



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

**As Bebop Heads de Charlie Parker, Análise Musical e
Aplicações Contemporâneas.**

Carlos Raul Guedes Caldeira

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2026



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Alexandre Diniz (Universidade de Évora) (Arguente)
Eduardo Lopes (Universidade de Évora) (Orientador)

Dedicado ao meu pai

Agradecimentos

Quero agradecer à minha mãe por todo o apoio e suporte constante, ao meu pai por estar sempre comigo, aos meus irmãos por serem a minha referência e ao resto da minha família por fazer parte de mim. Em segundo lugar, quero agradecer ao Pedro Miranda por me ter guiado no início dos meus estudos musicais e ao Nuno Ferreira por tudo o que me ensinou. Foram os professores que mais me ensinaram e inspiraram, sem os quais não poderia ter realizado este trabalho. Em terceiro lugar, desejo agradecer aos restantes professores que me ajudaram a crescer, aos meus amigos e colegas e a todas as pessoas que enriqueceram o meu percurso. Por último, um agradecimento ao professor Dr. Eduardo Lopes por ter sido o meu orientador e pela sua contribuição.

Resumo

Charlie Parker, saxofonista e compositor, é indubitavelmente uma das figuras mais importantes da história da música. Inovador, foi um dos fundadores do estilo de jazz, bebop. A investigação relativa a Charlie Parker e a sua música foi desde cedo exaustiva, tanto entre músicos, como no meio académico. No entanto, existem poucos estudos sobre as melodias dos seus *heads*. Com base numa contextualização histórica e teórica do bebop, de CP e do seu idioma musical, o presente estudo procura alargar a compreensão sobre a linguagem bebop, com vista à sua aplicação em contextos de improvisação e composição. Em primeira instância, pretende catalogar as frases musicais existentes nos *bebop heads* do saxofonista. Em seguida, propõe-se contextualizar histórica e musicalmente Parker e o estilo bebop. Posteriormente, o estudo visa desenvolver um entendimento das raízes dos métodos teóricos *Chord-Scale System* e *Barry Harris Method*, bem como proceder à sua articulação e à consideração de conceitos teóricos que contribuam para um melhor entendimento da linguagem musical em estudo. Por último, tenciona demonstrar diversas aplicações práticas do conteúdo musical investigado, na improvisação e composição, em diversos contextos musicais, através de uma panóplia de métodos de desenvolvimento motivico. O trabalho culmina com a apresentação, em recital, de temas compostos a partir de motivos ou mutações de motivos presentes nas frases catalogadas.

Palavras-Chave

Charlie Parker, Teoria Jazz, Desenvolvimento Motivico, Improvisação, Bebop

Charlie Parker's Bebop Heads: Musical Analysis and Contemporary Applications

Abstract

Charlie Parker, saxophonist and composer, is undoubtedly one of the most important figures in the history of music. An innovator, he was one of the founders of the jazz style known as bebop. Research on Charlie Parker and his music has, from an early stage, been extensive, both among musicians and within academic circles. However, there are relatively few studies focusing specifically on the melodies of his heads. Based on a historical and theoretical contextualisation of bebop, of Parker, and of his musical idiom, the present study seeks to broaden the understanding of the bebop language, with a view to its application in contexts of improvisation and composition. In the first instance, it aims to catalogue the musical phrases found in the bebop heads of the saxophonist. Subsequently, it proposes to situate Parker and the bebop style within their historical and musical contexts. Thereafter, the study seeks to develop an understanding of the roots of the theoretical approaches of the Chord–Scale System and the Barry Harris Method, as well as to articulate these approaches and consider theoretical concepts that may contribute to a clearer understanding of the musical language under examination. Finally, it intends to demonstrate several practical applications of the musical material investigated, in improvisation and composition across diverse musical contexts, through a range of motivic development techniques. The work culminates in the presentation, in recital form, of original compositions derived from motives or motivic transformations found in the catalogued phrases.

Keywords

Charlie Parker, Jazz Theory, Motivic Development, Improvisation, Bebop

Índice

Índice de Figuras	6
Índice de Tabelas.....	13
Introdução.....	14
Capítulo 1	17
Charlie Parker e o bebop, contextualização histórico musical	17
1.1 Contextualização histórico musical do jazz de Kansas City.....	17
1.2 Charlie Parker.....	29
1.3 Contextualização histórico musical do bebop.....	41
1.4 Linguagem bebop.....	53
Capítulo 2	63
Teoria do jazz.....	63
2.1 Chord-Scale System	64
2.2 Escalas e relação com acordes	74
2.3 Barry Harris Method	80
2.4 Escalas de Barry Harris.....	85
2.5 Regras de meios tons e escala cromática de Barry Harris	89
2.6 Articulação entre Chord-Scale System e Barry Harris Method.....	94
2.7 Perspetiva sobre as escalas bebop.....	96
2.8 Alinhamento melódico	102
2.9 Preenchimento cromático.....	106
2.10 Tercinas de passagem e turns.....	108
2.11 Saltos interválicos	113
Capítulo 3	116
Aplicações das frases e desenvolvimento motivico	116
3.1 Tipos de aplicações	116
3.2 Desenvolvimento motivico aplicado às frases dos <i>bebop heads</i>	119
3.3 Composição de temas com motivos dos heads de Charlie Parker	159
Conclusão	172
Futuras Investigações	174
Referências Bibliográficas	175

