudança constante entre as cordas G e A (Pedersen, 2009, p. 26).

37

0 0 0 0 0 4 1 4 0 1

3 1 3 2 1 3 1 3 2 1  
A G A G A G A G A

38

0 0 0 0 0 1 4 1 4 0

3 2 1 3 2 3 2 1 3 2  
A G A G A G A G A

Figura 5: Exercícios de *Scandinavian Right Hand Technique I* para mudança constante entre as cordas G e A (Pedersen, 2009, p. 32).

No capítulo final deste método, Pedersen propõe uma técnica mista, que resulta da combinação das duas anteriores, ou seja, a passagem da corda G para D e a alternância entre as cordas G e A. Os primeiros exercícios deste capítulo atribuem a cada corda um dedo, tendo como objetivo a constante movimentação dos dedos entre as três cordas. De seguida apresenta-se dois exercícios.

1

0 0 0                    0 2 0                    1 4 2

1 3 2                    1 3 2                    1 3 2  
G A D                    G A D                    G A D

2

0 0 0                    0 0 2                    2 1 4

2 1 3                    2 1 3                    2 1 3  
D G A                    D G A                    D G A

Figura 6: Exercícios de *Scandinavian Right Hand Technique I* para mudança entre as cordas G, D e A (Pedersen, 2009, p. 33)

Seguidamente é introduzida a técnica de passagem para a corda adjacente, na qual o dedo que toca na corda superior passa para a corda imediatamente abaixo. É também exercitada a mudança consecutiva entre três cordas (G-D-A) com o mesmo dedo (3).

14

0 0 0 0                    2 0 0 0                    4 1 2 1

3 2 2 1                    3 2 2 1                    3 2 2 1  
A G D G                    A G D G                    A G D G

15

0 0 0 0                    0 0 2 0                    1 2 4 1

3 3 3 2                    3 3 3 2                    3 3 3 2  
G D A G                    G D A G                    G D A G

Figura 7: Exercícios de *Scandinavian Right Hand Technique I* para mudança entre as cordas G, D e A (Pedersen, 2009, p. 35)

Nos exemplos finais Pedersen integra todos os exercícios propostos ao longo do livro, começando pela utilização de um dedo em cada corda, mudando para a corda adjacente e utilizando o sentido inicial da técnica (3-2-1).

25

1 0 0 0 4                      4 2 1 4 1

3 2 1 3 2                      3 2 1 3 2  
A D G                      A D G

26

1 0 0 0 4                      4 1 2 1 4

3 2 2 1 3                      3 2 2 1 3  
A G D G                      A G D G

Figura 8: Exercícios de *Scandinavian Right Hand Technique I* para mudança entre as cordas G, D e A, com um dedo em cada corda (Pedersen, 2009, p. 36).

## Billy Sheehan - Basic Bass (2004)

*Basic Bass* (2004b) é um método introdutório ao baixo elétrico escrito pelo baixista Billy Sheehan. Este método contém informação básica sobre leitura, teoria musical, técnica e sobre a escolha de instrumentos e material musical. Incluo este livro na análise, uma vez que este contém um capítulo no qual o autor propõe uma técnica de *pizzicato* para a mão direita. Em um dos subcapítulos, Sheehan aborda a sua técnica de *pizzicato* de três dedos. O autor admite que esta técnica é um dos assuntos que desperta maior interesse entre os seus seguidores. Sendo Billy Sheehan um baixista integrado na área do *Rock*, utiliza esta técnica maioritariamente pelo contributo rítmico que proporciona. Neste livro o autor aborda a técnica apenas em subdivisões quaternárias ou binárias. Sheehan começa por introduzir uma proposta de contagem de compassos e o sentido da ordem de execução da técnica (semelhante a NHOP).

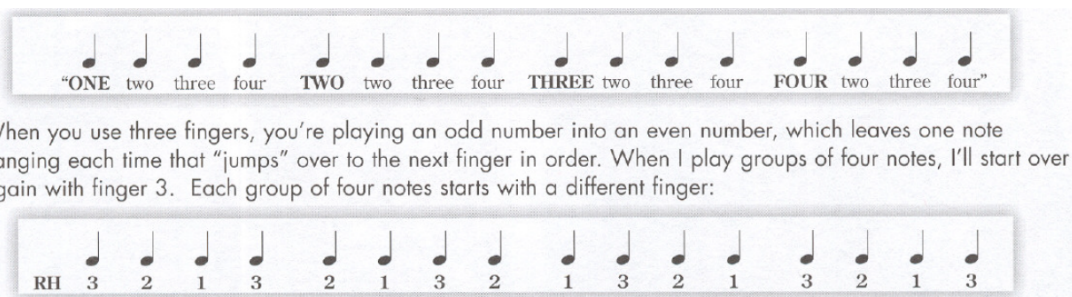


Figura 9: ilustração no método *Basic Bass* para contagem durante o estudo da técnica (Sheehan, 2004b, p. 12).

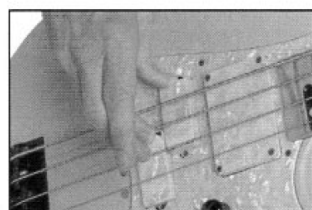
Billy Sheehan aponta para o problema da utilização de três dedos em métricas divisão quaternária ou binária. Isto resulta na rotatividade dos dedos da mão direita em relação à sua atribuição a cada tempo do compasso, conforme identificado na imagem anterior. No caso de estarmos perante um compasso ternário, o mesmo não vai acontecer uma vez que cada dedo corresponde invariavelmente à mesma semínima do compasso.

Neste método o autor recorre a imagens para explicar o movimento e posicionamento da mão esquerda, assim como a legendas explicativas.

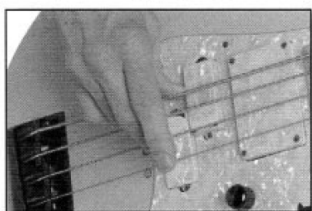


## Billy Sheehan – Advanced Bass (2004)

Neste método, Billy Sheehan aborda diversos aspectos técnicos relacionados com o baixo elétrico. Caracteriza o equipamento de amplificação e efeitos que utiliza em palco, descrevendo a função de cada tipo de equipamento e qual a pertinência da sua utilização. Seguidamente aborda a temática da técnica instrumental e das diferentes vertentes que a compõem. O autor inclui para cada problema técnico um capítulo dedicado à sua explicação e prática. Num dos capítulos aborda a técnica da mão direita, mas não refere apenas a técnica de *pizzicato* de três dedos unicamente. Aqui começa por explicar a posição dos dedos da mão direita relativamente às cordas, defendendo que os *pickups* (captadores de som) contêm um revestimento que impede que o seu contacto com a corda faça ruído. Explica como realiza o apoio do dedo polegar no âmbito do processo de mudança de corda. O autor propõe várias possibilidades no que toca ao descanso do polegar da mão direita, nomeadamente o descanso no *pickup* ou a mudança de posição consoante a corda que se estiver a tocar. Billy Sheehan opta por mudar a posição do polegar consoante a corda que está a ser tocada.



Playing the D string with the thumb resting on the upper pickup.



Playing the G string with the thumb resting on the E string.



Playing the G string with the thumb resting on the lower pickup.

Figura 12: imagens presente no método *Advanced Bass* para indicar a posição do polegar (Sheehan, 2004a, p. 9).

Ao abordar a prática da técnica de *pizzicato* de três dedos, Billy Sheehan propõe um exercício em A Maior para o qual terá de ser utilizada a digitação RH, como está patente na figura 13.

### A Major Riff

Figura 13: Exercício presente no método *Advanced Bass* (Sheehan, 2004a, p. 12).

Sheehan começa por dividir o exercício em várias partes, transformando esses segmentos em outros exercícios de repetição (Ver figura 14).

### BREAKING DOWN THE COMPONENT PARTS

Here's the above riff, broken down into components.

### WORK ON EXERCISES THAT FOCUS ON INDIVIDUAL COMPONENTS

Let's just pull apart the first bar of the A Major Riff and focus on the components involving the first two strings. The example to the right is based on the first few notes of the riff and has an ascending figure to bring you back to the beginning of the pattern. We're going to work on just the left hand alone, then the right hand alone, and then put the hands together. (The next two pages elaborate on how to do this.) Start slowly, and eventually, you'll be able to play it fast.

#### Exercise on Components of Bar 1

Figura 14: Exercício anterior fragmentado em excertos (Sheehan, 2004a, p. 12).

De seguida isola a mão esquerda e propõe quatro exercícios baseados no exercício inicial em A Maior. Na figura 15 é possível observar dois desses exercícios da mão esquerda.

1. Half Step, Half Step, Whole Step, Whole Step Pattern

2. Same Pattern, Reversed

Figura 15: Exercício anterior dividindo o foco em cada mão (Sheehan, 2004a, p. 13).

Seguidamente, focando-se na mão direita, o autor inclui um exercício idêntico àquele que se pode encontrar em *Billy Sheehan – Basic Bass* (2004). O exercício inclui as cordas todas do baixo nos sentidos ascendente e descendente em conjunto com a técnica de *pizzicato* de três dedos. Sheehan revela que é importante haver foco em aspectos específicos (por exemplo cada mão), por forma a desenvolver a técnica de uma forma global.

