



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de
Lisboa

“STORY TO BE TOLD”
O PAPEL DO BAIXO ELÉCTRICO NA COMPOSIÇÃO,
ARRANJOS E INTERPRETAÇÃO NO JAZZ

Miguel Cabral da Silva Amado

Mestrado em Música

Junho de 2013

Professor Orientador: Prof. João Paulo Esteves da Silva

Professor Co-orientador: Prof. Ricardo Pinheiro

Agradecimentos

Em primeiro lugar gostaria de agradecer aos meus colegas e amigos, os músicos que tocaram e gravaram as composições que constituem este projecto: Vicky Marques, André Fernandes, Ruben Alves e João Moreira.

Aos convidados que também participaram: João Paulo Esteves da Silva e Desidério Lázaro.

Aos meus orientadores João Paulo Esteves da Silva e Ricardo Pinheiro.

Ainda aos colegas Massimo Cavalli, Alexandre Diniz, Vasco Mendonça e Nelson Cascais.

Resumo

O presente projecto tem como objectivo principal aprofundar alguns dos diversos papéis que o baixo eléctrico poderá assumir, não só enquanto instrumento integrante da secção rítmica como também enquanto instrumento harmónico e solista.

No fundo trata-se de um instrumento que tradicionalmente ocupa o espaço do contrabaixo num grupo, mas que tem mais semelhanças com a guitarra. Do ponto de vista técnico estas semelhanças são evidentes, principalmente em aspectos técnicos da mão esquerda como as escolhas de digitações ou o posicionamento da mão. Outro factor que aproxima mais o baixo eléctrico à guitarra do que ao contrabaixo é a possibilidade de neste se poder facilmente executar acordes de 3 ou 4 notas.

Para desenvolver este conceito achei que o melhor contexto seria escrever música original, elaborada de raiz com esse objectivo. Propus-me também pôr essa música em prática através da escolha dos músicos e marcação dos ensaios, aproveitando todo o *input* positivo que daí advém. A música resultante de todo este processo foi gravada em estúdio e será editada comercialmente pela editora Tone of a pitch (TOAP).

Utilizei como referência o trabalho de vários baixistas como Dominique Di Piazza, Matthew Garrison, Gary Willis, Hadrien Feraud ou Janek Gwizdala que revolucionaram o enquadramento do baixo eléctrico num agrupamento de jazz, principalmente nas duas últimas décadas. Levei em conta gravações, composições e declarações destes músicos. De importância relevante é também a obra e testemunhos de músicos que tocando outros instrumentos incluíram o baixo eléctrico nas suas formações. O exemplo mais paradigmático, por ter sido dos primeiros, e obviamente pela sua importância para a história do jazz, será porventura Miles Davis.

Espero conseguir chegar a conclusões relativamente ao potencial, á eficácia e ás principais características do baixo eléctrico nas várias valências que irei analisar.

Palavras Chave: Baixo eléctrico, jazz, composição, improviso.

Abstract

This project's main goal is to study some of the several roles the electric bass is able to take, not only as a rhythm section element, but also as a soloist and harmonic instrument.

Essentially, it's an instrument that assumes the role of the double bass in the band, but has more in common with the guitar. The technique is very similar in many ways, especially regarding the left hand. Another aspect that brings electric bass closer to the guitar is the ability to easily play 3 or 4 note chords.

To develop this concept I chose to write an original *repertoire*, made from the start with that purpose. I also committed myself to bring this new music to life, by choosing the musicians and setting the rehearsals, and so benefiting from the great input this brings to the music. The result will be brought to studio, recorded and released as an album.

As a reference I used the work of several bass players that changed the role of the electric bass in a band, mainly in the last two decades. Taking in account their recordings, their music writing and also statements they made. The work of other musicians that play other instruments than the bass, and included the electric bass in their bands is also very important. The bigger example, due to being one of the first to do it, and also for his importance in jazz history would be Miles Davis.

I hope to achieve some conclusions about the potential, the effectiveness and the main qualities of the electric bass, in the multiple areas I will analyze.

Key Words: Electric bass, jazz, composition, improvisation.

Índice

Lista de Figuras.....	11
Introdução.....	13
Metodologia.....	19
Revisão Discográfica e Bibliográfica.....	21
Projecto.....	23
Reflexão/Conclusão.....	41
Bibliografia.....	43
Discografia.....	45
Anexos.....	47

Lista de Figuras

Figura 1 – Melodia das secções A1 e A2 de “Story to be told”	25
Figura 2 – Secção B de “Story to be told”	25
Figura 3 - Secção A de “Strange Ways”	26
Figura 4 -Secção B de “Strange ways”, ostinato tocado por baixo, piano e guitarra.....	27
Figura 5 - Secção B de “Strange ways” com melodia.....	27
Figura 6 – Secção A de “Way around” com melodia interpretada apenas pela guitarra.....	29
Figura 7 – Secção A de “Way around” com melodia interpretada por trompete e guitarra...29	
Figura 8 – Secção B de “Way around”	30
Figura 9 – Introdução de “Master’s voice”	31
Figura 10 – Melodia de “Master’s voice”	32
Figura 11 – Introdução de “Not the one you know”	33
Figura 12 – Melodia de “Not the one you know” (secção A).....	33
Figura 13 – Introdução e melodia de “Three old ladies”	35
Figura 14 – Linha de baixo de “Alternate take”	36
Figura 15 – Melodia de “Alternate take”	36
Figura 16 – Arpejos da introdução de “Kiss of life”	37
Figura 17 – Melodia de “Kiss of life”	38

Introdução

Quando me propus realizar o Mestrado em Música na Escola Superior de Música de Lisboa, na vertente prática de *performance* na área do jazz, o tópico que desde o início me motivou como objecto de investigação foi, basicamente, um dos meus focos como músico de jazz, baixista, compositor e professor ao longo de vários anos de actividade: explorar ao máximo o potencial e as qualidades do baixo eléctrico, num contexto de um grupo interpretando jazz/música improvisada.

O baixo eléctrico é visto habitualmente como um instrumento que ocupa o papel do contrabaixo numa banda, mas tem características muito distintas deste. Se do ponto de vista da função e da tessitura existem grandes semelhanças entre os dois instrumentos, do ponto de vista técnico as diferenças são muito vincadas. Poderemos apontar como característica exclusiva do contrabaixo nesta comparação, o facto de poder ser tocado com arco. Na gama de técnicas que poderão ser utilizadas no baixo eléctrico podemos citar:

- Pode ser tocado com palheta
- *Slap*¹
- *Tapping*²
- Possibilidade de executar acordes de 3 ou 4 notas (no contrabaixo é possível, embora muito mais limitado)
- Quase ilimitada quantidade de efeitos utilizáveis (em pedais ou outro tipo de processamento) tal como numa guitarra eléctrica. No contrabaixo existem muitos efeitos que não é possível utilizar devido á forma como o som acústico é captado e traduzido para impulso eléctrico (tal como numa guitarra acústica) o que não permite o processamento ideal.

¹ A rock or jazz style of playing the electric bass in which the strings are plucked and released so as to vibrate sharply against the fretboard.

² Tapping is a playing technique performed by tapping or hammering a string with both left and right hand fingers directly on the fretboard.

O baixo eléctrico tornou-se um instrumento habitual na década de 1950, com o surgimento do primeiro baixo fabricado por Leo Fender, o *Fender Precision Bass* em 1951. Trazia inovações em relação ao contrabaixo, sendo a mais valorizada na altura a capacidade de tocar em altos volumes sem sofrer *feedbacks*.