Índice de Figuras

Figura 1: Exemplo de condução de vozes com extensões, bastante comum no jazz	65
Figura 2: Quatriades do campo harmónico da escala menor harmónica	65
Figura 3: Relação entre acordes e escala menor	65
Figura 4: Exemplo de escala de tons inteiros	66
Figura 5: Exemplo de acordes quartais	66
Figura 6: Acordes de nona no campo harmónico da escala menor melódica	67
Figura 7: Exemplo de abordagem do “Lydian Chromatic Concept”	68
Figura 8: "Lydian Chromatic Concept" na análise de um excerto de Bach	68
Figura 9: Exemplo das tabelas típicas do Chord-Scale System	69
Figura 10: Exemplo da forma como Wise exemplifica frases para cada acorde no seu livro	70
Figura 11: Exemplo de como Baker demonstra a aplicação de frases na progressão ii V I	70
Figura 12: Exemplo de desenvolvimento motivico por Coker	71
Figura 13: Exemplo de desenvolvimento motivico por Coker	71
Figura 14: Notas diatónicas e cromáticas de passagem	72
Figura 15: Perspetiva de análise da mesma frase, consoante diferentes acordes	78
Figura 16: Escala cromática de Harris	80
Figura 17: Demonstração de como um acorde diminuto pode originar quatro dominantes	82
Figura 18: Exemplo de resoluções do acorde diminuto	83
Figura 19: Exemplo de Tchaikovsky sobre formação de acordes dominantes a partir de quatriades diminutas	84
Figura 20: Sistematização de Rawlins sobre acordes diminutos e relativos dominantes	84
Figura 21: Exemplo padrões de Harris	88
Figura 22: Exemplo de padrão escalar e de adaptação harmónica	88
Figura 23: Exemplo de aplicação da escala cromática em improvisação por Carl Bach	89
Figura 24: Exemplo de demonstração de notas de passagem cromáticas	89
Figura 25: Regras dos meios tons de Harris	90
Figura 26: Escala cromática de Harris	91

Figura 27: Exemplo de escala cromática em excertos de obras de Mendelssohn e Beethoven	91
Figura 28: Exemplo de uma nota com função de acerto rítmico que substitui um possível cromatismo de passagem, entre D e E no fim do primeiro compasso.....	92
Figura 29: Surrounding notes de Harris	92
Figura 30: Exemplo do conceito double appoggiatura, que é sinónimo de surround	93
Figura 31: Exemplo de perspectiva de Harris sobre ii- Vs.....	95
Figura 32: Exemplo de escala bebop maior na frase Blues (Fast) 1	96
Figura 33: Abordagem de Jerry Bergonzi às escalas bebop.....	96
Figura 34: Conceito de notas de escala ativas ou inativas.....	97
Figura 35: Expansão do conceito de notas ativas e inativas.....	97
Figura 36: Superlório octa num contexto de ii-7 V7	99
Figura 37: Lídio aumentado octa num contexto de CΔ#11	100
Figura 38: Exemplo de lório N13 Octa num contexto de iiø7 V7	101
Figura 39: Exemplo de uso de notas do acorde e de notas de passagem.....	102
Figura 40: Exemplos de tipos de alinhamento melódico.....	102
Figura 41: Exemplo dos quatro tipos de alinhamento melódico	103
Figura 42: Exemplo Little Willie Leaps 1	103
Figura 43: Exemplo An Oscar For Treadwell 5	103
Figura 44: Exemplo de frase Little Willie Leaps 4	103
Figura 45: Exemplo de frase Ah-Leu-Cha 6	104
Figura 46: Exemplo de frases alinhadas e desalinhadas.....	104
Figura 47: Três exemplos de conexões harmónicas entre o ii-7 e o V7	105
Figura 48: Exemplo de conexões harmónicas na frase Little Willie Leaps 2	105
Figura 49: Exemplo de conexões harmónicas na frase Ornithology 10	105
Figura 50: Exemplo de conexões harmónicas na frase Donna Lee 10	105
Figura 51: Exemplo de notas cromáticas de passagem	106
Figura 52: Exemplo de preenchimento cromático.....	107
Figura 53: Exemplo de appoggiatura cromática, sinónimo de nota cromática em tempo forte com função de aproximação ou ornamento	107
Figura 54: Exemplo de tercinas de passagem.....	108
Figura 55: Exemplo de tercina de passagem diacromática na frase Chi Chi 2	108
Figura 56: Exemplo de tercina de passagem diatónica na frase Yardbird Suite 9	108

Figura 57: Exemplo de tercinas de passagem diacromáticas	109
Figura 58: Exemplo de tercina de passagem diatónica	109
Figura 59: Exemplo de vários tipos de turns	109
Figura 60: Exemplo de turns na frase Half Nelson 6	110
Figura 61: Exemplo de turn duplo de tercina de colcheia na frase Donna Lee 9	110
Figura 62: Exemplo sobre a utilização de turns	110
Figura 63: Turns e alinhamento melódico	111
Figura 64: Exemplo de turns ascendentes e descendentes	111
Figura 65: Conceito Changin-Notes, sinónimo de turns	111
Figura 66: Exemplo da frase Confirmation 1 sem turns e tercinas de passagem	112
Figura 67: Exemplo da frase original Confirmation 1 com turns e tercinas de passagem	112
Figura 68: Exemplo de inserção de saltos interválicos em frases lineares	113
Figura 69: Exemplo de uso de saltos interválicos na frase Chi Chi 1	114
Figura 70: Saltos interválicos e alinhamento melódico	114
Figura 71: Conexões harmónicas e saltos interválicos	114
Figura 72: Exemplo de frase Anatole 7	117
Figura 73: Exemplo de aplicação direta de Anatole 7	117
Figura 74: Sistematização de diversos tipos de técnicas de desenvolvimento motivico	119
Figura 75: Exemplo de extensão	121
Figura 76: Exemplo de extensão no Now's The Time 1	121
Figura 77: Exemplo de extensão no Ornithology 1	121
Figura 78: Exemplo de extensão no Yardbird Suite 2	122
Figura 79: Exemplo de omissão	123
Figura 80: Exemplo de omissão no Donna Lee 1	123
Figura 81: Exemplo de omissão no Shaw Nuff 1	123
Figura 82: Exemplo de omissão no Si Si 4	124
Figura 83: Exemplo de expansão no Anatole 4	125
Figura 84: Exemplo de expansão no Blue Bird 5	125
Figura 85: Exemplo de expansão no Dexterity 5	125
Figura 86: Exemplo de contração no The Hymn 1	126
Figura 87: Exemplo de contração no Little Willie Leaps 5	126