### ISOLATE THE RIGHT HAND

Sometimes, what I'll do is simply play my right-hand fingering across open strings:

Figura 16: Exercício presente em *Advanced Bass* para estudo exclusivo da técnica da mão direita (Sheehan, 2004a, p. 14).

Para finalizar o capítulo sobre técnica da mão direita, Billy Sheehan retoma o exercício inicial, no qual junta de uma forma global a prática com as duas mãos. Enfatiza a importância de ser-se consciente relativamente ao seu estudo, sublinhando a importância da proactividade por parte do músico na procura de resolução de problemas de execução. O autor reforça que é importante o baixista não se tornar num mero reproduzidor de exercícios e frases musicais, e incluir todo o material de estudo no discurso e torná-lo “autêntico” na sua própria música (Sheehan, 2004a, p. 14).

## 2 - Análise do questionário realizado a Jimmi Roger Pedersen

O questionário a Jimmi Roger Pedersen (aluno de NHOP e autor do método para contrabaixo *Right Hand I*), tem como principal motivo a obtenção do testemunho do músico sobre a técnica de *pizzicato* de três dedos, nomeadamente o seu eventual contributo para a performance do contrabaixista. Uma vez que privou com NHOP, torna-se fundamental para esta investigação tomar conhecimento das considerações de NHOP sobre esta técnica e o seu ensino. O questionário foi enviado por correio eletrónico e é constituído por dezasseis perguntas.

Das respostas obtidas, verificou-se que Pedersen utiliza sempre a técnica de *pizzicato* de três dedos desenvolvida por NHOP. Esta utilização permite a manutenção do calo no dedo anelar. Verifica-se também que Pedersen não utiliza só esta técnica no Jazz mais tradicional e com o mesmo tipo de formação. Com efeito, de acordo com Pedersen, a técnica torna-se eficaz em certas peças a contrabaixo solo. O contrabaixista refere que com o dedo anelar é possível produzir um som com mais ataque (*staccato* e médio agudo). Além disso, a técnica de *pizzicato* de três dedos permite a execução de peças, nas quais é necessário a constante mudança entre as cordas A e G, ao usar o dedo 1. e 3.

Pedersen considera que a principal vantagem desta técnica é a criação de várias possibilidades na performance a solo. Outra vantagem enunciada é a propulsão rítmica ou *drive* que a sua utilização poderá criar. De acordo com Pedersen, esta é uma das principais razões que leva à sua utilização. De acordo com Pedersen, esta técnica pode ser empregue em vários géneros musicais. No entanto a sua utilização deve ser apropriada à situação ou estilo musical pretendido.

Relativamente à aprendizagem da técnica, Jimmi Roger Pedersen revela que esta constitui um pilar do seu método de ensino, e que é a principal razão pela qual alunos o procuram.

Pedersen considera também que a execução desta técnica difere das outras na medida em que produz uma propulsão rítmica ou *drive* especial. Quando surge a inevitável comparação entre NHOP e Christian McBride (contrabaixista utilizador da técnica tradicional, possuidor de uma destreza equivalente à de NHOP), Pedersen defende que apesar de a técnica de *pizzicato* de três dedos ajudar na obtenção de um determinado nível de destreza, este pode ser também obtido através da técnica tradicional. Contudo, na sua opinião, a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos

poderá facilitar a obtenção desse nível elevado de destreza, mesmo não sendo o principal fator para esse desenvolvimento. Pedersen considera também que esta técnica poderá também ser útil a músicos executantes do baixo elétrico, mas que não é a sua área de especialidade.

Apesar de ser visível e audível a elevada resistência física de NHOP no acompanhamento em tempos rápidos e durante um longo período de tempo, Pedersen considera que a técnica de *pizzicato* de três dedos não tem influência na resistência do contrabaixista ao executar *walking bass*.

A realização deste questionário permitiu igualmente constatar que os exercícios propostos em *Scandinavian Double Bass Technique – Right Hand I* são todos da autoria de Jimmi Roger Pedersen, e não de NHOP.

Pedersen confirma também que poucos músicos utilizam esta técnica regularmente. Segundo Pedersen, são poucos aqueles que recorrem a esta técnica constantemente, enquanto que outros só a utilizam periodicamente.

Uma vez que é comum a utilização da técnica de três dedos na guitarra clássica, procurei entender se NHOP se terá inspirado nesse universo aquando da criação da técnica de *pizzicato* de três dedos. De acordo com Pedersen, NHOP nunca referiu essa suposta influência. Contudo, não está descartada a possibilidade deste se ter inspirado na guitarra clássica.

Relativamente a considerações gerais sobre o processo de ensino de NHOP, Pedersen descreveu como decorriam as aulas e no que consistiam. NHOP costumava dar várias possibilidades para os alunos resolverem um problema na execução do instrumento, e lecionava conteúdo que ele próprio estava a estudar no momento. Pedersen descobriu mais tarde que NHOP escolhia o assunto da aula consoante aquilo que estava a estudar na altura. Usava a aula enquanto veículo para a inspiração do aluno.

De acordo com Massimo Cavalli (2016) a técnica de *pizzicato* de três dedos poderá constituir-se enquanto elemento fundamental do futuro da técnica dos contrabaixistas de jazz. Quando confrontado com esta ideia, Pedersen discorda. Segundo Pedersen, a técnica de *pizzicato* de três dedos ajusta-se apenas a um grupo restrito de contrabaixistas que desejam investigar mais possibilidades na performance, nomeadamente a solo. No entanto, espera que cada vez mais contrabaixistas experimentem a técnica no sentido de indagarem a pertinência desta para o seu universo estético e musical.

### 3. Execução, Registo e Análise de Excertos Musicais

Neste capítulo irei analisar dez exemplos musicais, partindo da sua execução e do seu registo audiovisual. Executei e gravei (ver CD anexo ao Relatório) os excertos, utilizando para cada um duas técnicas distintas: a técnica de *pizzicato* tradicional, e a técnica de *pizzicato* de três dedos. Posteriormente, analisei comparativamente as duas versões de cada excerto em termos dos seguintes parâmetros: articulação, tempo, precisão rítmica, relaxamento postural e som produzido. Dos dez excertos, quatro foram retirados de solos improvisados de NHOP. Optei por me debruçar sobre estes excertos musicais em particular por afigurar pertinente testar comparativamente as duas técnicas e verificar quais as diferenças em termos do resultado musical. Pretendo também indagar sobre se é possível reproduzir o fraseado de NHOP com a técnica tradicional de *pizzicato*.

Optei também por incluir dois excertos de minha autoria. Estes, consistem em padrões que criei para assimilar a técnica de *pizzicato* de três dedos. Incluo-os nesta análise uma vez que considero importante perceber se os mesmos podem ou não ser reproduzidos com a técnica tradicional de *pizzicato*. Os dois excertos seguintes foram retirados de linhas de acompanhamento da autoria de NHOP, e serviram para identificar diferenças no resultado musical no contexto do acompanhamento com recurso a linhas de *walking bass*.

No final deste capítulo, incluo mais dois excertos de minha autoria, com o intuito de estudar os efeitos da aplicação da técnica de *pizzicato* de três dedos no baixo elétrico. Estes dois exemplos musicais são formados por padrões rítmicos onde está patente a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos no baixo elétrico. Pretendo desta forma registar e analisar as duas técnicas também no baixo elétrico.

Os excertos musicais executados, gravados e analisados foram registados em formato audiovisual no dia 12 de janeiro de 2018. Incluiu-se na gravação uma pista com metrónomo por forma a detetar eventuais inconsistências rítmicas resultantes da utilização de cada uma das técnicas. Torna-se pertinente referir que os excertos aqui apresentados constituem o primeiro *take*, de modo a evidenciar claramente os efeitos da utilização alternada das referidas técnicas. É também importante referir que o resultado interpretativo destes excertos se deve apenas e somente à minha performance, não estando garantida a generalização dos resultados obtidos.

No entanto, pretendo com esta fase da investigação identificar e registar de que modo e em que circunstâncias a técnica de *pizzicato* de três dedos poderá ser útil e benéfica para a minha performance enquanto contrabaixista e baixista. As designações II e III correspondem respectivamente à técnica de *pizzicato* tradicional e à técnica de *pizzicato* de três dedos.

Irei de seguida proceder à apresentação em partitura e discussão dos referidos excertos musicais.

## Excerto 1

(Vídeos anexos: Excerto 1 II e Excerto 1 III)

♩=200BPM

Em<sup>7(b5)</sup> / A<sup>7</sup> /

5 Dm<sup>7(b5)</sup> / G<sup>7</sup>

9 Em<sup>7</sup> / A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Figura 17: Excerto 1

Neste primeiro excerto, retirado de um solo de NHOP sobre *You Look Good to Me* (1964, Verve) pode-se observar que a utilização das duas técnicas produz resultados semelhantes até ao quinto compasso. Considero que há maior destaque entre as notas, nomeadamente em termos da clareza na articulação, principalmente na região aguda do som produzido quando utilizo a técnica de *pizzicato* de três dedos. Nos compassos seis e sete, no padrão à tercina de colcheia, verifica-se uma diferença acentuada na utilização das duas técnicas. Com utilização da técnica de *pizzicato* tradicional, torna-se consideravelmente difícil reproduzir esta parte do excerto, principalmente quando tento manter-me dentro da pulsação. Com a técnica de *pizzicato* de três dedos, é-me possível

reproduzir claramente o padrão interpretado por NHOP. Nesta situação, é claramente vantajoso utilizar-se a técnica de *pizzicato* de três dedos.