O primeiro músico a usar um baixo eléctrico numa banda de jazz terá sido Monk Montgomery na *big band* de Lionel Hampton. Na década de 60 o instrumento sofreu um desenvolvimento intenso com o surgimento de outros modelos de referência, entre os quais o *Fender Jazz bass*. E principalmente com o primeiros músicos a dominar o instrumento de uma forma mais profunda. Entre eles destaco Paul McCartney dos Beatles, que com um grande potencial criativo e empenho trouxe novos paradigmas sobre a maneira de desenvolver uma linha de baixo, fugindo á tradição do baixo tocar quase sempre a fundamental do acorde. McCartney criou linhas de baixo com muito mais movimento como por exemplo em “Day tripper”. McCartney também revolucionou o modo como o baixo eléctrico é abordado numa gravação de estúdio, introduzindo novas ideias de distribuição dos instrumentos pelo espectro de frequências. Pela primeira vez foi experimentado cortar as frequências graves em todos os instrumentos que não o baixo ou o bombo da bateria. Esta ideia permitiu que estes dois instrumentos fossem ouvidos com muito mais clareza sem ser necessário aumentar o seu volume na mistura. Estas ideias servem de base até aos dias de hoje. Geoff Emerick, engenheiro de som nos mais importantes discos dos Beatles e em discos a solo de Paul McCartney a propósito da importância que o músico atribuía ao baixo enquanto elemento essencial nos arranjos:

“Here, There And Everywhere”(…) was distinguished by the fact that we devoted three full days to it, which in that era was a lot of time. We also planned the track layout carefully so that there was a completely separate track that we could dedicate to bass, allowing Paul to focus on each and every note when he recorded the overdub. Later on, he would sometimes spend hours working out just how to get every note in his complex bass lines to “speak” correctly.” (Emerick 2006: 129)

Outro baixista importante neste período foi Jack Bruce da banda de *rock* Cream juntamente com Eric Clapton (guitarra e voz) e Ginger Baker (bateria). Eric Clapton na sua auto-biografia

refere as fortes qualidades de Bruce e salienta que este se destacava da maioria dos baixistas do seu tempo.

“Musicalmente era o baixista mais vigoroso com que alguma vez tocara. Abordava os concertos como se o baixo fosse um instrumento solista, mas não a ponto de interferir com os outros instrumentos, e tinha uma percepção do tempo fora de série.” (Clapton 2007: 82)

Na década de 1970, com o surgimento do Jazz de Fusão (ou Jazz-Rock), o baixo eléctrico começou a assumir um papel de protagonista na música improvisada. Duas figuras tiveram um papel decisivo neste processo: Stanley Clarke (na banda liderada pelo pianista Chick Corea, Return to Forever) e principalmente Jaco Pastorius (na banda Weather Report e também a solo). Eram ambos virtuosos executantes do instrumento. Em 2000 nos *liner notes* da reedição do primeiro disco de Pastorius, o conceituado guitarrista Pat Metheny referiu a personalidade única e a enorme projecção que este baixista atingiu:

“...the only one of his kind, without predecessor; the only post 1970 jazz musician known on a first name basis with all music fans of all varieties everywhere in the world. From the depths of Africa where he is revered in almost god-like status to the halls of most every music university on the planet.” (Pat Metheny, 2000)

Nesta altura o instrumento começou a fortalecer a sua identidade com o desenvolvimento de técnicas próprias. Pastorius fez muito uso de harmónicos artificiais como por exemplo em “Portrait of Tracy”, uma técnica utilizada na guitarra clássica. Clarke desenvolveu a técnica de *slap*, onde as cordas do baixo são percutidas pelo polegar da mão direita. O baixista Mark Egan citado na biografia de Pastorius referiu-se a estes aspectos.

“I had been listening a lot to Stanley Clarke and was very impressed by what he was doing with Return To Forever. But Jaco’s approach was much more advanced harmonically...” (Mark Egan 1995: 78)

Bill Milkowski, biógrafo de Pastorius no mesmo livro refere as diferenças entre este e Stanley Clarke.

“Bass players everywhere quickly picked up on Jaco’s message. At a time when Stanley Clarke represented a new standard on electric bass, one based heavily on the thumb-slapping

innovations of Larry Graham and Louis Johnson, along came Jaco with a wholly different concept. He swung open the doors for an entire generation of players, inspiring them to explore new sounds and challenging them to extend their technique on the instrument.” (Bill Milkowski, 1995: 77)

Na afirmação do baixo eléctrico durante os anos seguintes devemos ainda destacar outros nomes como Marcus Miller, colaborador e produtor de alguns discos emblemáticos de Miles Davis, John Patitucci, virtuoso baixista da Electric Band de Chick Corea, Anthony Jackson, Steve Swallow, Victor Wooten, entre outros.

No entanto, a observação que desenvolvi ao longo dos anos leva-me a considerar que foi a partir da década de 1990 que o baixo eléctrico se estabeleceu como instrumento de liderança, com o surgimento de uma geração de baixistas que apoiando-se nas bases deixadas pelo músicos referidos anteriormente, criaram definitivamente o espaço onde o baixo eléctrico se estabeleceu.

Os baixistas Gary Willis e Dominique Di Piazza foram fundamentais nesta transição ao verem o baixo como um instrumento com recursos muito mais vastos do que os explorados até então. Absorveram muitas influências de técnicas de guitarra clássica, e guitarra flamenco, surgindo o baixo com um instrumento polifónico, por oposição à tradição em que o baixo tocava quase exclusivamente uma nota de cada vez. Estes dois conceituados músicos criaram um novo paradigma não só em termos técnicos, mas também em termos de expressão e linguagem. Seguiram esta linha baixistas famosos como Matthew Garrison, Hadrien Feraud e Janek Gwizdala, que são os mais reconhecidos nomes do instrumento na actualidade.

Todos eles são compositores, e em grande parte escrevem música onde o baixo eléctrico assume um papel central. Tocando melodias, acordes, utilizando efeitos como numa guitarra eléctrica, executando solos com a banda em dinâmicas fortes, ao contrário do tradicional solo de baixo em que a banda diminui a intensidade.

No âmbito deste projecto propus-me explorar certos aspectos que foram desenvolvidos consistentemente por todos estes músicos nas duas últimas décadas. Assim, ao longo dos diversos passos do projecto irei apresentar o baixo eléctrico nas seguintes funções:

- Elemento da secção rítmica, instrumento acompanhante.
- Elemento definidor de compassos irregulares, através da linha de baixo.
- Instrumento harmónico, tocando acordes como uma guitarra ou um piano, por exemplo
- Instrumento solista, executando solos improvisados.
- Instrumento expositor da melodia do tema.

Certos músicos exploraram alguns destes aspectos de forma mais radical. O baixista Joseph McCreary Jr. conhecido como “Foley” que integrou a banda de Miles Davis nos finais da década de 1980 e início da década de 1990, tocava uma variante do baixo eléctrico a que chamou de *“lead bass”*. Tratava-se de um baixo de 4 cordas mais pequeno que o baixo eléctrico comum, afinado quase uma oitava acima deste. A formação desta banda de Miles Davis incluía ainda um outro baixista, e o papel de “Foley” era de guitarrista. Miles Davis afirmou o seguinte em 1988 sobre o instrumento que Foley tocava:

“It’s not a bass. It has four strings but it still sounds like a guitar.” (Miles Davis, 1988)

Uma situação semelhante sucede na banda de rock portuguesa Clã. Esta banda conta com o baixista Pedro Rito, sendo que o papel de guitarrista é desempenhado pelo também baixista Hélder Gonçalves, que toca um baixo eléctrico *“piccolo”*. Tal como o instrumento de “Foley” este é um baixo de 4 cordas mais pequeno, e com uma afinação mais aguda. O próprio Hélder Gonçalves sobre este tema:

"No fundo, toco um instrumento que é um baixo mais pequeno misturado com uma guitarra. Uso amplificadores de guitarra, todos os pedais que uso são de guitarra... Aquilo acaba por soar, para fora, como uma guitarra, apesar de eu ser baixista e tocar como um baixista." (Hélder Gonçalves, 1999)

No âmbito deste projecto demonstro a utilidade e a aplicabilidade de várias técnicas e conceitos desenvolvidos nas duas ultimas décadas por vários baixistas referidos anteriormente, desenvolvendo-os de uma forma pessoal acrescentando assim a minha identidade enquanto músico e compositor como tenho procurado fazer ao longo da minha actividade profissional.

Metodologia

Para este projecto foi necessário desenvolver um considerável trabalho de pesquisa, que contemplou:

- Audição de obras de referência na história do baixo eléctrico, no Jazz e em outras áreas musicais.
- Audição e análise de obras discográficas, e também gravações não editadas (vídeos, gravações áudio de concertos), de baixistas já referidos como marcantes na nova visão do baixo eléctrico.
- Consulta de registos de declarações destes mesmo baixistas, em entrevistas de imprensa, vídeos, páginas *web* pessoais, *blogs*, posts em fóruns especializados.
- Análise de partituras de temas relevantes.
- Leitura e análise de bibliografia biográfica existente. Não existe muita informação disponível em relação aos músicos mais recentes e que referenciei, mas há dados relevantes a retirar da leitura biográfica de músicos como Jaco Pastorius, Miles Davis, Sting, Eric Clapton, entre outros.
- Leitura e análise de bibliografia geral sobre Jazz onde é referido o papel do baixo (ou do contrabaixo), e também sobre composição e arranjo.
- Leitura e análise de bibliografia sobre estúdio, técnicas de gravação, edição e mistura.