Figura 88: Exemplo de contração no Segment 5	126
Figura 89: Exemplo de desfasamento rítmico	127
Figura 90: Exemplo de desfasamento rítmico em ritmo cruzado de 3/4	127
Figura 91: Exemplo de desfasamento rítmico no Air Conditioning 1	127
Figura 92: Exemplo de desfasamento rítmico no Charlie's Wig 1	128
Figura 93: Exemplo de desfasamento rítmico no Donna Lee 5	128
Figura 94: Exemplo de ritmo cruzado de 3/8	128
Figura 95: Exemplo de ritmo cruzado de 3/4	129
Figura 96: Exemplo de ritmo cruzado de 3/4	129
Figura 97: Exemplo de ritmo cruzado de 5/8	129
Figura 98: Exemplo de ritmo cruzado de 7/8	129
Figura 99: Exemplo de desfasamento rítmico com ritmo cruzado de 7/8 no Blues For Alice 1	130
Figura 100: Exemplo de manipulação rítmica	131
Figura 101: Exemplo de manipulação rítmica no Little Willie Leaps 3	131
Figura 102: Exemplo de manipulação rítmica no Tiny's Tempo 2	132
Figura 103: Exemplo de manipulação rítmica no Donna Lee 10	132
Figura 104: Exemplo de manipulação melódica no Confirmation 3	133
Figura 105: Exemplo de manipulação melódica no Marmaduke 2	133
Figura 106: Exemplo de manipulação melódica no Mohawk 4	133
Figura 107: Exemplo de transposição diatónica	134
Figura 108: Exemplo de transposição diatónica	134
Figura 109: Exemplo de transposição diatónica numa frase com diversos cromatismos	135
Figura 110: Exemplo de transposição diatónica no campo harmónico da escala maior no Anthropology 1	135
Figura 111: Exemplo de transposição diatónica no campo harmónico da escala menor melódica no Donna Lee 1	136
Figura 112: Exemplo de transposição diatónica no campo harmónico da escala maior harmónica no Confirmation 1	137
Figura 113: Exemplo de transposição diatónica no campo harmónico da escala menor harmónica no Cheryl 1	138

Figura 114: Exemplo de transposição simétrica no campo harmónico da escala de tons inteiros no Quasimodo 1	139
Figura 115: Exemplo de transposição diatónica no campo harmónico da escala diminuta no Little Willie Leaps 1	140
Figura 116: Exemplo de transposição diatónica no campo harmónico da escala menor melódica #5 no An Oscar For Treadwell 1	141
Figura 117: Exemplo de transposição diatónica no campo harmónico da escala menor melódica #5 #11 no Barbados 1	142
Figura 118: Exemplo de transposição cromática no Laird Bird 4	143
Figura 119: Exemplo de transposição cromática no Ornithology 3	143
Figura 120: Exemplo de transposição cromática no Red Cross 1	143
Figura 121: Exemplo de transposição harmónica no Chi Chi 6	144
Figura 122: Exemplo de transposição harmónica no Marmaduke 1	144
Figura 123: Exemplo de transposição harmónica no Quasimodo 7	144
Figura 124: Exemplo de adaptação harmónica	145
Figura 125: Exemplo de adaptação harmónica no Donna Lee 6	145
Figura 126: Adaptação harmónica no Moose The Mooche 1	145
Figura 127: Exemplo de adaptação harmónica no Cool Blues 1	146
Figura 128: Exemplo de inversão	147
Figura 129: Exemplo de inversão	147
Figura 130: Exemplo de inversão no Constellation 1	147
Figura 131: Exemplo de inversão no Dewey Square 1	148
Figura 132: Exemplo de inversão no Yardbird Suite 7	148
Figura 133: Exemplo de retrógrado	149
Figura 134: Exemplo de retrógrado no Bach Home Blues 2, Blue Bird 4 e Buzzy 1 ..	149
Figura 135: Exemplo de retrógrado do inverso	150
Figura 136: Exemplo de retrógrado do inverso no Bach Home Blues 2, Blue Bird 4 e Buzzy 1	150
Figura 137: Exemplo de preenchimento cromático no Donna Lee 10	151
Figura 138: Exemplo de preenchimento cromático no Red Cross 1	151
Figura 139: Exemplo de preenchimento cromático no Swedish Schnapps 1	152
Figura 140: Exemplo de desfasamento de oitava no Relaxin At Camarillo 1	153
Figura 141: Exemplo de desfasamento de oitava no Quasimodo 9	153