Outro aspeto a ter em conta neste caso, é a obtenção de maior relaxamento da mão direita. Com a técnica de *pizzicato* de três dedos pode-se observar que apenas há uma oscilação do pulso para cada três notas, resultando em menos esforço aplicado no pulso. Com a utilização da técnica de *pizzicato* tradicional verifica-se, pelo contrário, uma movimentação considerável, o que resulta no esforço do pulso.

No final do excerto (últimos quatro compassos) não se encontram variáveis que afetem significativamente o som global produzido através da utilização das duas técnicas.

## Excerto 2

(Vídeos anexos: Excerto 2 II e Excerto 2 III)

♩=200BPM

13 Dm<sup>7(b5)</sup>

17 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Figura 18: Excerto 2

A partir da execução deste excerto, também retirado do solo de NHOP no tema *You Look Good to Me* (1964, Verve), pretendo testar as duas técnicas em contexto de execução de tercinas de colcheia intercaladas com colcheias de *swing*. Trata-se de um excerto que contém várias mudanças de corda. Por essa razão, considero que a execução deste exemplo é facilitada pela utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos. O facto de adicionarmos mais um dedo à performance do *pizzicato*, leva a que o processo de mudança de corda seja mais fácil. Se um dedo estiver a dedilhar a corda A, os outros dois estarão disponíveis para passar para a corda D ou G. Quando se muda de uma corda mais aguda para uma mais grave, o dedo que está a dedilhar a corda aguda desce para a corda adjacente mais grave, sendo que desta vez são três os dedos que poderão fazer este movimento. Contudo, pode ser também exequível executar-se este excerto

com a técnica tradicional. É pertinente referir-se que, nas gravações apresentada, as tercinas de colcheia estão mais bem definidas quando executadas com a técnica de *pizzicato* de três dedos. Isto sucede uma vez que não possui a técnica tradicional de *pizzicato* desenvolvida ao ponto de tocar tercinas de colcheia intercaladas a 200 BPM. Para combater esta dificuldade, recorro à utilização de uma técnica de mão esquerda intitulada de <sup>7</sup>*Hammer-On*. Esta técnica, juntamente com o *pizzicato* tradicional, permite executar as tercinas de colcheia presentes neste excerto. No entanto, considero o resultado musical da técnica de *pizzicato* de três dedos mais perceptível e ritmicamente preciso.

Em termos de relaxamento da mão direita, como se trata de um excerto com várias mudanças de corda e diferentes variáveis rítmicas, o movimento é considerável tanto no caso da técnica tradicional como no caso da técnica de três dedos, pelo que em nenhuma das opções a mão se apresenta totalmente relaxada.

### Excerto 3

(Vídeos anexos: Excerto 3 II e Excerto 3 III)

♩=200BPM

The musical notation for Excerto 3 consists of two staves of bass clef music. The first staff starts at measure 21 with a tempo marking of ♩=200BPM. It features a key signature of one flat (B-flat) and includes chord markings: Eb7, Am7, D7, Gm7, and D7. The second staff starts at measure 25 with a key signature of two sharps (F# and C#) and includes chord markings: Bm7, E7, Am7, and D7. Both staves contain triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and various rhythmic patterns.

Figura 19: Excerto 3

O excerto número 3 foi retirado de um solo improvisado de NHOP sobre o tema *Ornithology* (1981, SteepleChase). Incluo este fragmento de solo nesta compilação de excertos musicais, pelo facto de este conter uma passagem cromática à tercina de colcheia. Considero este exemplo bastante desafiante e termos de execução com a técnica de *pizzicato* tradicional. Como podemos verificar nos registos audiovisuais, esta passagem não é executada corretamente com a técnica de *pizzicato* tradicional. Torna-se

<sup>7</sup> *Hammer-On*: Técnica que consiste na percussão e reprodução de notas apenas com a mão esquerda, sem a dedilhação da mão direita.

necessário recorrer à técnica de *Hammer-On* para executar corretamente o padrão à tercina de colcheia (compassos 25 e 26). Ao analisarmos a versão executada com a técnica de *pizzicato* de três dedos, é possível verificar que todas as notas são corretamente executadas, sem necessidade de se utilizar quaisquer técnicas adicionais na mão esquerda. Desta forma, pode-se concluir que o excerto foi executado com mais precisão com a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos. A qualidade do som produzido é idêntica nas duas versões. No entanto, devido à clareza de cada nota tocada na versão da técnica de *pizzicato* de três dedos, conclui-se que esta é a técnica mais viável neste caso.

Mesmo que não se utilize constantemente o movimento 3, 2, 1 na técnica de *pizzicato* de três dedos, é fundamental que o dedo 3 inicie a dedilhação, tanto no início de cada frase musical, como na mudança de corda.

### Excerto 4

(Vídeos anexos: Excerto 4 II e Excerto 4 III)

♩=200BPM

29

33

37

*gliss.*

Figura 20: Excerto 4

O próximo excerto foi igualmente retirado do solo de NHOP em *Ornithology* (1981, SteepleChase). Este excerto pretende comparar a utilização das duas técnicas na região mais aguda do contrabaixo. Além disso, este fragmento contém no final um *glissando* cromático descendente. Durante os primeiros quatro compassos, não se evidencia nenhuma diferença entre a utilização de cada uma das duas técnicas de mão direita. Na minha opinião, é possível obter um maior recorte melódico através da

utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos. Contudo, a diferença não é substancial quando se compara o resultado com o da utilização da técnica tradicional. Verifica-se uma diferença drástica na precisão rítmica a partir do compasso 34 até ao final do excerto. As semicolcheias são mais claras e assertivas na versão em que é utilizada a técnica de *pizzicato* de três dedos. Nos compassos 37 e 38, consigo apenas reproduzir o *glissando* com a técnica de *pizzicato* de três dedos. Quando utilizo a técnica de *pizzicato* tradicional não tenho resistência para manter o padrão de semicolcheia ao tempo estabelecido. Em relação à performance na região aguda do contrabaixo, sinto maior conforto ao utilizar a técnica de *pizzicato* de três dedos. Este facto deve-se à facilidade na transição de corda quando se utiliza o terceiro dedo. Contudo, pelo facto de eu utilizar há mais tempo a técnica de *pizzicato* tradicional, considero esta mais natural. Uma vez mais, é possível verificar o efeito benéfico da utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos no contexto de performance de padrões rítmicos.

## Excerto 5

(Vídeos anexos: Excerto 5 II e Excerto 5 III)

41 ♩=160BPM

43

Figura 21: Excerto 5

O quinto excerto musical, da minha autoria, é composto por um padrão rítmico em semicolcheias. Escrevi este excerto com a finalidade de exercitar a técnica de *pizzicato* de três dedos, juntamente com a técnica de *Pull-Off*<sup>8</sup> na mão esquerda. Através da combinação destas duas técnicas, verifiquei que é possível executar padrões rítmicos e outras frases musicais a um tempo no qual seria praticamente impossível com o recurso à técnica de *pizzicato* tradicional.

<sup>8</sup> A técnica de *Pull-Off* consiste no movimento do dedo que está a executar a nota para fora do braço, esticando a corda e produzindo outra nota, sem que seja necessária a intervenção da mão direita para produzir a percussão da mesma.

Ao analisar as duas gravações deste excerto, é possível observar-se que, com a técnica de *pizzicato* tradicional, não consigo acompanhar e executar corretamente o exercício ao tempo estabelecido. As notas escritas não são todas tocadas claramente e verifica-se uma considerável oscilação na execução rítmica. Na versão do excerto executada com a técnica de *pizzicato* de três dedos, verifica-se uma maior clareza e precisão rítmica na execução do padrão. Neste caso, todas as notas das semicolcheias são executadas claramente e não se evidenciam grandes oscilações a nível do tempo. Além disso, é possível observar-se um maior relaxamento da mão direita.

## Excerto 6

(Vídeos anexos: Excerto 6 II e Excerto 6 III)

♩=200BPM

45

47

49

51

Figura 22: Excerto 6

Este excerto contém um padrão rítmico de terceiras constituído por tercinas de colcheia, na tonalidade de A menor. Compus este padrão como exercício para a prática da técnica de *pizzicato* de três dedos. Considero este excerto de elevada importância para a prática da coordenação entre os três dedos da mão direita e a mão esquerda. Com o estudo regular da técnica de *pizzicato* de três dedos, apercebi-me que conseguia aumentar a velocidade de execução do padrão, podendo chegar até aos 200 BPM. Verifiquei igualmente que, com a técnica de *pizzicato* tradicional, seria mais difícil executar este padrão.

É possível verificar claramente este facto nos registos audiovisuais efetuados. Na versão na qual utilizo a técnica de *pizzicato* tradicional, verifica-se uma considerável oscilação rítmica e uma dificuldade acentuada no acompanhamento do padrão ao tempo inicialmente estabelecido. Na versão em que utilizo a técnica de *pizzicato* de três dedos evidencia-se uma maior clareza e recorte melódico nas notas executadas, sendo a precisão rítmica maior. O relaxamento da mão direita é maior quando utilizo a técnica de *pizzicato* de três dedos, uma vez que é apenas necessária uma só oscilação do pulso para cada três notas executadas.

