

A Arte da Conversação: a interação no Bill Evans Trio a partir da performance de Scott LaFaro

Bruno Repsold Torós¹
UNIRIO/PPGM/MESTRADO
SIMPOM: *Práticas Interpretativas*
Bruno.repsold@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta o andamento da minha pesquisa de mestrado, cujo objetivo é investigar a conversação musical presente no trio do pianista Bill Evans no período entre 1959 e 1961, a partir da análise do estilo de performance do contrabaixista Scott LaFaro (1936 – 1961). LaFaro é tido como o primeiro contrabaixista a assumir uma postura libertada da função tradicional do contrabaixo no jazz, o usual walkin' bass, criando um estilo altamente contrapontístico dentro deste trio, em conversa constante com o piano. Parte da pesquisa é compreender a construção melódica de LaFaro a partir dos conceitos de improvisação vertical e horizontal desenvolvidos por George Russell (1923 – 2009) no livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (2001), verificando qual destes melhor se enquadra a sua forma de pensar musicalmente. Tendo como base pesquisas abordando a improvisação no jazz, a interação entre os músicos e depoimentos acerca da vida e música de LaFaro, tentamos aprofundar o conhecimento e a importância deste músico que veio a influenciar todas as gerações de contrabaixistas a partir de 1960, e inclusive o próprio rumo do jazz a partir daí. As análises são feitas a partir do livro de transcrições de piano, baixo e bateria editado em 2003 (Hal-Leonard), o que nos proporciona visualizar ainda melhor o papel de cada instrumentista dentro do trio, e a forma como a música se desenrola.

Palavras-chave: Contrabaixo; Improvisação; Interação; Jazz; Estilo de performance.

The Art of Conversation: Interaction Analysis on the Bill Evans Trio through Scott LaFaro's Performance

Abstract: The following article presents the work in progress from my master's research that has, as it's main goal, the investigation of the musical conversation present on Bill Evans's Trio from 1959 to 1961, through the analysis of Scott LaFaro's (1936-1961) bass playing style. LaFaro is known as the first double bass player to assume a freer approach from the traditional role of the bass, the usual walkin' bass, creating a highly contrapontistic style, in constant conversation with the piano. Part of the research is understanding his melodic construction taking into consideration the George Russell's Vertical and Horizontal Improvisation Concept, present on his book *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (2001) and trying to find which type of concept his way of thinking belongs to. Through researches about jazz improvisation, musicians' interaction, interviews and

¹ Orientadora: Luciana Requião

Agência de fomento (Setembro/2015): CNPQ

statements about LaFaro's life and music, we'll try to dig deeper into this musician's knowledge and importance, who influenced the not only generations of bass players since 1960 but jazz music itself. The analysis are based on the piano, bass and drums transcriptions to be found on the Hal-Leonard book edited in 2003, allowing us to visualize even better each instrumentalist's role in the trio, and the way that the music develops.

Keywords: Double bass; Improvisation; Interaction; Jazz piano trio; Performance style.

1. Introdução

Entender melhor a performance de Scott LaFaro ao contrabaixo é um desejo antigo, de 2003, quando ouvi o disco do qual falaremos muito nesta pesquisa, o *Sunday at the Village Vanguard* (Riverside, 1961), e tomei conhecimento da existência deste instrumentista. Como poderia um baixista usufruir de tamanha liberdade rítmica e melódica, mas ainda assim, sem deixar de exercer aquela que é a função primordial do instrumento, a sustentação do ritmo e da harmonia, feita tradicionalmente através do *walkin' bass*? A música feita durante os três anos em que LaFaro tocou no trio de Bill Evans era, embora cerceada por padrões de forma e linguagem do gênero *jazz*, extremamente livre e focada na conversação musical. Naturalmente, tal virtude não acontecia apenas por LaFaro, uma vez que Evans carregou essa marca por todos as versões de seu trio até sua morte na década de 80. Contudo, tal nível de interação só ocorreu nesses 3 anos, como atestam inúmeras personalidades do *jazz*.