Figura 142: Exemplo de desfasamento de oitava no Ornithology 10.....	153
Figura 143: Exemplo de turns	154
Figura 144: Exemplo de ornamentação no Ornithology 4	154
Figura 145: Exemplo de ornamentação no Donna Lee 4	154
Figura 146: Exemplo de ornamentação no Little Willie Leaps 2.....	155
Figura 147: Apresentação de três motivos a), b) e c)	156
Figura 148: Exemplo de preenchimento melódico nos motivos da figura anterior, a), b) e c)	156
Figura 149: Desenvolvimento do preenchimento melódico da figura anterior nos a), b) e c)	156
Figura 150: Exemplo de preenchimento melódico no Little Suede Shoes 2.....	156
Figura 151: Exemplo de preenchimento melódico no Segment 1	157
Figura 152: Exemplo de preenchimento melódico no The Hymn 2.....	157
Figura 153: Exemplo de repetição rítmica	158
Figura 154: Exemplo de repetição rítmica no Swedish Schnapps 5.....	158
Figura 155: Exemplo de repetição rítmica no Bird Feathers 4.....	158
Figura 156: Exemplo de repetição rítmica no Au Privave 3	158
Figura 157: Contrafacto de All The Things You Are - Jerome Kern.....	159
Figura 158: Técnicas usadas no contrafacto de All The Things You Are - Jerome Kern	160
Figura 159: Técnicas usadas no contrafacto de All The Things You Are - Jerome Kern	161
Figura 160: Contrafacto de Cherokee – Ray Noble	162
Figura 161: Técnicas usadas no contrafacto de Cherokee – Ray Noble	163
Figura 162: Técnicas usadas no contrafacto de Cherokee – Ray Noble	163
Figura 163: Contrafacto de How High The Moon – Morgan Lewis	164
Figura 164: Técnicas usadas no contrafacto de How High The Moon – Morgan Lewis	165
Figura 165: Técnicas usadas no contrafacto de How High The Moon – Morgan Lewis	165
Figura 166: Contrafacto de If I Should Lose You – Ralph Rainger.....	166
Figura 167: Técnicas usadas no contrafacto de If I Should Lose You – Ralph Rainger	167

Figura 168: Técnicas usadas no contrafacto de If I Should Lose You – Ralph Rainger	167
Figura 169: Contrafacto de Back Home Again In Indiana - James Hanley	168
Figura 170: Técnicas usadas no contrafacto de Back Home Again In Indiana - James Hanley.....	169
Figura 171: Técnicas usadas no contrafacto de Back Home Again In Indiana - James Hanley.....	169
Figura 172: Contrafacto de Segment – Charlie Parker.....	170
Figura 173: Técnicas usadas no contrafacto de Segment – Charlie Parker.....	171
Figura 174: Técnicas usadas no contrafacto de Segment – Charlie Parker.....	171

Índice de Tabelas

Tabela 1: Campo harmónico da escala maior.....	74
Tabela 2: Campo harmónico da escala menor melódica	75
Tabela 3: Campo harmónico da escala maior harmónica.....	75
Tabela 4: Campo harmónico da escala menor harmónica.....	76
Tabela 5: Escalas simétricas	76
Tabela 6: Relação entre acordes e escalas	77
Tabela 7: Escalas bebop de Baker	79
Tabela 8: Família de C°7.....	82
Tabela 9: Família de Db°7.....	82
Tabela 10: Família de D°7.....	82
Tabela 11: Escalas de Barry Harris	85
Tabela 12: Relação de acordes com escalas de Harris:	86
Tabela 13: Campo harmónico da escala maior octatónica	98
Tabela 14: Campo harmónico da escala menor melódica octatónica.....	99
Tabela 15: Campo harmónico da escala maior harmónica octatónica	100
Tabela 16: Campo harmónico da escala menor harmónica octatónica	101
Tabela 17: Diferentes tipos de alinhamento melódico	102
Tabela 18: Classificação de saltos intervállicos	113
Tabela 19: Elementos musicais de acerto rítmico e neutros.....	115
Tabela 20: Tipos de desenvolvimento ou alteração motivica.....	120

Introdução

O objetivo central deste estudo consiste em contribuir para a compreensão da linguagem musical bebop, de Charlie Parker e do seu contexto histórico-musical, promovendo simultaneamente a aquisição de competências musicais de improvisação e composição. Escolhi trabalhar o saxofonista por lhe reconhecer, em primeira instância, grande mérito musical e por ter sido o primeiro músico que me fez encantar pelo jazz. Após incontáveis transcrições de solos de bebop, em grande parte de improvisações de Charlie, apercebi-me da existência de padrões melódicos e rítmicos, motivos e conceitos musicais que se repetem vezes sem conta em praticamente todos os solos. Constatei que uma grande fração da linguagem musical utilizada nas improvisações de bebop, dos mais variados músicos, está precisamente registada em *heads*, de Parker e não só. Muitos dos clichés do jazz provêm inclusive da utilização de motivos de canções da *broadway*, temas de música clássica e canções populares. A utilização de melodias pré-existentes, como base para a improvisação, foi um dos primeiros modelos de improvisação na história do jazz. Um método de extrema importância para um domínio exímio do idioma e uma improvisação melódica, motivica e eloquente. Escolhi então trabalhar as *heads* de Charlie Parker, pois, independentemente da minha preferência pessoal, considero que as suas melodias são parte incontornável do vocabulário bebop. É importante catalogar as frases musicais presentes nas suas composições, de modo a facilitar a sua análise e, por conseguinte, alargar o estudo do estilo. Existem inúmeros estudos sobre o bebop e Charlie Parker. No entanto, raros são os que se debruçam sobre as melodias dos seus *heads*. No artigo de Martin (2012) e na sua obra de (2020), o autor dedica especial atenção ao enquadramento histórico das composições. Na tese de Butterfield (1998), o autor analisa alguns *heads* de CP, testando o seu método de análise harmónica e melódica. O presente trabalho adota uma abordagem complementar, especialmente através da catalogação das frases melódicas presentes nos *heads* do saxofonista.

Esta dissertação foi dividida em três capítulos, sendo que as frases transcritas se encontram em anexo. Estas foram transcritas com recurso a gravações de estúdio, do próprio Charlie Parker, disponíveis no YouTube. A sua catalogação foi feita por ordem alfabética tendo em conta o nome da composição e número de frase.