## Excerto 7

(Vídeos anexos: Excerto 7 II e Excerto 7 III)

♩=260BPM

53 Gmaj7 Gm7 C7

57 Fmaj7 Fm7 Bb7

61 Eb7 Am7(b5) D7(b9) Gm7 Am7(b5) D7(b9)

65 Bm7 Em7 Am7 D7

Figura 23: Excerto 7

O sétimo excerto musical consiste num fragmento de uma linha de baixo de NHOP sobre o tema *Ornithology*, no álbum *Looking at the Bird* (1981, SteepleChase). Este e o próximo exemplo musical pretendem comparar a utilização das duas técnicas num contexto de acompanhamento.

Ao comparar as duas versões registadas, pode verificar-se a existência de pequenas diferenças em termos de resultado musical. Na versão em que utilizo a técnica de *pizzicato* de três dedos alterno entre as duas técnicas (técnica de *pizzicato* de três dedos e técnica de *pizzicato* tradicional). Isto acontece porque na minha interpretação

musical, não sinto a necessidade de utilizar constantemente o terceiro dedo e o sentido da técnica de *pizzicato* de três dedos nesta situação de acompanhamento. Utilizo o terceiro dedo apenas para executar pequenas intervenções rítmicas, *ghost notes* entre as semínimas que definem a linha de acompanhamento. Mesmo para essas situações, considero que a técnica de *pizzicato* tradicional será mais simples e eficaz. É possível observar este fenómeno na performance de NHOP em situação de acompanhamento. Ele alternava entre utilizar apenas o dedo indicador, utilizar dois dedos (indicador e médio), ou utilizar a técnica de *pizzicato* de três dedos.

## Excerto 8

(Vídeos anexos: Excerto 8 II e Excerto 8 III)

♩=235BPM

69 Cmaj7 Fm7 Bb7 C7 Bb7 A7

73 D7 G7 Em7 A7 Dm7 G7

77 Cmaj7 Fm7 Bb7 C7 Bb7 A7

81 D7 G7 Cmaj7 B+7

Figura 24: Excerto 8

Tal como no excerto anterior, no próximo excerto pretendo registar as duas técnicas na circunstância de acompanhamento. Este excerto foi retirado de uma transcrição de uma linha de acompanhamento de NHOP sobre o tema *Yardbird Suite*, gravado no disco *Looking at the Bird* (1981, SteepleChase). Esta linha contém dois compassos em que NHOP executa um intervalo de décima no contrabaixo. Pretende-se analisar se a técnica de *pizzicato* de três dedos é benéfica nesta situação em particular.

Recorrendo às gravações realizadas, podemos observar que estamos numa situação semelhante ao excerto anterior. Na minha performance com a técnica de *pizzicato* de três dedos evidencia-se a transição entre as duas técnicas durante a execução do excerto. No geral o resultado final sonoro dos dois excertos é semelhante, pelo que mais uma vez não sinto a necessidade da constante utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos. No compasso 79 e 80 existem duas vozes que são executadas na corda E e G, as duas cordas mais distantes do contrabaixo. Considerava que a utilização do terceiro dedo na corda G poderia ser benéfica, uma vez que permitia uma maior abertura da mão direita. No entanto, pode-se observar que o resultado final sonoro foi mais claro e preciso com a utilização da técnica de *pizzicato* tradicional.

## Excerto 9

(Vídeos anexos: Excerto 9 II e Excerto 9III)

♩=220BPM

85

89

Figura 25: Excerto 9

Para finalizar este capítulo, incluem-se dois excertos musicais executados no baixo elétrico. Considero ser importante para esta investigação registar a utilização das duas técnicas de *pizzicato* no baixo elétrico, uma vez que me incluo no grupo de contrabaixistas que executa os dois instrumentos, uma realidade cada vez mais comum no meio do jazz e da música improvisada. O nono excerto consiste num padrão escrito com o intuito de facilitar a assimilação da técnica de *pizzicato* de três dedos no baixo elétrico. A utilização desta técnica no baixo elétrico pressupõe uma abordagem diferente daquela adoptada no contrabaixo. As diferenças na execução desta técnica nos dois instrumentos revelam-se nomeadamente no diferente posicionamento da mão direita e na diferente força exercida ao executar o *pizzicato*. Será fundamental ter-se bases

técnicas no baixo elétrico por forma a que a utilização desta técnica neste instrumento seja mais eficaz.

Neste excerto musical, podemos verificar que com a técnica de *pizzicato* tradicional, surgem dificuldades em executar o exercício no tempo estabelecido. Com a técnica de *pizzicato* de três dedos a subdivisão rítmica é mais precisa, tendo em conta o tempo a que se executa o excerto. Além disso, a utilização de um terceiro dedo (anelar) permite que este execute as mudanças de corda, enquanto os outros dois executam as notas subsequentes, tal conforme observado anteriormente no excerto 2. Verifica-se que o terceiro dedo exerce pouco movimento, apenas o mínimo para mudar de corda. Conclui-se que, no caso deste excerto musical, dadas as circunstâncias a que se executa o mesmo, e por estarmos perante um padrão à tercina de colcheia, a técnica de *pizzicato* de três dedos é consideravelmente benéfica.

## Excerto 10

(Vídeos anexos: Excerto 10 II e Excerto 10 III)

♩=142BPM

93

95

97

99

Figura 26: Excerto 10

Por último, o décimo excerto consiste noutra padrão a ser executado no baixo elétrico. Consiste numa junção de duas técnicas, e tem o intuito contribuir com novas possibilidades de desenvolvimento da técnica de *pizzicato* de três dedos no baixo eléctrico. Durante o estudo desta técnica, apercebi-me que se poderia utilizar o polegar como elemento integrante da execução do *pizzicato*. Através deste padrão pretendo

registar em formato audiovisual a utilização do polegar em conjunto com a técnica de *pizzicato* de três dedos, comparando-a com a utilização do polegar em conjunto com a técnica de *pizzicato* tradicional. Ao observarmos os registos gravados, verifica-se uma evidente diferença na utilização das duas técnicas. Quando emprego o polegar em conjunto com a técnica de *pizzicato* tradicional, não me é de todo possível executar correctamente o excerto. Evidencia-se uma acentuada dificuldade em acompanhar o tempo estabelecido e as semicolcheias não são executadas continuamente. Quando utilizo o polegar em conjunto com a técnica de *pizzicato* de três dedos, verifica-se uma execução escorreita. A precisão rítmica e a clareza sonora são mais pronunciadas quando se dá a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos. Não se evidenciam problemas em acompanhar o tempo estabelecido para a execução deste excerto.

Pode concluir-se que a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos poderá sugerir novas possibilidades no que diz respeito à execução no instrumento. Pode, desta forma, utilizar-se o polegar enquanto elemento integrante da técnica de *pizzicato* e executar-se padrões que não poderiam ser executados sem a combinação referida.

#### 4. Concepção e Planificação do Recital do Projeto Artístico

A investigação que consta deste relatório servirá de suporte a um recital final no âmbito do qual será apresentada e executada a técnica de *pizzicato* de três dedos.

Através da realização deste recital pretende-se expor musicalmente o trabalho desenvolvido ao longo dos últimos dois anos. Seria insuficiente, a meu ver, investigar as características da técnica de *pizzicato* de três dedos, e deixar a sua aprendizagem e aplicação musical fora da investigação.

Tendo em conta a performance enquanto principal pilar deste Mestrado, integrei a prática da técnica de *pizzicato* de três dedos como parte imprescindível da minha rotina de estudo diário. No processo de estudo da técnica incluí os métodos de Jimmi Roger Pedersen e de Billy Sheehan, anteriormente analisados neste relatório. A técnica de *pizzicato* de três dedos requer uma nova formatação em termos do processamento mental e da performance. No meu caso, foi desafiante integrar tecnicamente a utilização do terceiro dedo (anelar) da mão direita. Contudo, a técnica foi-se desenvolvendo progressivamente, e o terceiro dedo acabou por tornar-se eficaz na reprodução de som, nomeadamente em termos da sua qualidade. Numa primeira fase utilizei apenas a mão direita, por forma a ganhar a destreza suficiente, e numa segunda fase combinei as duas mãos. O passo seguinte passou pela transcrição de solos de NHOP, pelo estudo e pela sua análise, e, finalmente, pela sua execução através da utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos. Todo este processo foi supervisionado pelo professor de instrumento e co-orientador deste relatório, Nelson Cascais.

Considerou-se que seria de elevado contributo incluir no recital transcrições de solos de NHOP, uma vez que isto permitiria exemplificar a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos no seu contexto original. No entanto, existem ainda outras áreas que desejo abordar no recital de projeto artístico. Considerando o parecer dado pelo orientador sobre a inclusão de transcrições de solos de NHOP no recital, julgo ser também pertinente incluir improvisações minhas no âmbito das quais se utiliza a técnica de *pizzicato* de três dedos. Desta forma, será possível ouvir e observar a utilização desta técnica em dois contextos improvisativos diferentes. Isto permitirá verificar qual a influência das transcrições dos solos de NHOP no meu discurso improvisativo.