Como afirma Wilner (1995, p. 1), até por volta de 1958, contrabaixo e bateria estavam restritos a simplesmente tocar o tempo, manter o pulso, de forma a criar o ambiente para o solista improvisar. Para o baixista, na maior parte das vezes o máximo de interação melódica que ele poderia executar eram semínimas e colcheias. Mesmo com a crescente e constante evolução dos baixistas como solistas, restrições como estas acabavam por limitar a criatividade nos tempos do *swing*, *bebop* e até mesmo o *hardbop*. O *jazz* passou por inúmeras mudanças e inovações, além do surgimento de novos músicos, mudando padrões e criando novos estilos. Wilner coloca que esta rígida estrutura do *jazz*, com as funções muito bem demarcadas, começa a ser sacudida pelo movimento do *free jazz* ou *avant-garde*, que ocorre no período conhecido como *post-hardbop*. Bill Evans surge como um dos grandes nomes desse período, e não seria exagero afirmar que tal fama se deve também pela presença de LaFaro e Paul Motian como parte do trio, colocando este em real evidência dentro da cena.

LaFaro é tido como um divisor de águas no mundo do contrabaixo dentro do *jazz*. Teve uma vida extremamente curta, morrendo aos 25 anos de idade em um acidente de carro, apenas 10 dias após a gravação do disco *Sunday at the Village Vanguard* com o Bill Evans

Trio, que o colocou definitivamente como um dos principais contrabaixistas da história do jazz. Em sua biografia, escrita por sua irmã Helene LaFaro-Fernandez, há depoimentos de inúmeros músicos e amigos acerca de sua música e vida. Em um desses depoimentos, o celebrado contrabaixista Christian McBride resume LaFaro com enfática reverência: “a forma de tocar de Scotty foi a bíblia para os contrabaixistas...Jimmy Blanton² foi o velho testamento, Scotty, o novo.” (LAFARO-FERNANDEZ, 2009, p. 223). Embora sem nenhum fundamento acadêmico propriamente dito, tal opinião representa a referência e o espírito inovador que foi LaFaro em seu instrumento e em sua música, e é exatamente essa abordagem do contrabaixo dentro do trio do pianista Bill Evans que iremos tentar aprofundar na pesquisa, observando como os espaços são preenchidos, que tipo de fraseado é usado, e como a sua performance foi determinante na mudança do rumo do papel do instrumento dentro do universo do jazz. LaFaro não realizava apenas o *walkin' bass*, tradicional forma de acompanhar no jazz, ele desenvolveu uma forma contrapontística de acompanhar, que Gridley (1991 apud WILNER, 1995, p. 2) descreve como um tipo de ornamentação, aproveitando espaços deixados por Evans para uso de frases altamente melódicas, nem sempre se baseando apenas nos acordes primários do encadeamento harmônico, e também brincando com a melodia da música em meio ao acompanhamento. Assim, não se concebe como possível separar sua forma de acompanhar um solista, de sua forma de improvisar. A partir disso, sabendo que LaFaro usufruía de grande liberdade rítmica e melódica para dialogar com Evans, é importante esclarecer esta que parece ser a principal função do baterista Paul Motian dentro do trio. Na pesquisa, veremos que muitas vezes quem fica mais livre para dialogar com o solista é o baterista, enquanto o baixista mantém o pulso e o *swing* através do *walkin' bass*, sustentando assim harmonia e ritmo. Neste trio acontecia o contrário, com Motian segurando o ritmo de forma mais concisa - embora de uma maneira própria e igualmente inovadora a qual será também esclarecida, deixando mais livres Evans e LaFaro.

Como forma de aprofundar o estudo sobre sua performance, será utilizada como ferramenta de análise do fraseado os conceitos de horizontalidade e verticalidade desenvolvidos por Russell (2001) em seu livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, onde o autor desenvolve uma nova teoria da música – sem que o estudante precise desconsiderar tudo aquilo que aprendeu – na qual a escala principal é a escala maior

² Jimmy Blanton – contrabaixista de Duke Ellington de 1939 a 1941, tido como o principal contrabaixista da *Swing Era*. Trouxe novas cores ao papel desempenhado pelo contrabaixo no jazz, trazendo riqueza melódica com o uso de cromatismos no *walkin' bass*. Com boa técnica, mostrou-se grande improvisador, realizando inúmeros solos e melodias principais nas composições de Duke Ellington, o que era extremamente raro para a época.

com 11^a aumentada (o modo lídio na escala maior) e não o modo jônico como usa-se comumente. Russel formula a escala através de 6 intervalos de 5^a justa, como demonstrado na figura abaixo, na qual “os três estados representados soam em unidade com o acorde de Dó maior e sua tônica lídia C” (RUSSELL, 2001, p. 2). Russell coloca que existe um “centro de gravidade tonal, ou ‘magnetismo’ tonal a partir dos intervalos de 5^a justa” como mostra a figura 1, abaixo (2001, p. 3). Tal teoria começou a ser desenvolvida no início dos anos 50 e foi trabalho de vida de Russell por mais de 50 anos, e não pode ser facilmente explicada em uma dissertação de mestrado ou artigo científico. Ao todo, são 4 volumes, finalmente condensados na edição de 2001.