No primeiro capítulo, resumi o contexto musical da cidade de Kansas City, passando brevemente pela história do jazz na cidade, de modo a melhor enquadrar, posteriormente, o percurso de Charlie Parker. Considero que a compreensão do panorama musical da cidade de Kansas City é essencial para melhor apreender a música de Parker e a linguagem do bebop. Concluindo o capítulo, procurei definir, caracterizar e explicar o bebop, passando depois à descrição da linguagem musical do mesmo.

No segundo capítulo, fiz uma revisão de teoria musical, de modo a sustentar teoricamente alguns conceitos musicais que procurei descrever, no âmbito de um melhor entendimento rítmico, melódico e harmónico da linguagem bebop em contextos de improvisação/composição. Procurei entender as raízes dos métodos teóricos de jazz mais relevantes da atualidade: o sistema predominante *Chord-scale System* e o *Barry Harris Method*. Expliquei e sintetizei o essencial de cada sistema, articulando-os e explicando a relevância, vantagens, desvantagens, diferenças e semelhanças de cada um. Em seguida, alarguei conceitos teóricos musicais que considere importantes para a expansão do conhecimento da linguagem bebop. Neste capítulo, o objetivo foi essencialmente o de organizar uma vasta coletânea de ferramentas teóricas necessárias ao domínio do estilo e à análise de frases musicais.

Já no terceiro capítulo, abordei duas formas de aplicar as frases dos *heads* de CP: as aplicações diretas ou indiretas. As diretas consistem resumidamente na sua aplicação, sem alteração ou permutação das frases. Já as aplicações indiretas, implicam uma variação, adaptação, ou permutação das mesmas. Inúmeras técnicas de desenvolvimento motivico foram sistematizadas, e para cada técnica apresentei múltiplos exemplos. Exemplifiquei também a composição de seis composições da minha autoria, recorrendo apenas a motivos e mutações de motivos encontrados nas composições do saxofonista. Em suma, demonstro como as frases dos *heads* de Parker podem ser usadas em contextos musicais práticos de improvisação/composição.

A estrutura da dissertação reflete a necessidade de contextualizar o objeto de estudo antes de proceder à sua análise específica. O capítulo um fornece o enquadramento histórico e musical essencial para compreender o bebop, Charlie Parker, a linguagem

musical em estudo e o contexto no qual as suas composições foram concebidas. O capítulo dois apresenta ferramentas teóricas que contribuem para um melhor entendimento da linguagem bebop. Já o capítulo três, demonstra a aplicabilidade musical das frases catalogadas, com recurso a conceitos teóricos do capítulo anterior e diversos métodos de desenvolvimento motivico apresentados.

Capítulo 1

Charlie Parker e o bebop, contextualização histórico musical

1.1 Contextualização histórico musical do jazz de Kansas City

Desde a sua fundação, em 1853, Kansas City cresceu rapidamente como centro comercial e ferroviário, o que contribuiu para uma enorme riqueza de estilos musicais e diversidade cultural. A história da cidade e as informações sobre a sua composição étnica e demográfica ao longo do tempo estão bem relatadas por Shortridge (2012) e Owen (2016).

Na época, tal como demonstram os autores Nettl (1954), Hamm (1979) e Crawford (1993), a música popular euro-americana dominava a classe média. Compositores como Stephen Foster (1826-1864) eram bastante populares e as canções de salão (parlor music), que incluíam canções românticas, hinos patrióticos e canções de tradição inglesa/irlandesa, eram predominantes nas salas de concerto. O folk europeu teve uma forte presença nas diversas comunidades da cidade tal como demonstram autores como Seeger (2011), Lornell (2012) e Crawford (2019).

Os irlandeses foram dos primeiros imigrantes a integrar a cidade. Instalaram-se em bairros operários e trabalhavam principalmente na construção de caminhos-de-ferro, em obras públicas e na segurança. Com eles trouxeram o folk irlandês como canções tradicionais, baladas narrativas, hornpipes e danças como reels e jigs. Era uma música maioritariamente de tradição oral, tocada em tabernas, *pubs*, casas ou encontros comunitários. Muitos irlandeses integraram brass bands militares e posteriormente bandas formais e informais como descrevem Wells e Sommers Smith (2010).

Já os alemães eram das maiores comunidades, até à primeira guerra mundial detinham uma forte presença social, religiosa e cultural na cidade. Fundaram sociedades corais com repertório clássico e também diversas brass bands. As festas do bairro e festivais de canto eram comuns, como relata Bungert (2016), sendo que se tocavam polcas, waltzes,

mazurcas e shottisches¹. Contudo, depois da primeira grande guerra, foram alvo de uma forte repressão, o que causou um declínio da manifestação cultural das comunidades alemãs na cidade, que se tornaram mais discretas. “The climate of suspicion produced such measures as bans on German-composed music and the renaming of persons, foods, streets, parks, and towns.” (Luebke, 1990, p. 118).

A imigração italiana para Kansas City, no final do século XIX, trouxe também música folclórica napolitana, siciliana e calabresa para a cidade, como a tarantella, o saltarello, ou a pizzica. Os italianos estabeleceram-se principalmente em bairros como o Columbus Park, junto ao centro da cidade e eram também participantes ativos de brass bands, formais e informais. Os jovens estudavam opera e música clássica, sendo que muitos acabaram por se misturar com músicos de outras origens.

The majority of ethnic groups in America participate in a combination of traditions. The Italian-American may associate with his countrymen from Italy in church and in social clubs, but on the job he is likely to come in contact with members of many other ethnic groups. (Nettl, 1954, p. 15).

Depois de 1865, com a abolição da escravidão, Kansas City tornou-se também um polo de migração de afro-americanos do sul rural dos EUA que vinham em busca de melhores condições de vida. As igrejas negras tornaram-se centros de vida comunitária e os espirituais negros, com origem no período de escravidão, como cânticos religiosos continuaram a ser cantados e desenvolvidos.