No decurso do recital irei alternar entre as duas técnicas referidas neste relatório. Isto acontece pelo facto de NHOP também recorrer à alternância estas duas técnicas.

Considero também fundamental abordar no recital de projeto artístico a técnica de *pizzicato* de três dedos aplicada ao baixo elétrico. Pelo facto de o baixo elétrico ter sido o meu primeiro instrumento de aprendizagem musical, a sua técnica e fisionomia têm uma elevada influência na minha performance. Aplico regularmente conteúdos musicais típicos do baixo elétrico no contexto da performance no contrabaixo. Depois de analisar os métodos de Billy Sheehan, no decurso desta investigação, considero que será importante incorporar no recital também a performance no baixo eléctrico, uma vez que isso permitirá apresentar publicamente outro instrumento do meu domínio, e demonstrar a técnica de *pizzicato* de três dedos num contexto musical diferente.

O Professor Nelson Cascais sugeriu também a inclusão de uma composição a solo no recital do projeto artístico. Desta forma, poderei demonstrar a técnica de *pizzicato* de três dedos num registo a solo, o que me permitirá estar focado apenas no instrumento. Além disso, a performance de contrabaixo a solo traz para o recital um registo musical diferente, e implica todo um conjunto de desafios inerentes à performance não acompanhada: a improvisação deverá ser ajustada ao contexto, e o ritmo será exclusivamente da minha responsabilidade.

Torna-se também fundamental discutir o tipo de repertório interpretado e a formação escolhida para o recital. O repertório baseia-se em obras que NHOP executou e gravou no passado, nomeadamente *standards* de jazz. Será incluída igualmente uma obra original de NHOP.

A formação do grupo irá mudar ao longo do recital. NHOP actuava no contexto de várias formações, mas a maior parte das gravações disponíveis comercialmente são em trio ou duo. Tendo em conta este facto, no recital irei actuar com quatro formações diferentes: solo, duo, trio e quarteto. A mudança de formação ao longo da performance possibilitará, ao longo do recital, a exploração de diferentes dinâmicas e timbres. O recital terá entre quarenta e cinco e sessenta minutos, e incluirá a performance de sete obras. Seguidamente, irei discutir a planificação e proceder à justificação das obras escolhidas para o recital de projecto artístico.

**- “You Look Good To Me” (Oscar Peterson Trio, *Live at Montreux*, 1977)**

Neste concerto gravado em vídeo, NHOP actua ao lado de Oscar Peterson e de Ray Brown. Trata-se de uma formação invulgar uma vez que é composta por um pianista e dois contrabaixistas. Incluo este tema no recital uma vez que esta gravação contém um solo de NHOP no qual é possível observar a digitação da mão direita. A transcrição do solo com a digitação da mão direita contribuiu para o meu processo de aprendizagem da técnica. No recital, esta obra será tocada em trio (piano, contrabaixo e bateria). Incluirei o solo de NHOP transcrito na performance desta obra.

**- “The Song Is You” (Jerome Kern) (NHOP – *This Is All I Ask*, 1998)**

Esta composição, considerada um *Standard* de jazz, foi gravado por NHOP, com um arranjo enraizado na música brasileira. Uma vez que me identifico e estudo regularmente este tipo de abordagem musical, considerei pertinente incluir o arranjo de “The Song Is You” gravado por NHOP. O tema será apresentado em trio, tal como a obra anterior.

**- “Jaywalkin’ ”(NHOP – *Jaywalkin’*, 1987)**

Esta obra é uma composição original de NHOP, e por essa razão decidi incluí-la no recital. Uma vez que remete para uma sonoridade modal e *Hard-Bop*, contribui para a diversificação do repertório do recital. Será executada pelo mesmo trio, com a diferença de que irei tocar baixo elétrico, apresentando no recital pela primeira vez a técnica de *pizzicato* de três dedos neste instrumento.

**- “Solar” – (Miles Davis)**

Esta será a obra executada a solo. Com esta performance, irei proceder à apresentação da técnica de *pizzicato* de três dedos num registo diferente e com foco no contrabaixo. Será assim possível apresentar várias possibilidades da técnica que de outra forma seria mais difícil ou menos evidente, uma vez que o contrabaixo se encontra em destaque. Será possível demonstrar a minha capacidade de articular a técnica de *pizzicato* de três dedos com a improvisação a solo, salientando exemplos pragmáticos da utilização desta.

**- “Yardbird Suite” – (Charlie Parker) (Archie Shepp & NHOP – *Looking At The Bird*, 1981)**

NHOP apresentou-se várias vezes em duo. O disco *Looking At The Bird* (1981, SteepleChase) constitui um tributo ao saxofonista Charlie Parker. Neste registo, Archie Shepp e NHOP arranjam e executam em duo oito obras de Parker. No recital irei interpretar esta obra também em duo, e com o mesmo arranjo que consta da gravação original. Irei executar a linha de baixo gravada por NHOP, uma vez que considero esta linha original e ritmicamente arrojada. Desta forma, irei demonstrar como NHOP colmatava a ausência da bateria e de um instrumento harmónico. Esta linha de acompanhamento tem uma sonoridade latina e ritmicamente rica. Considero ser um desafio no recital e uma mais valia para o nível musical que se quer demonstrar, neste caso, na função de acompanhador.

**- “Ornithology” – (Charlie Parker) (Archie Sheep & NHOP – *Looking At The Bird*, 1981)**

Esta obra, do mesmo disco de tributo a Charlie Parker, contém outra linha de baixo que considero pertinente incluir no recital, uma vez que contém a execução de acordes no contrabaixo. Desta forma, é possível apresentar mais um recurso que NHOP utilizava na criação de linhas de acompanhamento. Será executado um solo de NHOP previamente transcrito, sendo esta a segunda vez que apresento no recital a técnica de *pizzicato* de três dedos no contexto do processo improvisativo do contrabaixista. O tema será apresentado com a mesma formação da obra anterior. Estes dois temas contribuem para a introdução no recital de uma nova sonoridade.

**- “Cherokee” – (Ray Noble)**

O tema final do recital será tocado em quarteto (contrabaixo, piano, bateria e saxofone). Através da apresentação desta obra, pretendo apresentar a técnica no contexto de tempo rápido. Sendo a pulsação maior, pretendo demonstrar a minha capacidade de execução da técnica de *pizzicato* de três dedos num estado mais desafiante tanto no improviso, como no acompanhamento. A mudança de pulsação ao longo do recital contribui para a dinâmica geral do alinhamento, sendo a diversidade rítmica e estilística uma mais valia para esta performance.

### III - Conclusão

Para finalizar este relatório de projeto artístico, irei proceder às conclusões e reflexão final do trabalho desenvolvido. Considero que esta investigação, para além de ter contribuído para a caracterização da técnica de *pizzicato* de três dedos, facilitou o meu desenvolvimento técnico no contrabaixo e no baixo eléctrico. O facto de ter incluído o estudo da técnica na minha prática musical levou esta investigação a ter como pano de fundo o meu papel enquanto instrumentista. A escolha desta técnica e o objetivo de a apresentar no recital impulsionaram o estudo da mesma de forma a demonstrar através da minha performance a execução da técnica de *pizzicato* de três dedos. Posso afirmar que esse objetivo foi alcançado.

Através da análise dos métodos existentes para estudo da técnica de *pizzicato* de três dedos, foi possível tomar conhecimento da metodologia vigente na prática e aprendizagem da técnica de *pizzicato* de três dedos. No caso do método de Jimmi Roger Pedersen (2009), foi possível perceber que a técnica de *pizzicato* de três dedos pode não se adequar a todos os géneros musicais. O autor refere que o músico deverá utilizar a técnica que julgar mais adequada a cada estilo. Segundo Pedersen (2009), a técnica de *pizzicato* de três dedos poderá tornar possível a execução de determinadas passagens musicais que seriam de impossível execução através da utilização da técnica tradicional de *pizzicato*. Além disso, a técnica de *pizzicato* de três dedos permite a mudança constante entre as cordas G e A. De uma forma geral, o método de Jimmi Pedersen (2009) contém vários exercícios fundamentais para o estudo e consolidação da técnica de *pizzicato* de três dedos. Considero que seria importante este método incluir mais exemplos de excertos musicais só de possível execução através da técnica de *pizzicato* de três dedos. No entanto, não é o intuito do autor provar que a técnica de *pizzicato* de três dedos é “melhor” que as restantes técnicas de *pizzicato*. Esta é apenas diferente, permitindo ao instrumentista executar de outra forma alguns excertos musicais. Os métodos de Billy Sheehan (2004a, 2004b) são menos esclarecedores em relação à técnica de *pizzicato* de três dedos. Contêm poucos exercícios práticos e estes apenas abordam a problemática do movimento da mão direita. Outros problemas como a passagem de corda ou a articulação não são abordadas pelo autor. No entanto, Sheehan contribui com uma nova visão da técnica, nomeadamente noutro instrumento, o baixo eléctrico. O facto dos métodos de Billy Sheehan conterem imagens da execução da

técnica facilita a exemplificação e assimilação dos movimentos inerentes à sua prática. Apesar de referir nos métodos poucos exercícios para assimilação da técnica de *pizzicato* de três dedos, o autor inclui exemplos de como praticar e estudar cada uma das variáveis (mão esquerda e direita) individualmente, de modo a garantir a sua correta execução.