A componente prática deste projecto contemplou várias fases, que acabam por culminar na produção de um CD com o resultado final. Ordenadas por ordem cronológica temos:

- Pesquisa e análise de documentos prévios, e definição de objectivos para este projecto
- Composição, e arranjos da música original.
- Escolha dos músicos que irão interpretar a música.
- Marcação de ensaios, e datas de estúdio para gravação.
- Edição, mistura e masterização das gravações para chegar ao produto final.
- Elaboração das componentes gráficas do CD.
- Duplicação e distribuição dos CDs.

Além das actividades mencionadas, outras tarefas tiveram lugar, entre as quais o estudo individual da música. Foram necessárias bastantes horas de aperfeiçoamento e desenvolvimento tanto a nível técnico, como a nível de expressão e interpretação das partes individuais do baixo nas diferentes composições.

Os ensaios com os restantes músicos foram essenciais para chegar a uma versão final da música. As opiniões e sugestões com que todos eles contribuíram beneficiaram em muito a qualidade do resultado. É importante também, o facto de o processo solitário de composição e arranjo ter sido realizado com a intenção da composição ser tocada por estes músicos em particular. Trata-se de uma prática utilizada por alguns vultos do jazz, tal como Duke Ellington. Este refere-se a este facto em Berliner:

“you’ve got to write with certain men in mind. You write just for their abilities and natural tendencies and give them places where they do their best”. (Berliner, 1994: 305)

Em projectos musicais anteriores recorri inúmeras vezes ao piano e á guitarra enquanto instrumento de partida para elaboração das composições. Neste projecto, tendo em conta os objectivos do mesmo, optei por compor recorrendo sempre ao baixo eléctrico. Este facto contribuiu para que a música tivesse em muitos momentos o baixo como principal protagonista, e para que as linhas de baixo tenham um papel estrutural nas composições. Ron Miller refere-se á importância de uma linha de baixo forte em “Modal jazz, composition and harmony”:

“The importance of a strong, well developed bass melody cannot be overemphasized – it will hold together the harmonic foudation of any composition, and will contribute to the musical development of other areas.” (Ron Miller, 2002)

Revisão Discográfica e Bibliográfica

No processo de investigação para este projecto, a parte de escuta de discografia foi essencial. Ouvi muitas obras discográficas, bem como muita música não editada que ouvi através de sites como *youtube.com* ou *soundcloud.com*. Grande parte da discografia que analisei consistiu em discos que já conhecia, mas procurei também muitas obras especificamente para este projecto.

Destaco algumas obras de referência da discografia do baixo eléctrico. Do legado de Jaco Pastorius é de salientar o seu disco homónimo (o primeiro em nome próprio) onde as composições “Donna Lee” de Charlie Parker e “Portrait of Tracy” são exemplos da importância que o baixo eléctrico assumiu na década de 1970. Além deste registo, é de destacar a prestação de Pastorius no disco “Heavy Weather” do grupo *Weather Report* e em “Bright Size Life” do guitarrista Pat Metheny. O timbre do baixo de Pastorius com acentuadas frequências médias definiu um novo paradigma para o instrumento, e o seu uso de harmónicos num contexto musical, e não como um efeito, do qual o melhor exemplo é “Portrait of Tracy” tornou-se uma marca registada³.

O maior foco da minha investigação concentrou-se em discografia mais recente, que teve maior influência na abordagem musical que pretendi desenvolver neste projecto. O disco do guitarrista John McLaughlin⁴ “Que Alegria” foi determinante na evolução recente do baixo eléctrico, através da abordagem do baixista Dominique Di Piazza. Nesta gravação existe uma peça interpretada por Di Piazza a solo com o título “Marie”, que constitui um importante exemplo das potencialidades do baixo eléctrico enquanto instrumento harmónico.

Ouvi igualmente gravações e consultei partituras de baixistas como Matthew Garrison (*Matt Garrison* e *Matt Garrison Live CD*), Gary Willis (*Actual Fiction*), Alain Caron (*Sep7entrion*), Victor Wooten (*A Show of Hands* e *Palmistry*), Jeff Berlin (*High Standards*), Hadrien Feraud (*Hadrien Feraud*), Tony Grey (*Unknown Angels*), Janek Gwizdala (*Live at the 55 Bar* e *Theatre*

³ Outra obra a referenciar na discografia de Jaco Pastorius é *Word of Mouh* de 1981

⁴ Outras obras de McLaughlin com relevância em relação ao baixo eléctrico: *The Heart of Things* (1997) e *The Heart of Things Live in Paris* (2000), ambos com Matthew Garrison no baixo.

by the Sea), Damien Erskine (*So To Speak*) ou Richard Bona (*Munia, the Tale*).

Em relação á bibliografia, pesquisei testemunhos e dados biográficos de músicos influentes. Foram úteis as biografias de Jaco Pastorius (1995), Sting (2003), Miles Davis (1990) e Eric Clapton (2007). Os dois últimos, não sendo baixistas foram líderes de várias formações que incluíram baixistas de relevo. E todos eles dão testemunhos e reflexões de importantes personalidades da música moderna sobre o baixo eléctrico e o seu lugar na música.

O livro *The jazz bass book* (2002) de John Goldsby contém dados biográficos sobre vários baixistas e *Here, there and everywhere* (2007) de Geoff Emerick com dados biográficos especificamente sobre Paul McCartney.

Recorri também a bibliografia mais técnica, sobre a temática da composição e do improviso no jazz de autores como David Baker (1990), Paul Berliner (1994), Jerry Coker (1998), Dave Liebman (1991), Ron Miller (2000), Ingrid Monson (1996) ou Gary Willis (1997). Conceitos de linguagem no improviso de jazz mais contemporâneo como por exemplo utilização de escalas pentatónicas, ou também interacção entre secção rítmica e solistas.

Em relação ao instrumento em si, pesquisei a bibliografia disponível sobre baixo eléctrico. Os livros *The jazz bass book* (2002) de John Goldsby e *How the fender bass changed the world* (2001) de Jim Roberts revelaram-se úteis.

Também pesquisei bibliografia sobre estúdio e gravação. Métodos sobre captação do instrumento e sobre abordagem do tempo em estúdio revelaram-se também valiosos, tanto no período de gravação, como posteriormente na fase de edição e mistura. Nesta área utilizei livros como *Here, there and everywhere* (2007) de Geoff Emerick, *Behind the glass* (2000) de Howard Massey ou *Studio stories* (2004) de David Simons.

Projecto

Para este projecto escolhi uma formação que me é bastante familiar, e que já utilizei em gravações anteriores: quinteto constituído por sopro, guitarra, piano, baixo eléctrico e bateria. Trata-se de uma formação que confere amplas possibilidades em termos de arranjos, e de dinâmicas. É possível distribuir os instrumentos que tocam as melodias (a uma ou mais vozes), e também os que tocam as harmonias de diferentes formas. É também possível distribuir de uma forma variada os solos nos diferentes temas. Estas diferentes possibilidades permitem uma extensa paleta de dinâmicas podendo variar, por exemplo, desde momentos intimistas de solo de piano acústico, ou do baixo, até momentos de grande intensidade num solo de guitarra eléctrica ou bateria.

Em simultâneo, um grupo constituído por cinco elementos permite a existência de suficiente espaço para cada um desempenhar vários papéis em diferentes momentos, como por exemplo, todos os instrumentos, à excepção da bateria, poderem em determinados momentos tocar melodias dos temas. É uma formação constituída por três instrumentos harmónicos (piano, guitarra e baixo), o que permite diversas opções de escolha para o instrumento que toca o acompanhamento de um solo.

Os instrumentistas que escolhi para me acompanharem neste projecto são músicos com os quais tenho colaborado ao longo dos anos, e que já participaram em anteriores gravações. Como já foi referido anteriormente é importante para mim conhecer os músicos para quem escrevo. Na fase da composição, que constitui um processo individual, tive sempre em mente os músicos que iriam tocar aquela música. Há melodias que foram escritas para o som de determinado instrumentista, como por exemplo a melodia de “Story to be told” que foi escrita a pensar no som do saxofonista que a gravou. De igual forma há ambientes rítmicos que foram imaginados para serem tocados especificamente por um baterista, como são os casos das composições “Strange ways” e “Not the one you know”.