That is to say, since religion and, therefore, music, to a limited extent, were the first forms of expression allowed the Negro, his conversion both to Christianity and more gradually to European musical concepts was inevitable, given his natural talent for acculturation. At the same time the oppressive side of the white master's attitudes and the consequent social ostracization of the Negro from the white man's world caused the Negro to preserve those sanctioned forms of expression in his own characteristic ways. (Schuller, 1968, p. 18).

Enraizados na música tradicional africana e nos hinos religiosos como o gaelic psalm singing eram transmitidos de forma oral. “Jackson came to the conclusion that Negro spirituals were simple adaptations of White hymns” (Nettl, 1954, p. 95). Bastante

¹ Dança e estilo de música parecido com a polca, com ritmo binário ou quaternário, originário do centro da Europa.

expressivos, continham também o fenómeno musical chamado pergunta e resposta.² Consequentemente, entre 1890 e 1920, Kansas City foi palco do surgimento de uma nova forma musical embrionária que viria a tornar-se o blues. Numa fase inicial, este “pré” blues, não era mais que um conjunto de práticas musicais profundamente enraizadas nas tradições afro-americanas. Eram canções com estruturas flexíveis, próximas dos espirituais, das work songs negras e dos chamados field hollers³. Passaram a ser acompanhadas por instrumentos folk como a guitarra acústica, o banjo, a harmónica e ocasionalmente o violino. Sendo que o piano só começou a ser usado mais tarde em momentos de fusão, nos pequenos salões e bordéis, com pianistas afro-americanos de ragtime. Kansas City era uma cidade em enorme crescimento, tornando-se um terreno fértil para a mistura de estilos. “In the 1940's, Melville J. Herskovits and Richard Waterman used a theory of culture change, "syncretism," to demonstrate how European and African forms had, in fact, blended to produce new genres” (Nettl, 1954, p. 91). Existia música nas ruas, igrejas, festas, clubes, salões e bares. O ambiente musical era rico e estes elementos musicais afro-americanos fundiam-se com outras influências populares da época como as brass bands, a música popular euro-americana, o folk europeu e o folk americano (old-time music). Apesar deste estilo se estar a desenvolver em Kansas City, veio do sul rural e desenvolveu-se também, de formas ligeiramente diferentes dependendo da região, em diversos outros meios. Contudo, independentemente das diferentes cidades ou regiões que lhe deram variáveis características, existem elementos comuns e basilares à origem do blues. É essencialmente um contínuo das formas musicais afro-americanas do tempo da escravatura, como os espirituais, as work songs e os field hollers e por outro lado surge da influência de outras formas musicais como as marching bands, o folk europeu e o folk americano.

Unlike European folk culture, which dates back more than a thousand years, America's folklore is young. The colonial period of the seventeenth century is the starting point for American traditions, marking the transplantation of European cultures to the eastern seaboard. (Nettl, 1954, p. 16).

As marching bands, com o tempo, atribuíram ao blues uma característica rítmica mais firme, com pulso regular e base métrica binária. Transmitiram-lhe uma organização

² Fenómeno musical presente em diversos contextos como no folk europeu como as *sea shanties*, na música erudita como em J.S Bach e muito comum na música tradicional Africana.

³ Expressões vocais soltas, repetitivas e emotivas, usadas nas plantações.

formal baseada em secções simétricas e repetitivas e, do ponto de vista harmónico, uma base construída a partir de progressões elementares, como I–IV–I–V–I. O folk europeu, especialmente irlandês, escocês e anglo-celta, influenciou o vocabulário harmónico e melódico do estilo. Através de progressões simples, formas repetitivas e da introdução de escalas maiores, menores e dos modos dórico e mixolídio presentes em diversas canções populares anglo-celtas. Os músicos negros que ouviam e conviviam com essas tradições, em zonas rurais ou urbanas mistas, absorveram diversos elementos musicais como inflexões melódicas e ornamentações características do canto tradicional britânico. “Almost imperceptibly harmony infiltrated the negro’s music” (Schuller, 1968, p.36). As baladas narrativas, encontradas especialmente nas canções irlandesas⁴, influenciaram o blues a nível da narrativa de histórias, tendo sido adaptadas ao contexto sociocultural dos afro-americanos. Em elementos como a narrativa em primeira pessoa, o tom melancólico, a estrutura musical de estrofe repetida (sem refrão) e a liberdade melódica sobre a base harmónica que repete. “Many other groups of immigrants have had a profound influence on the folk music culture of the United States - the Germans, Swedes, Norwegians, Irish, and French” (Nettl, 1954, p. 113).

Já o folk americano (old-time music) é um estilo de música complexo que consiste na evolução americana do folk europeu, importado para os Estados Unidos por imigrantes europeus, “Another major contributor to the spread of European folk music in the United States was Acadian culture.” (Cerchiari, Cugny, & Kerschbaumer, 2012, p. 24). Inclui vários estilos como a chamada música dos apalaches, adaptações de canções folclóricas anglo-celtas, danças de violino como reels e jigs, baladas narrativas, canções de trabalho europeias e hinos religiosos. “The popularity of country and western music, which is, after all, derived from Anglo-American folk music” (Nettl, 1954, p. 85). Este estilo originou mais tarde o estilo country e influenciou também o blues de forma semelhante ao folk europeu, mas a partir de meios rurais. A formação da escala blues, também usada por músicos de jazz, é explicada pela fusão de práticas melódicas e harmónicas, como refere Schuller (1968) “Sargeant could not have found the full blues scale in African recordings, since indeed it does not exist in that form in Africa, but developed out of melodic-harmonic practices peculiar to African music only, as we have shown, upon

⁴ A título de exemplo, destaco a canção tradicional irlandesa, Cúirt Bhaile Nua.

contact with European harmony.” (p. 47) Além disso, diversos autores, entre os quais Tagg (2016) e Kerschbaumer (2012), identificam nas canções tradicionais irlandesas, escocesas e anglo-celtas, possíveis origens da escala.