O questionário de resposta aberta realizado a Jimmi Roger Pedersen permitiu incluir na investigação o testemunho de um músico que, influenciado pelo contacto directo com NHOP, utiliza a técnica de *pizzicato* de três dedos. Pedersen revela que a técnica permite retirar do contrabaixo um som com mais ataque devido às características físicas do terceiro dedo (anelar). Segundo Pedersen, a técnica contribui também para a performance a solo, devido ao “*drive*” que a esta proporciona. Isto funciona como forma de introduzir uma forte propulsão rítmica à performance do contrabaixista. Pedersen revela que esta técnica é um dos principais assuntos abordados nas suas aulas, e o principal motivo pelo qual estudantes o procuram. No questionário, Pedersen considera também que o som produzido pela técnica de *pizzicato* de três dedos é sem dúvida diferente daquele produzido pela técnica tradicional. Apesar de esta técnica contribuir para o desenvolvimento de diferentes níveis de destreza instrumental, poderão existir outros factores que potenciem igualmente este desenvolvimento. Por exemplo, o contrabaixista Christian McBride, ao utilizar a técnica de *pizzicato* tradicional, é capaz de executar exemplos musicais tão exigentes como aqueles que NHOP executava. De acordo com Pedersen, são de facto poucos os músicos que utilizam esta técnica. Segundo Pedersen, isto deve-se possivelmente à sua dificuldade de execução e à fraca disseminação da mesma pelo universo dos contrabaixistas. Os exercícios do método de Pedersen não são da autoria de NHOP. Foram criados pelo primeiro e resultaram do desenvolvimento de um sistema de estudo criado por Pedersen. O contrabaixista não considera a técnica de *pizzicato* de três dedos o futuro da técnica de *pizzicato* no contrabaixo, sendo esta, segundo Pedersen, válida apenas para um grupo de músicos que procuram um amplo leque de possibilidades em termos da execução do instrumento, nomeadamente na performance a solo.

Em relação ao estudo feito através do registo de excertos musicais, tornou-se pertinente incluir nesta investigação uma análise comparativa entre a técnica de *pizzicato* de três dedos e a técnica de *pizzicato* tradicional. Além disso, foi determinante registar em vídeo a minha própria execução de excertos musicais. Tentei desta forma

indagar sobre qual técnica se constitui como mais benéfica na minha performance. Dos excertos que continham fragmentos de solos de NHOP, podemos concluir que, através da técnica de *pizzicato* de três dedos, consigo executar com maior precisão o fraseado de NHOP, nomeadamente os padrões à tercina de colcheia. Relativamente a este aspecto, considero sem dúvida a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos substancialmente vantajosa. No entanto, ressalvo que poderá ser possível atingir o mesmo nível de precisão rítmica com a técnica tradicional de *pizzicato*. Todavia, considero que a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos leva a resultados mais imediatos e constitui-se como menos exigente para a mão direita em termos de esforço físico. Através da gravação vídeo destes excertos verifiquei, como por exemplo no caso dos excertos número cinco e seis, que a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos permitia a execução musical do exercício, a qual estaria inviabilizada caso optasse pela técnica tradicional.

Deste modo, posso concluir que a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos é bastante eficaz na produção e execução de padrões rítmicos. Nos excertos nos quais se registou a utilização das duas técnicas num contexto de acompanhamento, foi possível concluir que a utilização da técnica de *pizzicato* de três dedos não é tão benéfica, relativamente à técnica de *pizzicato* tradicional. Entende-se assim a razão porque NHOP alternava entre as duas técnicas quando estava perante uma situação de acompanhamento. De acordo com a minha experiência enquanto contrabaixista, não existe muitas vezes a necessidade de utilizar um terceiro dedo para executar de forma eficaz uma linha de acompanhamento. Contudo, caso seja pertinente a introdução de pequenas ornamentações ou *ghost notes*, o recurso ao terceiro dedo poderá ser benéfico. Para finalizar, os excertos nove e dez permitiram registar as duas técnicas no baixo elétrico. Conclui-se novamente que a técnica de *pizzicato* de três dedos poderá ser benéfica na execução e criação de vários padrões rítmicos. No excerto dez verifica-se que a combinação da técnica de *pizzicato* de três dedos com outras técnicas, neste caso a técnica de polegar da mão direita, proporciona a criação de novas possibilidades na execução musical neste instrumento.

Considero que esta investigação foi amplamente proveitosa para a aquisição de conhecimento teórico e técnico sobre a técnica de *pizzicato* de três dedos. Este estudo contribuiu largamente para o desenvolvimento da minha actividade enquanto músico profissional. Torna-se também pertinente referir que este processo de investigação

exerceu uma profunda influência o meu discurso musical enquanto improvisador, uma vez que esta técnica envolve a utilização de três dedos consecutivamente, o que dita e altera a abordagem estética e discursiva do músico. A técnica facilita a execução e criação de padrões rítmicos. Ao utilizar a técnica de *pizzicato* de três dedos, executava consequentemente mais padrões rítmicos à tercina de colcheia e à semicolcheia, ou seja, sentia maior propensão para desenvolver ideias rítmicas que não conseguiria concretizar através da utilização da técnica tradicional de *pizzicato*. Posto isto, discordo de Pedersen quando este afirma que a técnica de *pizzicato* de três dedos não influencia o resultado musical e o nível de destreza no instrumento. A meu ver, esta técnica influencia fortemente a forma como se executa música no instrumento, nomeadamente o discurso musical e improvisativo. Quando a utilizo, sinto uma maior liberdade relativamente às escolhas musicais e estéticas que pretendo realizar. Por exemplo, o facto desta técnica proporcionar uma mais fácil execução de tercinas de colcheia a tempos rápidos, leva a que sintam estar perante uma maior paleta de possibilidades.

Contudo, conforme referido anteriormente, não descarto a possibilidade de se poder atingir um nível de destreza equivalente com a utilização exclusiva da técnica de *pizzicato* tradicional. Apenas considero que a técnica de *pizzicato* de três dedos pode ser um elemento facilitador para a obtenção de melhores resultados na execução do instrumento.

No decurso desta investigação deparei-me com alguns problemas. O facto de assumir o papel de investigador e, ao mesmo tempo, o de músico investigado trouxe desafios em termos da análise dos excertos registados. Ao estar a analisar os excertos registados, não foi possível abstrair-me da perspectiva de executante. Contudo, considero também uma vantagem poder juntar estas duas visões sobre o tema, uma vez que se complementam e fortalecem as minhas conclusões.

Esta investigação constituiu-se como desafio também pelo facto de, numa primeira fase, dominar melhor a técnica tradicional do que a técnica de *pizzicato* de três dedos. Este facto influenciou esta investigação uma vez que o processo de domínio da técnica de *pizzicato* de três dedos foi lento e teve algumas interrupções. Para fazer face a este problema, “obriguei-me” a utilizar constantemente a técnica de *pizzicato* de três dedos nos projetos musicais com os quais estou envolvido, de modo a obter um nível de execução aceitável. Outra dificuldade sentida foi a criação lenta de região calosa no dedo 3 (anelar). Pelo facto de nunca ter utilizado este dedo, o estudo da técnica

constituiu-se enquanto processo doloroso, principalmente nos primeiros 30 dias, até deixar de ter bolhas e começar a criar a região calosa.

Espero que esta investigação permita abrir novos caminhos para futuras investigações. Considero oportuno testar-se esta técnica no âmbito da comunidade portuguesa de contrabaixistas jazz. Constituir um grupo de músicos interessados em desenvolver a técnica e recolher informação acerca da sua execução e da sua influência no processo musical, seria da maior relevância. Por outro lado, seria também interessante indagar sobre novas possibilidades que esta técnica de *pizzicato* de três dedos poderá trazer, através da criação de outras combinações com técnicas existentes. Poder-se-ia obter novas possibilidades de execução do instrumento e, quem sabe, novas técnicas.

Através minha experiência enquanto contrabaixista e baixista eléctrico, verifico que existe ainda pouco conhecimento sobre esta técnica em Portugal. Além disso, sinto que a motivação necessária à aprendizagem desta técnica é escassa, uma vez que os aspectos técnicos do instrumento são muitas vezes descurados em detrimento de outros.

Concluo que a técnica de *pizzicato* de três dedos poderá ser benéfica para muitos contrabaixistas/baixistas do século XXI. A utilização desta técnica poderá desenvolver a forma como o músico pensa e executa o seu discurso musical. Através das áreas de investigação escolhidas, foi possível caracterizar e perceber em que contextos e de que forma a técnica de *pizzicato* de três dedos poderá constituir-se como uma mais-valia.