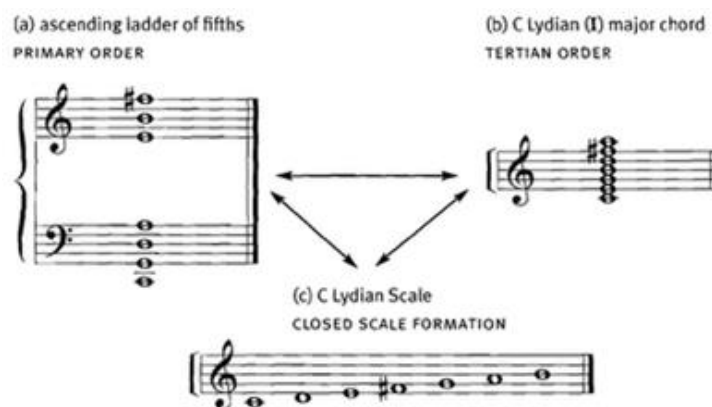


Figura 1: Formações da Escala Lídia de Dó maior (RUSSELL, 2001, p. 2)

Ainda assim, cientes da complexidade, podemos compreender aqui o que os conceitos que o autor define como caminhos básicos para a improvisação musical: Horizontalidade e Verticalidade. Russell busca analisar e compreender o fraseado de um músico a partir da análise das notas usadas em relação ao acorde tocado no momento, chamando de improvisação vertical aquela concentrada na escala e arpejo do acorde tocado no momento e improvisação horizontal aquela onde o músico usa a escala do centro tonal de determinado encadeamento harmônico para todos os acordes do mesmo.

2. Revisão de literatura

No Brasil, a pesquisa acadêmica sobre a performance do contrabaixo na música popular ainda é muito insipiente. Nos últimos 15 anos apenas dois trabalhos abordam o contrabaixo como instrumento improvisador, mas mesmo assim com um foco específico na música popular brasileira instrumental (MPBI). Apenas os trabalhos de Assis (2010) e Silva (2011) abordam tal tema, mas direcionados a música popular brasileira instrumental (MPBI). Assis estuda o uso do arco em improvisos de contrabaixo, fazendo um paralelo com a técnica

do mesmo em peças eruditas, e tendo como área de estudo a MPBI. Com a pesquisa ele tem como objetivo elaborar estratégias de estudo para a improvisação ao contrabaixo com o arco no campo da MPBI. Já Silva faz uma análise dos procedimentos de improvisação ao contrabaixo, também no contexto da MPBI, onde discute a utilização de células rítmicas e melodias idiomáticas características de gêneros musicais brasileiros.

Além dessa busca sobre trabalhos que abordem o instrumento, uma outra busca por pesquisas que falem do diálogo musical construído pelos músicos, da interação e da conversação que sabidamente acontece dentro da prática instrumental em grupo, retornou ainda menos resultados. Encontramos importante colaboração no trabalho de Passini (2013), onde o autor investiga a interação entre os músicos exatamente no grupo de Paul Motian, baterista do trio objeto da presente pesquisa. O autor observa, a partir da análise de três gravações da mesma música em diferentes situações, que a interação grupal se relaciona com a abordagem da textura, ritmo e articulação (2013, p. 73) e pode se dar em diferentes níveis de consciência e intensidade. Monson (1996) coloca o *groove* - levada da música construída por baixo e bateria - como um nível básico de interação, mais implícita e menos consciente, e a partir deste conceito Passini (2013, p. 96) define mais dois estados de interação, sendo estes a interação individual, no qual o contexto musical não afeta o próprio discurso e o solista segue simplesmente as suas ideias, e num nível explícito, onde as decisões são tomadas a partir de determinados estímulos externos.