O blues estava em desenvolvimento, mas só a partir de 1920 é que se afirmou e consolidou como estilo independente e com identidade estética reconhecida, tendo ganho também espaço discográfico. Em Kansas City, o seu desenvolvimento também influenciou diversos músicos de jazz e ao longo dos anos 20 e 30, como estilo paralelo, foi uma influência ativa na cena jazzística da cidade. Em paralelo ao blues, outro estilo musical afro-americano estava em desenvolvimento como um contínuo dos espirituais. Este estilo tinha lugar nas igrejas negras e foi chamado de gospel, tendo sido consolidado, especialmente, nas décadas de 20 e 30. É fundamentalmente uma evolução natural dos espirituais negros com influência de hinos protestantes e elementos de harmonia ocidental. Estes conceitos foram aprendidos pelos afro-americanos através da escolaridade obrigatória e da expansão da institucionalização das igrejas negras no pós-guerra civil.

Já na década de 1890, o ragtime também ganhava espaço em Kansas City. O estilo que fundiu ritmos como o cakewalk e o galop, com parlour music, música clássica e marchas, rapidamente se espalhou pelo país. “ragtime reflects much of nineteenth-century music. Everything of importance at that time can be found there, from Chopin and above all Liszt to marches and polkas” (Berendt, 2009, p. 05). Estima-se que Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) de Nova Orleães tenha sido um dos precursores do estilo, estreando-se na mistura de música clássica com ritmos afro-caribenhos, cubanos, crioulos e hispânico-latinos. Muitos músicos tocavam piano nos salões, bordéis, clubes informais, alguns hotéis e até em casas privadas aumentando a popularidade do ragtime na cidade. Apesar de já ser tocado por diversos músicos, a primeira partitura de ragtime a ser publicada é de Ben Harney (1872–1938), em 1895, o que contribuiu para a popularização do estilo. Entre os músicos de ragtime mais relevantes de Kansas City estão John William Boone (1864–1927), Charles L. Johnson (1876–1950) e James Scott (1885-1938) “Considered to be one of the “big three” ragtime composers, along with Scott Joplin and Joseph Lamb, Scott composed “denser” and more difficult to perform rags than those of his contemporaries.” (Driggs & Haddix, 2005, p. 33). Ao longo do tempo, estes músicos também se foram integrando na cena vaudeville. Por volta de 1915, vários músicos de

ragtime também transitaram naturalmente para a cena jazzística, contribuindo com bases harmônicas e ritmos sincopados. “Rooted in the ragtime, blues, and concert band traditions, nurtured in the 18th and Vine area, Kansas City Jazz grew into a hardy hybrid.” (Driggs & Haddix, 2005, p. 39). Apesar do estilo ser tocado predominantemente por pianistas, vários instrumentistas tocavam o estilo, sendo exemplo disso os virtuosos banjistas Fred Van Eps (1878–1960) e Vess Ossman (1868–1923), grandes precursores da guitarra jazz.

A guerra civil americana (1861–1865), tendo uma forte presença militar na região, teve um impacto musical crucial, pois desencadeou a formação de diversas brass bands militares. Tal como clarifica Rhodes (2007), no pós-guerra, surgiram bandas civis e comunitárias, formais e informais que reaproveitaram a abundância de instrumentos e a música herdada das bandas militares. As brass bands formais atuavam em contextos militares, escolares, em sociedades filarmônicas, igrejas e organizações fraternais. O seu repertório incluía marchas, arranjos de operetas, canções populares e hinos religiosos. Algumas das mais influentes são a brass band de Patrick Gilmore (1829–1892) e de John Philip Sousa (1854-1932). Estas tiveram também importância educativa, pois promoveram a educação musical formal, especialmente a afro-americanos. As informais apareceram mais tarde, na década de 1880, e responsabilizavam-se pelos funerais, festas de bairro e piqueniques. Não eram bandas institucionalizadas e os músicos aprendiam com a prática, existindo também grande liberdade para a improvisação, de modo a estender repertório. Estas foram mais tarde, no séc. XX, uma das mais importantes origens do jazz. Além das características musicais que lhe cedeu, a liberdade de improvisação foi fundamental sendo uma base de mistura para todos os restantes estilos que o originaram. Esse fenómeno também ocorreu na cidade de Nova Orleães, “By the late 1860s, African Americans and Creoles began forming their own marching bands” (Hersch, 2007, p. 159).

Os minstrel shows foram uma das principais formas de entretenimento musical em Kansas City até finais do século XIX. “What has been less often noticed, however, is how minstrelsy helped to transform the world of American musical performance.” (Crawford, 1993, p. 75). Apresentavam uma instrumentação simples, geralmente com banjo, *fiddle*, tamborim, pandeireta, flauta, concertina ou piano. Tinham ritmos dançantes e sincopados, e eram organizados dentro de uma estrutura teatral e cômica, recorrendo frequentemente a caricaturas racistas, com canções intercaladas por