De seguida analisarei formalmente cada uma das composições integrantes deste projecto, em termos da ideia inicial de onde partiram, aspectos harmónicos mais proeminentes e da melodia. Irei igualmente elaborar uma análise do papel do baixo em cada composição, assim

como também das técnicas instrumentais utilizadas, efeitos empregues, entre outros factores.

1 – “Story to be told”

“Story to be told” é uma composição lenta, com uma melodia simples e respirada . No entanto esta simplicidade confere-lhe, em minha opinião, uma clareza e um carácter vincado. Permite uma identificação rápida numa primeira audição. É esta característica que me fez decidir dar este titulo ao CD e ao projecto.

É um tema com formato de uma canção, com um ciclo harmónico curto, e um ritmo com fortes influências da musica *pop*, com uma carácter bastante acústico com a presença do piano e da guitarra acústica. A melodia com notas longas, sugere uma interpretação intensa. Por essa razão optei pelo saxofone tenor enquanto elemento principal na exposição da mesma (uma excepção, comparado com o predominante quinteto com trompete neste projecto, utilizado em 6 das 8 composições). A guitarra eléctrica interpreta a melodia em unísono reforçando o carácter directo e simples da melodia. Por esta razão decidi não escrever uma segunda voz.

Em termos harmónicos existe uma secção A constituída por dois acordes: Ré maior (tríade) e Si bemol maior, com 7ª maior e 5ª aumentada. Ao contrário da harmonia diatónica à escala maior que seria de esperar numa canção, ouvimos uma harmonia proveniente da escala menor melódica. Com o acorde de BbMaj7#5 enquanto acorde de primeiro grau.

O compasso de 6/4 confere uma assimetria aos acordes em termos da sua duração, levando a que um dure dois tempos, e o outro quatro.

A1 $D / B^b \text{maj}7(\sharp 5) / / / \%$ $D / C7(\sharp 11) / F\sharp m$
 A2 $D / B^b \text{maj}7(\sharp 5) / / / \%$ $D / C7(\sharp 11) /$

Fig. 1 – Melodia das secções A1 e A2 de “Story to be told”

Nesta secção o baixo define os acordes tocando a tónica e a décima harmonicamente.

Na secção B, em compasso 4/4 a melodia é ainda mais simples, sendo constituída apenas por uma nota. O espaço resultante é compensado pela harmonia, com mais movimento, nomeadamente um ritmo harmónico de dois acordes por compasso. Esta opção confere diferentes cores á nota da melodia que é sustentada pelo saxofone no topo dessa progressão.

B $G \text{maj}7(\sharp 11) / E^b/G / F\sharp 6 / G\sharp(\text{sus}4) F\sharp(\text{sus}4) 4x$

Fig. 2 – Secção B de “Story to be told”

Nesta composição, o baixo assume um papel de liderança tomando o primeiro solo. Utilizei um ligeiro efeito de *delay* que faz o baixo soar muito próximo de uma guitarra (*bass guitar*). O baixo que escolhi para efectuar a gravação foi um *Fender Jazz bass* de 4 cordas, com electrónica passiva. Este tipo de electrónica tem um carácter mais orgânico do que um instrumento com electrónica activa, possuindo um timbre mais transparente que advém do facto de não haver nenhum tipo de pré-amplificador no próprio instrumento.

2 – “Strange Ways”

Esta é uma composição que tem uma secção A e uma secção B completamente diferentes em termos de ambiente.

A secção A é tocada sugerindo-se a unidade de tempo ao dobro. O baixo e a bateria subdividem o tempo, com uma pulsação extremamente rápida. Harmonicamente é constituída por dois acordes: Sol menor com a 7ª maior e Fá sustenido suspenso com a 9ª menor. O baixo toca tónica e 7ª maior no 1º acorde, e tónica e 9ª menor no 2º.

The image shows the musical score for Section A of the piece "Strange Ways". It consists of six staves of music, each with a chord symbol above it. The first staff is marked with a square box containing the letter 'A'. The chord symbols are: Gm(maj7), F#sus(b9), Gm(maj7), F#sus(b9), Gm(maj7), and F#sus(b9). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and ties, indicating a complex and fast-paced rhythmic structure.

Fig. 3 - Secção A de “Strange Ways”

Esta secção é caracterizada por uma tensão elevada que nunca resolve, até culminar na secção B, onde a música respira. Apesar de a unidade de tempo se manter, a pulsação da secção rítmica sugere uma passagem a metade do *tempo*. Esta secção caracteriza-se por uma longa estrutura harmónica com sucessivas modulações, definidas por um *ostinato* rítmico tocado por baixo, piano e guitarra.

Musical score for Section B of "Strange ways". The score consists of five staves of music. The first staff begins with a box containing the number 8. The chords and notes are as follows:

- Staff 1: $Ab\text{maj}7(\#\text{11})$, Bb^6 , $Ab\text{maj}7(\#\text{11})$, Bb^6 , $Ab\text{maj}7(\#\text{11})$, Bb^6
- Staff 2: $Ab\text{maj}7(\#\text{11})$, Bb^6 , Ab/C , $D7(\flat 9)$, Eb , Bb^6
- Staff 3: $ASUS$, G/B , $ASUS$, G/B , Eb^6 , $FSUS$
- Staff 4: $F\#\flat$, $E\text{maj}7(\#\text{11})$, $DSUS$, C/E , $DSUS$, C/E
- Staff 5: $F\#\text{m}7$, $D\text{maj}9$, $Eb\text{maj}7(\#\text{11})$, $ASUS$, $Eb\text{maj}7(\#\text{11})$, $ASUS$

Fig. 4 -Secção B de "Strange ways", ostinato tocado por baixo, piano e guitarra

Musical score for Section B of "Strange ways" with a melody line. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a box containing the number 8. The chords and notes are as follows:

- Staff 1: $Ab\text{maj}7(\#\text{11})$, Bb^6 , $Ab\text{maj}7(\#\text{11})$, Bb^6 , $Ab\text{maj}7(\#\text{11})$, Bb^6 , $Ab\text{maj}7(\#\text{11})$, Bb^6
- Staff 2: Ab/C , $D7(\flat 9)$, Eb , Bb^6 , $ASUS$, G/B , $ASUS$, G/B
- Staff 3: Eb^6 , $FSUS$, $F\#\flat$, $E\text{maj}7(\#\text{11})$, $DSUS$, C/E , $DSUS$, C/E
- Staff 4: $F\#\text{m}7$, $D\text{maj}9$, $Eb\text{maj}7(\#\text{11})$, $ASUS$, $Eb\text{maj}7(\#\text{11})$, $ASUS$

Fig. 5 - Secção B de "Strange ways" com melodia

As secções A e B são portanto contrastantes. A secção A é caracterizada por uma tensão permanente, com a pulsação ao dobro e um ciclo harmónico de dois acordes. A secção B por seu lado é respirada, e com um longo encadeamento harmónico. O elemento unificador é a mesma melodia presente em ambas as secções, que "paira" sobre a forte tensão da secção

A, conferindo-lhe um ambiente atonal que se torna natural, e que na secção B encaixa na progressão harmónica e joga ritmicamente com o *ostinato* referido anteriormente.

Os solos são assumidos pela guitarra na secção B, e pelo trompete na secção A. No final do tema existe um solo de bateria sobre do longo *ostinato* da secção B.