Improvisar sugere algo que não é preparado, sugere criar na hora. No jazz, a improvisação vem cercada de regras do estilo e da teoria musical. Nettle (apud Korman 2004) define improvisação como

A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, no momento em que ela está sendo feita... até certo ponto toda atuação envolve elementos de improvisação, embora o grau possa variar dependendo da época e lugar, e até certo ponto toda improvisação é baseada numa série de convenções e regras implícitas. Por causa da própria natureza - improvisação é essencialmente evanescente - é um dos assuntos menos receptivos à pesquisa histórica. (p. 3.)

Cerceado dessas regras e convenções citados por Nettle e que delimitam o *jazz*, Kernfeld (apud RODRIGUES, 2015) enumera algumas técnicas de improvisação no estilo, como improvisação por paráfrase, aquela feita através de ornamentações e floreios da melodia principal, muito comuns no *early jazz*, *swing* e *jazz rock*. Cita a improvisação por fórmulas – *licks*, *patterns* – onde o músico cria um repertório delas e as mistura em seu improviso. A última forma seria a improvisação motívica, onde o músico cria determinado motivo e este “é

desenvolvido ou variado através de procedimentos como ornamentação, transposição, deslocamento rítmico, diminuição, aumento e inversão” (RODRIGUES, 2015, p. 55).

Já em relação ao contrabaixista Scott LaFaro, e principalmente ao trabalho do pianista Bill Evans, há algumas fontes que servem de grande referência para este trabalho. Wilner (1995) também investiga a interação no Bill Evans Trio de forma mais ampla, com foco também na função do baixista nos trios com baixo, piano e bateria, de maneira geral, e relacionando-a com a abordagem do trio de Evans. De acordo com o autor, as contribuições e inovações de LaFaro romperam os limites impostos pela predominante função do baixo enquanto instrumento acompanhador, que era exatamente a de ter de tocar as fundamentais dos acordes, tendo sempre que mostrar exatamente qual acorde estava sendo tocado. Ele observa que “LaFaro solava e interagia livre e melodicamente com o pianista Bill Evans, muitas vezes no registro mais agudo do contrabaixo” (1995, p. 3).

Clark (2014), em recente pesquisa sobre LaFaro utiliza o termo Contraponto Conversacional³ para mostrar algumas ferramentas usadas pelo contrabaixista no diálogo musical travado com Evans, como por exemplo imitação do contorno melódico das frases do pianista, repetição de padrões rítmicos e polirritmia, responsáveis por levar LaFaro a abandonar o *walkin' bass* no acompanhamento dos solos de Evans. Como ele mesmo coloca, corroborando as afirmações de Wilner:

descartando a tradicional abordagem do *walkin'* (a qual LaFaro pode ter considerado restritiva) LaFaro preenche suas performances com padrões escalares e arpejados que simultaneamente delinea a progressão harmônica de uma música e cria frases melódicas (CLARK, 2014, p. 73.)⁴

Horizontalidade e Verticalidade

Os conceitos de horizontalidade e verticalidade desenvolvidos por Russell (2001), como já mencionado, dizem respeito à forma como o improvisador encara a construção de suas frases. Colocando a improvisação como uma metáfora de uma viagem por um rio, Russell afirma que o músico possui 3 formas de se relacionar melodicamente com a navegação entre os acordes de uma canção. Essas formas são a vertical, a horizontal, e a supra-vertical. Contudo, neste livro, o autor não detalha esta última, afirmando ser tema de estudo “em lições mais à frente” (2001, p. 57). Ele coloca a abordagem vertical como mais

³ Conversational Counterpoint

⁴ By discarding the traditional walking approach (which LaFaro may have considered restrictive) LaFaro filled his performances with scalar and arpeggiated patterns that would simultaneously outline the harmonic progression of a song whilst also creating melodic phrases.

sofisticada, uma vez que exige do músico grande conhecimento dos acordes, onde ele cria uma melodia inspirada nitidamente nas notas e escalas do acorde, possibilitando o reconhecimento dele de forma ainda mais clara. Um exemplo quintessencial dado por Russell para ilustrar a abordagem vertical é o improviso de John Coltrane na música *Giant Steps*, onde o saxofonista se utiliza dos arpejos e notas da escala de cada acorde da movimentada progressão dos mesmos, como mostra o exemplo abaixo.

Figura 2: Primeiros 8 compassos do improviso de John Coltrane em *Giant Steps* (RUSSELL, 2001, p. 95.)