## **Bibliografia**

- Aebersold, J. (2000). *Jazz Handbook*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- Ake, D. A. (2002). *Jazz cultures*. Berkeley: University of California Press.
- Baker, M. (2007). *Extended Right Hand Technique*. United States, Michael D. Baker
- Barret, F. J. (1998). Creativity And Improvisation In Jazz And Organizations: Implications For Organizational Learning. *Organization Science, Institute For Operations Research and the Management Sciences*, Vol. 9. No.5 , 605-622
- Bell, J. (1997). *Como realizar um projecto de investigação: um guia para a pesquisa em ciências sociais e da educação*. Lisboa: Gradiva.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brown, R. (1999). *Ray Brown's bass method: essential scales, patterns, and exercises*. Milwaukee, Wis: Leonard.
- Busch, S. (1984). *Jazz Bass Compendium*. Alfred Pub CO
- Butterfield, C. (2008). The Improvisational Language of Niels-Henning Ørsted Pedersen: A Performance Study. (Doctor in Musical Arts), University of North Texas.
- Carter, R. (1998). *Building jazz bass lines*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corp.
- Cavalli, M. (2016, July). *Double Bass and Electric Bass: The Case Study of John Patitucci (doctoral dissertation)*. Universidade de Évora, Évora.
- Coker, J. (1997). *Jerry Coker's complete method for improvisation: for all instruments*. Miami, Florida: Warner Bros.
- De Sousa Filho, G., Cavalcante, A., Pacifico, F., & Araújo, P. (2014). Análise anatomofuncional da técnica de Pizzicato em Contrabaixo: um ensaio teórico. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento* ,22(1), 131-136
- Elliot, D. J. (1989). The Concept of Creativity: Implications for Music Education. *Suncoast Music Education Forum*
- Elliot, D. J. (1996). Improvisation and Jazz: Implications for International Practice. *International Journal of Music Education*, 26, pp. 3-13
- Errede, S. (2000). The History of Development of Electric stringed Musical Instruments. *University of Illinois*.
- Erskine, D. (2010). *Right Hand Drive - The Erskine Bass Method*. IBass Media Ltd
- Gioia, T. (1997). *The history of jazz*. New York: Oxford University Press.
- Lacono, J., Brown, A., & Holtham, C. (2009). Research Methods - a Case Example of

- Participant Observation. *Electronic Journal of Business Research Methods Volume 7 Issue 1*.
- Mason, J. (2002). *Qualitative researching* (2nd ed). London; Thousand Oaks, Calif: Sage Publications.
- O'Connor, H., & Gibson, N. (2003). *A Step-By-Step Guide To Qualitative Data Analysis*. University Of Alberta
- Palmer, C. (2007). *Nature of Memory For Music Performance, Skills, Music, Motor Control and the Brain*. Oxford University Press
- Patitucci, J. (1991). *John Patitucci - Electric Bass*. Manhattan Music, Inc.
- Pedersen, J. (2009). *Scandinavian double bass technique - right hand I*. Denmark: J. R. Pedersens Forlag.
- Pertzborn, F. (2002). *Learning the Doublebass: a multilevel approach to the acquisition of motor performance skill*. Instituto Politécnico do Porto.
- Pickvance, C. (2005). *The Four Varieties of Comparative Analysis: The Case of Environmental Regulation*. *Conference on Small and large-N comparative solutions*, University of Sussex
- Pinheiro, R. (2011). *Aprender Fora de Horas: A Jam Session em Manhattan Enquanto Contexto Para a Aprendizagem do Jazz*. *Acta musicológica*, 3 (1): pp. 113-134
- Prazeres, G., & Pinheiro, R. (2016). "An Act of Pure Inspiration": O papel da melodia original nos solos de Lee Konitz. *Revista Portuguesa de Musicologia*. pp. 133-166
- Rabbath, F. (1980). *Nouvelle Technique de la Contrabasse (Vol. 2)*: Alphonse Leduc.
- Reid, R. (2000). *The evolving bassist: a comprehensive method in developing a total musical concept for the aspiring jazz bass player*. Teaneck, N.J.: Myriad.
- Schroeder, D. (2011). *The Evolving Role of The Electric Bass In Jazz: History And Pedagogy*. University of Miami.
- Sheehan, B. (2004a). *Billy Sheehan: advanced bass*. Van Nuys, CA: Alfred Music.
- Sheehan, B. (2004b). *Billy Sheehan: basic bass*. Van Nuys, CA: Alfred Music.
- Simandl, F., Zimmermann, F., & Drew, L. (1881). *New method for the double bass*. New York: C. Fischer.
- Stewart, A., & Kernfeld, B. (2003). *The New Grove Dictionary of Jazz, Second Edition*. *Ethnomusicology*, 47(3), 376. <https://doi.org/10.2307/3113940>
- Thompson, B. (2014). *Music in the social and behavioral sciences*, SAGE Reference

## **Discografia**

*Looking at The Bird*, Archie Shepp and Niels Henning Orsted Pedersen (1981, SteepleChase records)

*We Get Requests*, Oscar Peterson (1964, Verve Records)

*This Is All I Ask* , Niels Henning Orsted Pedersen (1998, Verve Records)

## Apêndice 1 - Questionário realizado a Jimmi Roger Pedersen

**1. Do you often use the Three Finger Pizzicato Technique?**

JIMMI ROGER PEDERSEN: Basically always – to strengthen and keeping the skin equally for each finger.

**2. In what particular situation (style of music, improvising, walking) you use this technique?**

JRP: As mentioned above basically always – there may be certain situations e.g. where you want a soft sound from the side of 1. finger continuously, or it could be sequences of double stops using the same finger or maybe a special solo bass piece making many exceptions like continuous shifting from string A to G using 1. and 3. finger.

**3. What do you consider to be the main advantages of using this technique?**

JRP: First of all it opens up more possibilities for the solo playing – playing alone. The other thing is I find it has an incredible strong and fresh-like strength moving forward – its hard to describe – but that suddenly is a reason to use it.

**4. And the disadvantages?**

JRP: No – I don't know.

**5. In what situation you wouldn't recommend this technique to be used?**

JRP: No – I don't know.

**6. Do you often recommend/teach this technique to your students?**

JRP: Yes – and that's mostly why they choose me. But no big deal if they play with two fingers. There are some of my solo bass tunes they are not able to play. But anyway the most technique considerations are about left hand.

**7. Do you consider the sound produced by this technique different from the traditional Jazz Pizzicato Technique?**

JRP: Yes, as said above – it has an incredible drive.

**8. I watched on Youtube a video of Christian McBride playing with NHOP, they have identical levels of dexterity. Do you consider the “Three Finger Technique” will help in developing speed and dexterity or it is also possible with the “Two Finger Technique” to accomplish the same level?**

JRP: Yes I know the video. But no it wouldn't make a difference with the kind of playing they are doing there – except for the drive I hear in walking.

**9. Billy Sheehan (Electric Bass Player) uses a Three Finger pizzicato technique. Do you think this technique can be useful for double bass players who play both instruments?**

JRP: Yes, I think. But I'm not sure – not my specialist area.

**10. This technique will help developing stamina on walking bass?**

JRP: Hm – no I don't think that make any difference.

**11. The exercises from your book “Scandinavian Double Bass Technique – Right Hand I” were all written by yourself, or did you include NHOP exercises?**

JRP: All exercises are by me after working with an excel sheet for 2 years with thousands of exercises – made by a number parameters and variables.

**12. How many musicians you know that use this technique?**

JRP: Some players uses the system occasionally – and only a very few double bass players does it consistently

**13. What you think about the number of people that use this technique?**

JRP: As above - just a few.

**14. Is this technique influenced by techniques from other instruments? Like the Classical Guitar?**

JRP: I'm not really sure – cannot remember what NHOP said about that – but yes, it may have a certain influence from classical guitar playing.

**15. What were the main advices NHOP gave you when you had classes with him?**

JRP: What I found out later on was that he always just brought what he was working on himself and used the lesson as inspiration for his playing or to put more angles on how to play something. That was for me the best way ever as a student. I don't remember any special advice but his approbation to my idea of quitting the academy to have more time to practise.

**16. Do you think this will be the future of Jazz double bass technique?**

JRP: Nah – I see it fits some special players with a hang to go deeper into the solo bass playing. I hope bass players will try to see if it make sence for them and they might discover the extraordinary and fresh-like groove in this technique.

## Apêndice 2 - Solos Transcritos

### You look Good To Me NHOP's Solo

♩=230BPM

Transc. Tiago Mourão

C / G/B

5 Em7(b5) / A7

9 Dm7(b5) / G7

13 Em7 / A7 / D7 / G7

17 C / G/B

21 Em7(b5) / A7

25 Dm7(b5) / G7

29 Em7 / A7 / D7 / G7

33 C / G/B

37 Em7(b5) / A7

2

41 Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

45 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

49 C G/B

53 Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) A<sup>7</sup>

57 Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) G<sup>7</sup>

61 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

# Ornithology

## Nhop's Solo transcription

Charlie Parker  
Transc. Tiago Mourão  
From the album "Looking at the Bird"  
28th November 2017

**♩=200BPM**

1 Gmaj7 // Gm7 C7

5 Fmaj7 // Fm7 Bb7 3 3 3 3

9 Eb7 Am7 D7 Gm7 D7

13 Bm7 E7 Am7 D7

17 Gmaj7 // Gm7 C7

21 Fmaj7 // Fm7 Bb7 3 3

25 Eb7 Am7 D7 G D7

29 Bm7 Bbm7 Am7 Abm7 G Am7 D7

33 Gmaj7 // Gm7 C7

37 Fmaj7 // Fm7 Bb7

2

41 Eb<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

45 Bm<sup>7</sup> 3 E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>  
Gmaj<sup>7</sup> 3 3 3 / 3 3 3 Gm<sup>7</sup> 3 C<sup>7</sup>

49

53 Fmaj<sup>7</sup> / Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>

57 Eb<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G D<sup>7</sup>

61 Bm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Abm<sup>7</sup>

63 *gliss.*

# Apêndice 3 - Linhas de baixo Transcritas

## YardBird Suite

### NHOP BASS LINE

Charlie Parker  
Transcrição  
Tiago Mourão

♩=185BPM

0,18Min

Upright Bass

Chords: Cmaj7, Fm7, Bb7, C7, Bb7, A7, D7, G7, Em7, Dm7, Cmaj7, Bb7, A7, B+7, Em7, F#m7(b5), B+7, Em7, A7, Dm7, G7, Em7(b5), A7, D7, Dm7, G7, Cmaj7, Am7, Dm7, G7, Cmaj7, Fm7, Bb7, C7, Bb7, A7, D7, G7, Em7, A7, Dm7, G7.