Nesta composição o baixo assume o papel de instrumento integrante da secção rítmica. Em termos técnicos empreguei uma técnica específica para a mão direita, utilizando três dedos (juntando o polegar a indicador e médio). Esta técnica permite uma maior velocidade de execução como nas linhas de baixo improvisadas e extremamente rápidas da secção A. Também permite a execução de intervalos muito maiores com constantes saltos de cordas, como acontece com o *ostinato* da secção B. Seria extremamente difícil (senão impossível) conseguir este resultado com a técnica tradicional caracterizada pela alternância entre os dedos indicador e médio. Esta técnica deriva de outra semelhante usualmente conhecida como *four finger technique* desenvolvida e celebrizada pelo baixista Matthew Garrison (por sua vez inspirada em outra desenvolvida por Dominique Di Piazza), e depois utilizada por baixistas como Hadrien Feraud. Dominique Di Piazza comentou este aspecto numa entrevista para o site/blog “For bass players only”:

“I had heard that Jaco was using only two fingers of the right hand. I had been using a pick and was not comfortable using the two-finger technique. Though I knew which kind of musical phrases I wanted to play, I found it very frustrating not being able to play them because of a technical problem. At first, I started experimenting with the thumb and index finger, which I found easier for string crossings, my number-one problem on the bass. I rapidly saw the need for adding the middle finger to my technique so I could execute all kinds of odd note combinations and arpeggios. This technique was probably influenced by watching my African friend, who was playing arpeggios on the guitar with his thumb and index finger, which looked like a Kora technique. The only difference in technique was that I was using the finger flesh instead of my nails.” (Dominique Di Piazza, 2010)

Utilizei um baixo *Fodera* de 5 cordas, de electrónica activa. A principal característica deste tipo de instrumento é possuir um pré-amplificador incluído, o que faz com que o sinal enviado seja consideravelmente mais forte, e de certa maneira ligeiramente comprimido, fazendo com que todas as notas ganhem maior relevo.

3 – “Way Around”

“Way Around” é uma composição em compasso ternário (3/4), com uma pulsação rápida, que se inicia com uma introdução composta por quatro acordes cromaticamente ascendentes, sempre com a mesma nota de topo. Esta introdução é energética, com forte dinâmica e com a banda toda a tocar. Segue-se uma secção na qual o baixo a solo interpreta a harmonia da secção A que se segue. O baixo define os acordes em arpejos de 3 notas, e a guitarra interpreta a melodia deste secção.

Figure 6 shows the musical notation for Section A of "Way Around". It consists of two staves. The top staff is labeled "GUIT" and contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff contains a bass line with dotted quarter notes. Above the staves, the following chords are indicated: Cm⁹, Ebmaj7, Bb⁶, Abmaj7(#11), Cm⁹, Ebmaj7, Bb⁶, and Abmaj7(#11). The key signature has one flat (Bb).

Fig. 6 – Secção A de “Way around”, com melodia interpretada apenas pela guitarra

De seguida surgem novamente os restantes instrumentos, e a secção A é reexposta, agora com regiões da melodia harmonizadas por trompete e guitarra.

Figure 7 shows the musical notation for Section A of "Way Around" with trumpet and guitar harmonization. It consists of four staves. The top staff is labeled "TRUMP" and "GUIT" and contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a bass line with dotted quarter notes. The third and fourth staves contain additional melodic lines for guitar and trumpet. Above the staves, the following chords are indicated: Cm⁹, Ebmaj7, Bb⁶, Abmaj7(#11), Cm⁹, Ebmaj7, Bb⁶, and Abmaj7(#11). The key signature has one flat (Bb).

Fig. 7 – Secção A de “Way around” com melodia interpretada por trompete e guitarra

Existe ainda uma secção B numa outra tonalidade, sem melodia escrita.

Fig. 8 – Secção B de “Way around”

Nesta composição a secção de solos é constituída por solos de piano, trompete e guitarra, de uma forma rotativa, alternando solos na harmonia da secção A e da secção B.

Conforme referido anteriormente, em certos momentos desta composição o baixo assume um papel de instrumento harmónico, como faria habitualmente a guitarra, ou mesmo o piano. Trata-se de uma abordagem pouco comum no baixo eléctrico, e que pode contribuir com novos conceitos em termos de arranjos, nomeadamente um timbre muito específico, que deriva em grande parte de ter os acordes tocados num registo mais grave do que numa guitarra por exemplo, e por isso diferente dos instrumentos que habitualmente tocam a harmonia.

Neste tema utilizei o *Fender jazz bass*. Trata-se de uma opção estética que tomei devido às características tímbricas do instrumento que foram referidas anteriormente.

4 – “Master’s Voice”

O principal objectivo desta composição é explorar uma maior liberdade do ponto de vista da estrutura das secções de improvisação. Uma das mais proeminentes características desta peça é o facto de a melodia escrita, surgir apenas perto do final da composição.

O tema tem início com um solo de baixo eléctrico, acompanhado apenas pela bateria. A liberdade tonal é total, não havendo nenhum instrumento harmónico a acompanhar, e não partindo de nenhum contexto prévio. Este solo desenvolve-se sobre um *groove* inspirado em *Funk*⁵ ou *Rhythm & Blues*.

⁵ *Funk* é um género musical que teve origem nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1960, quando músicos afro-americanos, misturando *soul*, *jazz* e *rhythm and blues*, criaram uma nova forma de música rítmica e dançante.

Quando termina o solo de baixo surge pela primeira vez uma marcação rítmica com quatro acordes, tocada pela banda toda.



Fig. 9 – Introdução de “Master’s voice”

O tema regressa ao espírito anterior, muito livre, desta vez com solo de trompete, e depois solo de guitarra. De 16 em 16 compassos acontece de novo a marcação anterior composta pela sequência de 4 acordes anteriormente mencionada (ver Fig. 9).

O carácter muito *free*⁶ deste tema (do ponto de vista tonal), e a forma como os restantes músicos abordam os solos neste tipo de contexto, levou-me a interpretar o acompanhamento das secções de solo de guitarra e trompete, de uma forma um pouco abstracta. Não utilizei nenhum tipo de padrões ou *riffs*, mas antes deixei o acompanhamento fluir livremente, tanto em termos rítmicos como em termos de escolha de notas. Este é um estilo de interpretação que não tenho memória de identificar nos nomes mais importantes da história do baixo eléctrico. No entanto é algo que me interessa explorar, e que me agrada muito, por ser um ambiente mais próximo da improvisação colectiva. Apesar de não ter sido consciente consigo reconhecer alguma ligação estética a alguns nomes de contrabaixistas que tocam estilos de jazz semelhantes como Dave Holland ou Carlos Barretto. No livro “The jazz bass book” John Goldsby comentou esta qualidade de Holland.

“Dave Holland took the innovations of his predecessors Charles Mingus, Scott LaFaro and Ron Cárter to new levels. A constantly developing player, Holland set a high standard for his fellow musicians, listeners, music and himself.” (John Goldsby, 2002)

⁶ Por *free* entenda-se que o tema não tem uma harmonia pré estabelecida

Por fim surge a melodia, que é interpretada pelo baixo, guitarra e trompete, duas vezes. A melodia é baseada na escala alterada de sol:



Fig. 10 – Melodia de “Master’s voice”

No solo de baixo inicial usei um efeito de *envelope filter* (também conhecido como *auto-wah*). Este efeito electrónico produz um filtro automático, que altera a frequência relevada em todas as notas tocadas. Este facto faz com que o baixo ocupe um espectro maior de frequências, necessitando de mais espaço. Assim é adequado que o solo de baixo não tenha acompanhamento de nenhum instrumento harmónico.

O baixo utilizado nesta composição foi uma vez mais o *Fodera*. Esta opção deve-se em grande parte á reacção mais precisa que este efeito *envelope filter* denota quando é utilizado com um baixo de electrónica activa.

5 – “Not The One You Know”

No meu CD anterior *This is Home*, de 2010, gravei um tema chamado “The one you know”. No âmbito deste projecto fiz uma versão bastante diferente dessa mesma composição, tendo igualmente procedido á subtil alteração do titulo.

Nesta nova versão o papel da bateria ganha grande destaque, empregando uma considerável intensidade na introdução. Nesta secção a bateria faz um longo crescendo, chegando a um ritmo fortíssimo de *drum n'bass*⁷ repetido ao longo de quatro ciclos de uma sucessão de quatro acordes com a mesma nota de topo, tocada por baixo e piano eléctrico *fender rhodes*.



Fig. 11 – Introdução de “Not the one you know”

Na secção A, que surge de seguida, existe uma alteração súbita de dinâmica, com baixo e *fender rhodes* a tocarem o ciclo harmónico de 4 compassos, e a bateria a alternar uma subdivisão de 7 e 5 quiálteras.

A melodia da secção A é tocada pelo baixo e trompete em uníssono.



Fig. 12 – Melodia de “Not the one you know” (secção A)

⁷ Drum and bass (também abreviado como D&B, DnB ou simplesmente d'n'b) é um estilo de música eletrónica que se originou a partir do jungle. Surgiu em meados dos anos 90 em Inglaterra. O género é caracterizado por batidas rápidas, próximas a 170 BPM .