Trabalhos recentes de Valente (2009) e Rodrigues (2015) acerca da utilização desses conceitos em saxofonistas do gênero choro, também contribuirão para a compreensão dos mesmos. Valente faz uma comparação dos estilos de Pixinguinha e K-chimbinho em improvisos de choro, e através da análise desses improvisos coloca que Pixinguinha, pela grande influência de bandas militares e grupos regionais, carrega fortes características da improvisação vertical, enquanto K-chimbinho, bastante influenciado pelo *jazz*, não dá tanta prioridade à identificação de cada acorde da progressão harmônica, optando por um fraseado de linhas melódicas mais amplas. Já Rodrigues faz uma minuciosa análise dos improvisos do saxofonista Zé Bodega, através de análise estatística do uso das notas, relacionando-as com a os acordes aos quais elas estariam ligadas. A partir da verificação do grande uso de notas de tensão, aproximação e cromatismos conclui que sua abordagem se adequa mais aos conceitos de horizontalidade, embora a verticalidade também se mostre presente em alguns momentos.

Figura 3: Improvisação Horizontal: escala do centro tonal Dó Maior usada para todos os acordes do encadeamento (Rodrigues, 2014, p. 73.).

3. Metodologia

Este trabalho tem como principal objetivo a compreensão da performance de LaFaro ao contrabaixo dentro de seu trabalho com o pianista Bill Evans. Para isso serão analisadas as transcrições de baixo, piano e bateria de músicas gravadas neste disco tido como o principal do período 1959 - 1961, *Sunday at the Village Vanguard* (Riverside, 1961), além de músicas presentes em outros álbuns, transcritas no primeiro volume do livro *The Bill Evans Trio 1959 -1961* (Hal Leonard, 2003). O foco da análise serão passagens onde LaFaro executada frases melódicas e onde o contraponto com as frases de Bill Evans se mostram explícitos, além dos seus improvisos, por considerarmos que desta forma melhor podemos representar a abordagem de LaFaro e conseqüentemente do trio. São analisados os aspectos rítmico, harmônico e melódico de sua performance, buscando-se observar os padrões se repetem, que caracterizam seu estilo, e como se dá a interação com o pianista Bill Evans.

Melodicamente, busca-se verificar dentro de seus improvisos como LaFaro constrói suas frases, a partir dos conceitos de verticalidade e horizontalidade desenvolvidos por Russell.

4. Análise do estilo

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

Pascall, no dicionário Grove, define como

um termo que denota maneira de discurso, modo de expressão; mais particularmente a forma como uma obra de arte é executada. [...] é um termo que pode ser usado para denotar características musicais de um compositor individual, de um período, de um centro ou área geográfica, ou de uma sociedade ou função social.⁵

Ainda de acordo com o Grove, “o uso característico da forma, textura, harmonia, melodia, ritmo ou espírito (*ethos*) estão impressos na definição de estilo, e condicionam-se convenções, a fatores históricos, sociais e geográficos.”⁶

Segundo Meyer, estilo é uma “reprodução de padrões, seja em comportamento humano ou em seus artefatos, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições” (1989, p. 3). E é exatamente neste sentido que usaremos a palavra

⁵ A term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed. In the discussion of music, which is orientated towards relationships rather than meanings, the term raises special difficulties; it may be used to denote music characteristic of an individual composer, of a period, of a geographical area or centre, or of a society or social function.

⁶ Style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and conventions.

estilo neste trabalho, representando os padrões utilizados por LaFaro em seus improvisos e acompanhamentos, que identificam o contrabaixista, de maneira que a pessoa que o escuta consiga perceber a sua identidade sem necessariamente ler seu nome na ficha técnica de um disco - naturalmente, com conhecimento suficiente sobre o jazz e sua linguagem. Análises iniciais mostram o estilo de LaFaro extremamente motivado, como mostra a figura 4, consciente do ritmo e dos espaços, e de grande sensibilidade e inventividade melódica, além de uma técnica impecável do instrumento.