Techniques: triplet (measures 3, 7, 11, 15, 19, 23, 27, 31, 35, 39), gliss. (measure 23).

2

41 C<sup>maj7</sup> F<sup>m7</sup> B<sup>b7</sup> C<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup>

45 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>maj7</sup> B<sup>+7</sup>

49 E<sup>m7</sup> F<sup>#m7(b5)</sup> B<sup>+7</sup> E<sup>m7</sup> A<sup>7</sup>

53 D<sup>m7</sup> E<sup>m7(b5)</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>m7</sup> G<sup>7</sup>

57 C<sup>maj7</sup> F<sup>m7</sup> B<sup>b7</sup> C<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

61 D<sup>7</sup> D<sup>m7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>maj7</sup> A<sup>m7</sup> D<sup>m7</sup> G<sup>7</sup>

# Ornithology

## NHOP Bass Line

Charlie Parker  
 Transcrição:  
 Tiago Mourão  
 ESMABE 2014

♩=200BPM

0,36min

Upright Bass

1 Gmaj7 / Gm7 C7

5 Fmaj7 / Fm7 Bb7

9 Eb7 Am7(b5) D7(b9) Gm7 Am7(b5) D7(b9)

13 Bm7 Em7 Am7 D7

17 Gmaj7 / Gm7 C7

21 Fmaj7 / Fm7 Bb7

25 Eb7 Am7(b5) D7(b9) Gmaj7 Am7 D7

29 Bm7 E7 Am7 D7 G6 Am7 D7 *gliss*

33 Gmaj7 / Gm7 C7

37 Fmaj7 / Fm7 Bb7

2

41 Eb<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>(b5) D<sup>7</sup>(b9) Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>(b5) D<sup>7</sup>(b9)

45 Bm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

49 Gmaj<sup>7</sup> gliss. / gliss. Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

53 Fmaj<sup>7</sup> / Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>

57 Eb<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>(b5) D<sup>7</sup>(b9) Gmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

61 Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>6</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

# Apêndice 4 - Partituras para o Recital

## You Look Good To Me

♩=210BPM

Oscar Peterson  
Transc. Tiago Mourão

C

G7/B

5 Fm7(b9)

A7

9 Dm7(b9)

Oscar's Fill

G7

13 Em7

A7

D7

G7

# The Song Is You

Jerome Kern  
Arrj. NHOP

♩ = 110BPM

Intro

D<sup>6</sup> 3 / 3 / 3 /

A

6 Gmaj7/B Bb° Am7 D7 Gmaj7/B Em7 Am7 D7 3 3

10 1. Bm7 E7 Am7 D7 F7 E7 Bb7 D7

14 2. Bm7 E7 Am7 D7 G(sus4) G7 F#7

B

18 Bmaj7 B(sus4) Bmaj7 Bb7

22 Ebm7 3 Em7 Ab7 C#m7 F7

A'

26 Gmaj7/B Bb° Am7 D7 (Fmaj7) (F(sus4)) C7 F7 3 3

30 G/R Em7 Am7 D7 G/B E7 Am7 D7

# Jaywalkin'

♩ = 140BPM

NHOP  
Transc. Tiago Mourão

## INTRO

E♭<sup>7</sup> / / /



## TEMA

5 F<sup>7</sup> / / /

9 G<sup>7</sup> / / /

13 E♭<sup>7</sup> / / /

even8s



## ESTRUTURA:

INTRO

TEMA 2X

SOLO PIANO

SOLO SAX

SOLO BAIXO

TEMA 2X

\*FINAL: Solo de Bateria com kicks da Intro em Eb

# Solar

Miles Davis

The musical score for 'Solar' by Miles Davis is presented in 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a  $C_m(\text{maj}7)$  chord and contains two measures of music. The second staff starts at measure 5 with an  $F\text{maj}7$  chord and contains four measures of music. The third staff starts at measure 9 with an  $E_b\text{maj}7$  chord and contains six measures of music. Chord changes are indicated by slashes above the staff lines.

Chord changes for the first staff:  $C_m(\text{maj}7)$  (measures 1-2),  $Gm^7$  (measures 3-4),  $C^7$  (measures 5-6).

Chord changes for the second staff:  $F\text{maj}7$  (measures 5-6),  $Fm^7$  (measures 7-8),  $Bb^7$  (measures 9-10).

Chord changes for the third staff:  $E_b\text{maj}7$  (measures 9-10),  $Ebm^7$  (measures 11-12),  $Ab^7$  (measures 13-14),  $D_b\text{maj}7$  (measures 15-16),  $Dm^7(b5)$  (measures 17-18),  $G^7$  (measures 19-20).

# Yardbird Suite

Charlie Parker

The musical score for "Yardbird Suite" by Charlie Parker is presented in a single system with seven staves of music. The key signature is one flat (B-flat major / D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various chords and melodic lines, with some sections marked with first and second endings and triplets.

Chord progression for the first staff: Cmaj7, Fm7, Bb7, C7, Bb7, A7.

Chord progression for the second staff: D7, G7 (1. ending), Em7, A7, Dm7, G7.

Chord progression for the third staff: G7 (2. ending), C7, C, B7 (3. ending).

Chord progression for the fourth staff: Em7, F#m7(b5), B7, Em7, A7.

Chord progression for the fifth staff: Dm7, Em7(b5), A7, D7, G7.

Chord progression for the sixth staff: Cmaj7, Fm7, Bb7, C7, Bb7, A7.

Chord progression for the seventh staff: D7, Dm7, G7 (3. ending), Cmaj7, Dm7, G7.

# Ornithology

Charlie Parker

1 Gmaj7 / Gm7 C7

5 Fmaj7 / Fm7 Bb7 Ebm7

10 Am7 D7 Gm6 D7 Bm7 E7

15 Am7 D7 Gmaj7 /

19 Gm7 C7 Fmaj7 /

23 Fm7 Bb7 Ebm7 Am7 D7

27 Gm6 D7 Bm7 Bbm7

30 Am7 Ab7 Gmaj7 Am7 D7

# Cherokee

Ray Noble

The musical score for "Cherokee" by Ray Noble is written in 4/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various chords and first/second endings.

Staff 1:  $B\flat$ maj7 /  $Fm^7$  /  $B\flat^7$

Staff 2 (5):  $E\flat$ maj7 /  $A\flat^7$

Staff 3 (9):  $B\flat$ maj7 /  $C^7$

Staff 4 (13): 1.  $Cm^7$  /  $F^7$  /  $F^{+7}$

Staff 5: 2.  $Cm^7$  /  $F^7$  /  $B\flat$ maj7

Staff 6:  $C\sharp m^7$  /  $F\sharp^7$  /  $B$ maj7

Staff 7:  $Bm^7$  /  $E^7$  /  $A$ maj7

Staff 8:  $A$ m7 /  $D^7$  /  $G$ maj7

Staff 9:  $Gm^7$  /  $C^7$  /  $Cm^7$  /  $F^{+7}$

Staff 10:  $B\flat$ maj7 /  $Fm^7$  /  $B\flat^7$

2

The musical score consists of three staves in the key of B-flat major (two flats). The first staff begins with a treble clef and a B-flat major key signature. It contains four measures: the first measure has a whole note chord labeled E $\flat$ maj7; the second measure has a quarter note G $\flat$  followed by a quarter note A $\flat$ ; the third measure has a whole note chord labeled A $\flat$ 7; the fourth measure has a whole note chord labeled B $\flat$ 7. The second staff also begins with a treble clef and a B-flat major key signature. It contains four measures: the first measure has a whole note chord labeled B $\flat$ maj7; the second measure has a quarter note G $\flat$  followed by a quarter note A $\flat$ ; the third measure has a whole note chord labeled C7; the fourth measure has a whole note chord labeled D $\flat$ 7. The third staff begins with a treble clef and a B-flat major key signature. It contains four measures: the first measure has a whole note chord labeled Cm7; the second measure has a whole note chord labeled F7; the third measure has a whole note chord labeled B $\flat$ maj7; the fourth measure has a whole note chord labeled C7. A slur is placed under the notes in the fourth measure of the third staff, which are G $\flat$  and A $\flat$ .