O único solo neste tema é assumido pela guitarra, sempre na secção A, a partir de um ambiente muito livre do ponto de vista rítmico, onde a bateria ou o baixo tanto podem parar durante alguns compassos, como podem dobrar a pulsação.

Nesta composição a interpretação da melodia fica a cargo do baixo. É interessante notar que este desaparece do acompanhamento, obrigando o grupo a recorrer a uma dinâmica mais contida, por forma a que a melodia surja de forma destacada. Uma vez mais utilizei o efeito de *envelope filter* igualmente empregue na composição anterior. Desta vez este efeito foi utilizado ao longo de toda a composição.

O baixo utilizado foi mais uma vez o *Fodera* pelos mesmos motivos da composição anterior.

6 – “Three Old Ladies”

Contrastando com a composição anterior, esta é consideravelmente mais contida, interpretada em tempo mais lento. Em compasso ternário, este tema começa com o baixo a solo, utilizando uma técnica comum na guitarra acústica denominada “rasgado”. Na guitarra acústica esta técnica é usualmente executada com uma palheta (*strumming*), mas nesta ocasião foi executada com os dedos. Mais uma vez utilizei uma técnica comum na guitarra, e raramente executada no baixo, produzindo um resultado muito interessante. A sonoridade resultante desta técnica aplicada às cordas consideravelmente mais grossas do baixo, e numa região média-grave, é quente e orgânica. Soa aproximadamente a uma guitarra tocada apenas nas cordas graves. O efeito de *delay* utilizado contribui para esta semelhança.

Sobre esta introdução do baixo, surge a melodia interpretada pela guitarra e trompete. Uma melodia diatónica, e com poucas notas, realçando o espírito sereno desta composição, que se prolonga pela estrutura inteira. Neste tema não há mudanças drásticas de ambiente. A secção B e a secção C surgem como uma continuação natural da secção A.

Um pouco como a primeira composição “Story to be told”, este tema conta com piano acústico e guitarra acústica, o que contribui para o carácter tranquilo já referido. Para isto contribui também o facto de a bateria ser tocada com vassouras, o que se adequa perfeitamente ao ambiente pretendido.

The image shows a musical score for the piece "Three old ladies". It consists of an introduction and three sections labeled A, B, and C. The introduction is marked "INTRO" and features four measures of guitar chords: F5(ADD9), A5(ADD9), F5(ADD9), and A5(ADD9). Section A follows with four measures of guitar chords: F5(ADD9), A5(ADD9), F5(ADD9), and A5(ADD9). Section B is marked with a box containing the letter 'B' and features a bass line with a melodic line and a guitar line with a melodic line. The chords for section B are Bbmaj7(#11), F5(ADD9), Em7, and Ebmaj7(#11). Section C is marked with a box containing the letter 'C' and features a bass line with a melodic line and a guitar line with a melodic line. The chords for section C are Dm7, Em7, and Dm7. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fig. 13 – Introdução e melodia de “Three old ladies”

Os solos são de piano e baixo na estrutura, e na coda final existe um solo de guitarra eléctrica que leva a musica a um crescendo culminando no final da composição.

Utilizei um *Fender jazz bass*. Na secção inicial do baixo a solo, e no solo improvisado, utilizei um efeito de *delay* com o tempo sincronizado com o andamento do tema e com as repetições do *delay* á semínima.

7 – “Alternate Take”

Esta composição tem como ponto de partida uma linha de baixo escrita no compasso 9/8, e que apresenta polirritmias quando sentido em compasso 4/4. No decorrer da composição a bateria vai alternando entre o 9/8 e o 4/4, mantendo-se sempre a linha de baixo.

Esta linha de baixo sendo sempre igual em termos rítmicos, apresenta duas diferentes linhas melódicas. A primeira consiste na escala de ré pentatónica menor sobre o acorde de ré

menor (dórico), e a segunda consiste na escala de ré tons inteiros sobre o acorde de ré dominante aumentado.



Fig. 14 – Linha de baixo de “Alternate take”

O baixo começa a solo, e ao fim de um ciclo de quatro compassos entra o resto da banda, com a bateria em 9/8. Sobre este *groove* surge a melodia a duas vozes, com trompete e guitarra e interpretarem a voz superior e saxofone tenor a interpretar a voz inferior.

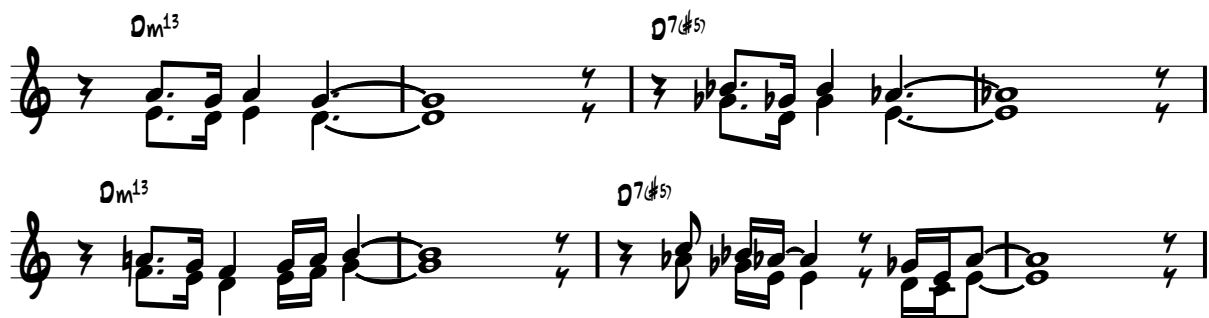


Fig. 15 – Melodia de “Alternate take”

O saxofone tenor interpreta o primeiro solo. No início da secção de solos a bateria altera o seu ciclo para o compasso 4/4. O efeito desta polirritmia é interessante, pelo facto de a linha de baixo surgir deslocada sobre o compasso quaternário, e reiniciando o ciclo ao fim de quatro compassos e meio da bateria (18 semínimas ou 36 colcheias). Com o desenrolar do solo, sempre sobre a mesma linha de baixo, a bateria vai alterando a interpretação, e progredindo para o compasso de 9/8.

Sobre o solo de saxofone vai surgindo um solo de guitarra, enquanto a dinâmica da música se vai intensificando. No final o saxofone e a guitarra tocam a linha de baixo que esteve presente durante todo o tema em unísono.

Nesta composição utilizei um baixo sem trastes (*fretless*) de cinco cordas. Além do facto de se tratar de um instrumento sem afinação temperada, e quando em notas mais longas a vibração da corda toca na face do braço e faz o timbre do instrumento oscilar (á semelhança de um sitar), este baixo tem um som extremamente forte e com frequências médias muito acentuadas. A linha de baixo que se mantém ao longo de toda esta composição ganhou carácter e definição com este baixo.

8 – “Kiss of Life”

A última composição deste projecto tem um carácter mais tranquilo, começando com uma introdução constituída por harpejos de cinco notas interpretadas pelo piano eléctrico (*Fender rhodes*). A introdução percorre toda a estrutura da composição, consistindo em quatro vezes a secção A e uma vez a secção B. O compasso de 7/4 ajuda os harpejos a fluir, devido á assimetria do compasso.

Fig. 16 – Harpejos da introdução de “Kiss of life”

De seguido, no topo dos arpejos, surge a melodia interpretada a duas vezes por baixo e guitarra. É uma melodia serena, sem tensão e respirada. Na secção B ainda mais, com a mesma nota a servir de condução melódica sobre os harpejos do piano eléctrico.

Na secção B a melodia tem apenas uma voz, para criar algum contraste e é interpretada por trompete e guitarra.

A estrutura durante a melodia tem uma geometria ligeiramente diferente da introdução, e da secção de solos, já que depois da secção B, surge ainda uma vez a secção A. Esta opção tem a ver com o facto de essa melodia da secção A ser conclusiva, enquanto que a melodia da secção B não tem essa característica.

Desta forma a estrutura da composição, no decurso da melodia consiste em: Quatro vezes a secção A, uma vez a secção B e ainda uma vez a secção A.