De fato, não se consegue enumerar todas as características da performance de um músico a partir de apenas um trecho. Conscientes disso, foi selecionada uma frase de 4 compassos do seu improviso no *take 2* da música *Alice in Wonderland*, onde podemos notar algumas dessas características como improvisador. No que diz respeito às notas escolhidas, LaFaro usa claramente as notas da escala de Am7 – ou C, seguidas de um cromatismo da nota D até a G, para iniciar em quiálteras um motivo intervalar de duas terças descendentes e uma quarta ascendente, respeitando as notas da escala de C. Há duas formas de se entender esta progressão, segundo os conceitos de Russell: a primeira pode ser a de que, considerando o centro tonal C, LaFaro se aproxima da abordagem horizontal, onde, independente de qual acorde da progressão harmônica, a escala usada é a do centro tonal. Outra forma seria olhar compasso por compasso e verificar que, no acorde dominante G7 LaFaro usa 5 vezes as notas do acorde (sol - si - re) e 4 vezes notas da escala deste, do centro tonal, mas que, à exceção do dó (4ª justa), são tensões muito bem aceitas num acorde dominante (13ªM e 9ªM); no C algo parecido acontece, mas as notas do arpejo do acorde só aparecem 4 vezes, contra 5 vezes das notas da escala do mesmo – o próprio centro tonal, com tensões mais uma vez bem vindas (6ªM e 9ªM), à exceção do fá (4ª justa). Tal forma de se olhar poderia nos levar a encarar esta abordagem como vertical.

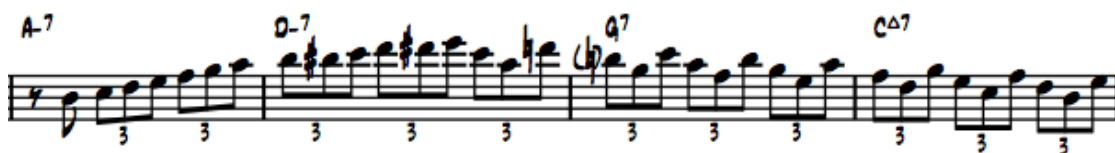


Figura 4: transcrição compassos 204 – 207 da música *Alice in Wonderland* – take 2 (LAIRD, 2012.).

Nesta outra situação, temos um exemplo da forma como LaFaro aproveita os espaços deixados por Evans em seu improviso, preenchendo com frases que funcionam como respostas, ou mesmo perguntas, proporcionando ideias de frases para o outro solista. No exemplo abaixo observado na pesquisa de Clark (2014) temos LaFaro preenchendo o espaço

no solo de piano e executando uma frase ascendente. Evans começa sua frase na nota que LaFaro termina a dele, e também em movimento ascendente.

The image shows a musical score for Piano and Acoustic Bass. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The piano part (top staff) has a melodic line that ascends across measures 13, 14, and 15. The acoustic bass part (middle staff) provides harmonic support with chords. The piano part (bottom staff) has a bass line that also ascends across measures 16, 17, and 18. Chords are labeled as Dm7, G7, and Cmaj7.

Figura 5: (CLARK, 2014, p. 59.).

5. Conclusões

Ainda há muita análise para ser feita, tendo muitas passagens como referência, portanto não é o momento de tecer conclusões. Estas irão se desenrolar melhor com o tempo e análise mais profunda das transcrições. Contudo, até o momento, pode-se perceber o tipo de interação entre LaFaro e Evans, marcada por estímulos constantes, sugestões de ideias rítmicas e melódicas, por muita respiração e espaço, possibilitando exatamente esse diálogo musical de qual falamos. LaFaro faz uso de padrões rítmicos, citações de melodias de músicas em sua linha, aproveitamento de espaços propondo a partir daí um novo caminho de improvisação para o solista. Motian também é, naturalmente, muito participativo neste diálogo, mas sua função no trio, como já mencionado anteriormente, acaba sendo mais a de ajudar, a partir de seu estilo próprio de condução, na marcação do pulso e na clareza da forma do que participar com intensa troca de frases com os outros músicos.

Sobre a abordagem vertical e horizontal, há sinais de que ele opta pela horizontal na hora do improviso e pela vertical na hora do acompanhamento – parecendo, aparentemente, até mais lógico, uma vez que o baixista deve expor claramente a harmonia, mesmo tendo maior liberdade rítmica e melódica. Isso está, certamente, sendo melhor examinado ao longo da pesquisa.

Referências

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

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

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

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

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

PASCALL, Robert. "Style." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. Acesso em 20 de Janeiro de 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041>>.

PASSINI, Pablo Andrés. *A improvisação e o momento: abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk, pelo Paul Motian trio*. 2013. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

RODRIGUES, Denize Rodrigues Cerqueira. *Modelo de Improvisação de Zé Bodega no Choro, Baseado nos Conceitos de Horizontalidade e Verticalidade de George Russel*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RUSSELL, George - *Lidian Cromatic Concept of Tonal Organization* - Concept Publish Company, 40 Shepard Street; Cambridge, MA 02138, 2001.

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

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

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