The musical score is presented in three systems. The first system, labeled 'A', consists of four staves of music. The first two staves show a melodic line with chords: Am7(#5), Bm7(#5), Fmaj7(#11), and Em9. The third and fourth staves show a bass line with the same chord sequence. The second system, labeled 'B', consists of two staves of music. The first staff shows a melodic line with chords: Dm(maj7), C6(#11), Bb6(#11), and Em7/B. The second staff shows a bass line with chords: Dmaj7/C#, Dmaj7(#11), D#m7(b6), and G#m11. The third system, labeled 'A', consists of one staff of music, which is a repeat of the first system's notation.

Fig. 17 – Melodia de “Kiss of life”

Os solos são de trompete e piano eléctrico, sobre a estrutura (quatro vezes secção A e uma vez secção B).

Esta foi a única composição do projecto gravada sobre uma faixa de metrónomo. A intenção foi ter exactamente o mesmo andamento desde o início ao final da composição por forma a poder proceder-se à técnica de *overdubbing*⁸ e utilizar algumas secções das percussões como *loop*⁹ em algumas zonas. Foram gravados alguns compassos de um *shaker*¹⁰, de um ritmo tocado num *cajon*¹¹ e outro tocado num *udu*¹².

Com este material foram produzidos *loops* que foram utilizados no decurso da secção de solos. Este tipo de pós-produção é muito utilizada em gravações de certos estilos musicais como *pop* ou *R&B*. No entanto, em gravações de jazz tradicional é muito raro recorrer-se a este tipo de técnicas.

Nesta composição utilizei o *Fodera*, mais uma vez por questões estéticas, principalmente devido ao timbre característico do instrumento, mas também em grande parte por pretender utilizar um baixo de 5 cordas. Num baixo de 4 cordas como o *Fender* não teria as notas mais graves.

Na exposição da melodia na secção A, utilizei três efeitos: *Delay*, *Envelope filter* e um pedal de *octave* que transpõe todas as notas uma oitava acima.

⁸ *Overdub* é a técnica de gravação que consiste em adicionar novos sons a uma gravação anteriormente realizada.

⁹ Um *loop* é um sample que é repetido.

¹⁰ *Shaker* é um instrumento de percussão que é agitado para produzir som.

¹¹ Instrumento de percussão utilizado em música *Flamenco*.

¹² O *udu* é um instrumento de percussão de origem africana criado pelos povos *Igbo* e *Hausa* da Nigéria

Reflexão / Conclusão

Como foi referido anteriormente, o objectivo central deste projecto era demonstrar as diferentes possibilidades do baixo eléctrico no âmbito de um grupo de jazz/música improvisada. Na fase de composição e arranjos tive o cuidado de as diferentes composições terem espaço para o baixo explorar as várias facetas.

Em “Not The One You Know”, “Kiss of Life”, “Master’s Voice” e “Alternate Take” o baixo interpreta a melodia do tema. No primeiro em uníssono com a trompete, no segundo a duas vozes com a guitarra, e no terceiro juntamente com trompete em guitarra, com zonas em uníssono e zonas harmonizadas.

Em “Three Old Ladies” e “Way Around” o baixo assume o papel de instrumento harmónico e toca acordes. Em alguns momentos de ambas as composições fica a solo quando isso acontece.

Em “Master’s Voice”, “Three Old Ladies” e “Story to be Told” o baixo assumo o papel de instrumento solista, interpretando solos improvisados.

Utilizei diferentes efeitos electrónicos para conferir diferentes timbres e manipular a expressão do instrumento. Ao todo utilizei: *delay*, *envelope filter*, *octaver*, volume/expressão, e conjugação de alguns destes efeitos.

Utilizei diferentes técnicas de mão direita e de mão esquerda, para obter diferentes resultados tímbricos, e para conseguir resultados a nível de velocidade e alternância de cordas. A tradicional técnica de dois dedos, a *three fingers technique* derivada de Dominique Di Piazza e Matthew Garrison, tocando com o polegar com a palma da mão direita a abafar as cordas reduzindo o *sustain*.

Utilizei três baixos distintos: Fender jazz bass de quatro cordas, Fodera MG de cinco cordas e Mayones *fretless* de cinco cordas. São três instrumentos distintos, e as diferenças que me interessaram mais explorar têm a ver com as diferentes características sonoras. Atrás referi os motivos que me levaram a optar por cada um dos baixos em cada uma das composições.

O facto de existir pouca bibliografia, e poucos documentos académicos sobre esta temática específica, por um lado torna este projecto mais pertinente por ser um espaço ainda pouco explorado. Mas por outro lado dificultou o trabalho de pesquisa e a contextualização científica de determinados aspectos, como por exemplo a obra de baixistas contemporâneos sobre os quais existe pouca ou nenhuma bibliografia se compararmos com nomes mais universais do jazz como Duke Ellington, Charlie Parker ou Miles Davis.

Este projecto levantou questões, e procurou desenvolver análises, que não constavam anteriormente em documentos académicos. Este facto confere relevância científica a este projecto, e atribui-lhe um papel de interesse nesta área específica no futuro próximo.

Era igualmente importante chegar ao final deste projecto e sentir que este tinha contribuído de uma forma clara para a minha evolução enquanto instrumentista e compositor. Este objectivo, quanto a mim, foi atingido. O facto de ter efectuado pesquisa, análise e considerável reflexão em relação a todas as etapas do projecto contribuiu para uma elevada rentabilidade.

É seguro para mim afirmar que o meu desempenho como instrumentista e compositor vai beneficiar no futuro do trabalho feito com este projecto.

Outro aspecto que foi uma grande motivação neste projecto é a perspectiva de continuidade. A intenção de apresentar a música resultante deste projecto em concerto está bem presente. Isto fará com que estas composições continuem a sofrer alterações e evoluam para um novo estado de maturidade que quanto a mim só é possível depois de um repertório ser tocado ao vivo por diversas vezes. Até este momento apresentámos estas novas composições ao vivo em duas ocasiões, uma num clube em Lisboa, e outra no Festival Internacional de Jazz do Cairo. E foi excelente ser surpreendido pelas minhas composições em diversas ocasiões.

Bibliografia

Baker, David. (1990). *Modern concepts in jazz improvisation*. Alfred Publishing Co.

Berliner, Paul. (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Clapton, Eric. (2007). *Autobiografia*, Cruz quebrada: Casa das letras.

Coker, Jerry. (1998). *A guide to jazz composition and arranging*, Rottemburg: Advance Music.

Davis, Miles. (1990). *Miles, the autobiography*, New York: Touchstone.

Emerick, Geoff & Massey, Howard. (2007). *Here, there and everywhere*, New York: Gotham Books.

Goldsby, John. (2002). *The jazz bass book*, San Francisco: Backbeat books.

Gwizdala, Janek. (2012). *You're a Musician, now what?*, BookBaby

Liebman, Dave. (1991). *A chromatic approach to jazz harmony and melody*, Rottemburg: Advance Music.

Massey, Howard. (2000). *Behind the glass*, San Francisco: Backbeat Books.

Milkowski, Bill. (1995). *Jaco, the extraordinary and tragic life of jaco pastorius*, San Francisco: Backbeat Books

Miller, Ron. (2000). *Modal jazz composition and harmony*, Rottemburg: Advance Music.

Monson, Ingrid. (1996). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*, Chicago: The university of Chicago press.

Rawlins, Robert & Bahha, Nor Eddine. (2005). *Jazzology*, Miluakee: Hal Leonard.

Roberts, Jim. (2001). *How the fender bass changed the world*, San Francisco: Backbeat Books.

Simons, David. (2004). *Studio stories*, San Francisco: Backbeat Books.

Sting. (2003). *As minhas memórias*, Lisboa: Bizâncio.

Willis, Gary. (1997). *Fingerboard harmony for bass*, Miluakee: Hal Leonard.

Discografia

- Berlin, Jeff. (2010). *High Standards*, CD Baby.
- Bona, Richard. (2003). *Munia, the Tale*, Universal.
- Caron, Alain. (2010). *Sep7entrion*, Norac Records.
- Clarke, Stanley. (1976). *School days*, Nemperor.
- Erskine, Damien. (2010). *So To Speak*, CD Baby.
- Feraud, Hadrien. (2007). *Hadrien Feraud*, Dreyfus.
- Garrison, Matthew. (2000). *Matthew Garrison*, Garrison jazz.
- Garrison, Matthew. (2004). *Matt Garrison live CD*, Garrison jazz.
- Grey, Tony. (2010). *Unknown Angels*, Obligsound.
- Gwizdala, Janek. (2008). *Live at the 55 bar*.
- Gwizdala, Janek. (2013). *Theatre by the sea*.
- McLaughlin, John. (1992). *Qué alegria*, Verve.
- McLaughlin, John. (1997). *The heart of things*, Verve.
- McLaughlin, John. (2000). *The heart of things live in Paris*, Verve.
- Metheny, Pat. (1976). *Bright size life*, ECM.
- Miller, Marcus. (1995). *Tales*, Dreyfus.
- Pastorius, Jaco. (1976). *Jaco Pastorius*, Epic.
- Pastorius, Jaco. (1981). *Word of mouth*, Warner Bros.
- S. M. V. (2008). *Thunder*, Heads Up.
- Willis, Gary. (2007). *Actual Fiction*, Abstractlogix.

Wooten, Victor. (2008), *Palmystery*.

Wooten, Victor. (1998), *A show of hands*.

Anexos

STORY TO BE TOLD

MIQUEL AMADO

♩ = 65

INTRO

D \flat bmaj7(\sharp 5)

A1

D / \flat bmaj7(\sharp 5) / / / D / C7(\sharp 11) / F \sharp m

INTRO

D \flat bmaj7(\sharp 5)

A2

D / \flat bmaj7(\sharp 5) / / / D / C7(\sharp 11) /

B

\flat maj7(\sharp 11) / Eb/G / F \sharp 6 / G \sharp (SUS4) F \sharp (SUS4) 4x

SOLOS

D \flat bmaj7(\sharp 5) OPEN

ON CUE

D / C7(\sharp 11) / \flat maj7(\sharp 11) / Eb/G / F \sharp 6 / G \sharp (SUS4) F \sharp (SUS4) 4x

STRANGE WAYS

MIQUEL AMADO

♩ = 170

INTRO

Gm(maj7) F#sus (b9)

A

Gm(maj7) F#sus (b9) Gm(maj7) F#sus (b9) Gm(maj7) F#sus (b9) Gm(maj7) F#sus (b9)

B

Abmaj7(#11) Bb6 Abmaj7(#11) Bb6 Abmaj7(#11) Bb6 Ab/C D7(b9) Eb Bb6

STRANGE WAYS - 2

2

ASUS G/B ASUS G/B

Eb6 FSUS F#6 E maj7(#11)

Dsus C/E Dsus C/E

F#m7 Dmaj9 Ebmaj7(#11) ASUS Ebmaj7(#11) ASUS

8 Abmaj7(#11) Bb6 Abmaj7(#11) Bb6 Abmaj7(#11) Bb6 Abmaj7(#11) Bb6

Ab/C D7(b9) Eb Bb6 ASUS G/B ASUS G/B

Eb6 FSUS F#6 E maj7(#11) Dsus C/E Dsus C/E

F#m7 Dmaj9 Ebmaj7(#11) ASUS Ebmaj7(#11) ASUS

♩ = 180

WAY AROUND

MIQUEL AMADO

INTRO

G(SUS4) Abmaj7(#11) Am7 | 1. 2. 3 Bb(SUS4) | 4 Bb(SUS4)

INTRO 2

Cm⁹ Ebmaj7 Bb⁶ Abmaj7(#11) 4x

A

Cm⁹ Ebmaj7 Bb⁶ Abmaj7(#11) Cm⁹ Ebmaj7 Bb⁶ Abmaj7(#11)

QUIT

INTRO 3

Cm⁹ Ebmaj7 Bb⁶ Abmaj7(#11) 2x

A2

Cm⁹ Ebmaj7 Bb⁶ Abmaj7(#11) Cm⁹ Ebmaj7 Bb⁶ Abmaj7(#11)

TRUMP
QUIT

B

Em7 F#m A(SUS4) Bm⁶ Em7 F#m A(SUS4) | 1. Bm(#5) | 2. Abmaj7(#11)

TO

WAY AROUND - 2

2 **INTRO** $G^{(SUS4)}$ $A\flat maj7(\sharp 11)$ Am^7 1. 2. 3 $B\flat^{(SUS4)}$ 4 $B\flat^{(SUS4)}$

SOLOS Cm^9 $E\flat maj7$ $B\flat$ $A\flat maj7(\sharp 11)$ 4x

Em^7 $F\sharp m$ $A^{(SUS4)}$ $Bm(\sharp 5)$ 4x

PLAY **INTRO** BETWEEN SOLOS
 AFTER SOLOS, GO TO **INTRO 3** (BASS ONLY)
 AND THEN **A2** **B** AND $\text{C}\flat$

$G^{(SUS4)}$ $A\flat maj7(\sharp 11)$ Am^7 $B\flat^{(SUS4)}$

$B^{(SUS4)}$ $Cmaj7(\sharp 11)$ $C\sharp m^7$ $D^{(SUS4)}$ $D^{(SUS4)}$

FINE

MASTER'S VOICE

MIQUEL AMADO

8b9(5b54) F#9 Gmaj7(#5) Abmaj7

G⁷ ALT.

NOT THE ONE YOU KNOW

MIQUEL AMADO

INTRO B^b-7 $B^b_{sus}(add\ 9)$ $A_{MA7}(\#11)$ A^b_{sus}

INTRO 2 $G-7$ B^b-7 $B-7$ B^b-7

A $G-7$ B^b-7 $B-7$ B^b-7

$G-7$ B^b-7 $B-7$ B^b-7

INTRO B^b-7 $B^b_{sus}(add\ 9)$ $A_{MA7}(\#11)$ A^b_{sus}

INTRO 2 $G-7$ B^b-7 $B-7$ B^b-7

A $G-7$ B^b-7 $B-7$ B^b-7

$G-7$ B^b-7 $B-7$ B^b-7

INTRO B^b-7 $B^b_{sus}(add\ 9)$ $A_{MA7}(\#11)$ A^b_{sus}

SOLOS ON **A**

AFTER SOLOS PLAY **A** AND **INTRO** FADING TO CHAOS

THREE OLD LADIES

MIGUEL AMADO

INTRO

F5(ADD9) A5(ADD9) F5(ADD9) A5(ADD9)

A

F5(ADD9) A5(ADD9) F5(ADD9) A5(ADD9)

F5(ADD9) A5(ADD9) F5(ADD9) A5(ADD9)

B

Bb maj7(#11) % % % %

C

F5(ADD9) % Em7 Eb maj7(#11)

Dm7 % Em7 Dm7 % % %

SOLOS

F5(ADD9) A5(ADD9) F5(ADD9) A5(ADD9) F5(ADD9) A5(ADD9) F5(ADD9) A5(ADD9)

F5(ADD9) A5(ADD9) F5(ADD9) A5(ADD9) F5(ADD9) A5(ADD9) F5(ADD9) A5(ADD9)

Bb maj7(#11) % % % % % % %

ON CUE PLAY **C**

ALTERNATE TAKE

MIQUEL AMADO

13

9

5

3

Dm^{13}

$D7(\sharp 5)$

Dm^{13}

$D7(\sharp 5)$

KISS OF LIFE

MIGUEL AMADO

A PIANO LICK $Am7(\sharp 5)$ $Bm7(\sharp 5)$ $Fmaj7(\sharp 11)$ Em^9 4x

B

$Dm(maj7)$ $C^6(\sharp 11)$ $Bb^6(\sharp 11)$ $Em7/B$

$Dmaj7/C\sharp$ $Dmaj7(\sharp 11)$ $D\sharp m7(b6)$ $G\sharp m^{11}$

A

$Am7(\sharp 5)$ $Bm7(\sharp 5)$ $Fmaj7(\sharp 11)$ Em^9

$Am7(\sharp 5)$ $Bm7(\sharp 5)$ $Fmaj7(\sharp 11)$ Em^9

$Am7(\sharp 5)$ $Bm7(\sharp 5)$ $Fmaj7(\sharp 11)$ Em^9

$Am7(\sharp 5)$ $Bm7(\sharp 5)$ $Fmaj7(\sharp 11)$ Em^9

B

$Dm(maj7)$ $C^6(\sharp 11)$ $Bb^6(\sharp 11)$ $Em7/B$

$Dmaj7/C\sharp$ $Dmaj7(\sharp 11)$ $D\sharp m7(b6)$ $G\sharp m^{11}$

A'

$Am7(\sharp 5)$ $Bm7(\sharp 5)$ $Fmaj7(\sharp 11)$ Em^9

SOLOS ON **A** (4x) AND **B**