diálogos, peças e danças. “Many minstrel show tunes are adapted from Scottish or Irish jigs and reels, relying on the fiddle and its specific technique.” (Cerchiari, Cugny, & Kerschbaumer, 2012, p. 24). O estilo, juntamente com influências de operetas, parlor music, music hall britânico e vaudeville francês, abriu caminho para o vaudeville americano na década de 70/80. Sendo a cidade um importante ponto de passagem para as digressões de vaudeville, esta tornou-se um palco regional fundamental para o estilo com estabelecimentos como o Coates Opera House, 12th Street Vine, Gilliss Theatre e outras casas de espetáculo. O vaudeville, como descreve Monod (2020), era então, entre 1890 e os anos 20, um dos estilos musicais mais populares da cidade. Muitos músicos de ragtime, pré-blues, parlor music e folclore europeu atuaram também em palcos de vaudeville que, além disso, funcionaram como escola musical. “Many traditional jazz musicians played in, and were influenced by, minstrel and vaudeville shows.” (Cerchiari, Cugny, & Kerschbaumer, 2012, p. 24). Tal como as brass bands, os espetáculos de variedades foram uma das bases cruciais de mistura de estilos que possibilitou, a posteriori, a origem do que viria a ser chamado de jazz, como reforça W.C. Handy (1873-1958) “I’ve played with many novelty musicians. Even in the minstrel days we played music similar to jazz, but we didn’t call it jazz.” (Schuller, 1968, p.65). Paralelamente ao vaudeville, o teatro musical americano era também extremamente popular. O estilo evoluiu da tradição das operetas europeias e incluía peças cómicas, musicais ligeiros, operetas, espetáculos burlescos e abordava temas contemporâneos americanos. Foi um dos precursores da Broadway em conjunto com o vaudeville e as operetas europeias.

A música clássica europeia também se manifestou, principalmente através dos imigrantes alemães, austríacos, checos e franceses, como é bem apresentado por Horowitz (2005). A cultura dos concertos, coros, sociedades musicais, pequenas orquestras, música de câmara e recitais tinha palco em igrejas, salões comunitários e salas de concerto. Era bastante comum que as famílias mais abastadas tivessem pianos em casa, onde estudavam música; no final do século, já existiam também várias instituições orquestrais e de ensino formal. Começaram-se a formar escolas privadas de música, ocorriam concursos, recitais escolares e diversos eventos de música erudita. Em 1870, o Teatro Coates Opera House assumiu-se como o centro da música clássica em Kansas City e em termos de formação

musical, o Kansas City Conservatory of Music, fundado em 1906, foi fulcral. Outros tipos de estabelecimentos, como o Convention Hall, foram também usados para concertos.

They enthusiastically supported classical music and opera, sponsoring performances by Roland Hayes, Marian Anderson, Paul Robeson, and other major stars of the day. In December 1917, Hayes attracted 7,000 concertgoers to Convention Hall in a benefit for African American soldiers stationed at Camp Funston, (Driggs & Haddix, 2005, p. 26).

Consequentemente, músicos com formação clássica integravam também brass bands, string bands⁵, grupos de vaudeville, ragtime e posteriormente society orchestras e bandas de jazz. Traziam consigo técnica, rigor e linguagem clássica, formando uma ponte entre a música erudita e popular. “Moten found a kindred soul in trombonist Thamon Hayes, a yeoman soloist, who lent a hand managing the band. An alumnus of Lincoln High, Hayes began his professional career playing classical music” (Driggs & Haddix, 2005, p. 44).

Nos anos 20, Kansas City era já um autêntico caldeirão musical. A música clássica continuava a consolidar-se, enquanto o ragtime era praticamente absorvido pelo jazz. Embora ainda predominantes, o vaudeville e o teatro musical americano perdiam gradualmente protagonismo para o jazz, as society orchestras e a Broadway. As brass bands formais continuavam a existir em cerimónias públicas, militares e escolares, mas a maioria das informais, de todas as comunidades, transitavam naturalmente para as bandas de jazz. A old-time music evoluía nas zonas periféricas e começava a surgir o country. O blues de Kansas City consolidava-se e prevalecia nas comunidades negras, paralelamente o folk europeu continuava a existir nas respetivas comunidades. O gospel continuou a ter espaço nas igrejas negras enquanto os hymns dominavam as igrejas protestantes brancas. A Broadway de Nova Iorque e as canções tin pan alley tinham cada vez mais espaço na cidade, principalmente, através dos espetáculos de vaudeville, dos cantores *crooners* e das músicas de cabaret em clubes noturnos, contribuindo com repertório e elementos musicais para as society orchestras e bandas de jazz.

⁵ Bandas formadas por instrumentos de cordas pré society orchestras, tocavam estilos desde música clássica a folk europeu e americano.

As society orchestras, também conhecidas como dance bands, abordadas por Walker (1972) e Cliffe (1990), surgiram nos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX, como bandas de dança para salões, hotéis, clubes de classe média-alta, cruzeiros e eventos de elite.

D. Ambert Haley's Orchestra, one of Kansas City's leading society bands. The rotund Haley, socially well connected and the business manager for the musicians union, fielded several bands under his banner for Kansas City's hotels, amusement parks, and country clubs. (Driggs & Haddix, 2005, p. 18).

Em Kansas City, aparecem principalmente na década de 10, originárias das orquestras europeias de música de salão, das operetas, das brass bands formais e da música clássica. Estas bandas eram compostas por músicos treinados que, com grande formalidade, tocavam repertórios cuidadosamente arranjados. As músicas eram, de modo geral, interpretadas com base na leitura de partituras, existindo menos improvisação do que nas bandas de jazz. Os ritmos predominantes eram oriundos de danças populares europeias como one-step, fox-trot, valsa, polca, galop entre outros. A instrumentação incluía frequentemente violinos, clarinetes, trompetes, saxofones, trombones, piano, contrabaixo ou tuba, e percussão, sendo que desde o final dos anos 10, a bateria moderna substituiu a percussão. Embora a sua principal função fosse fornecer música dançável, estas orquestras também exploravam arranjos elaborados, dinâmicas variadas e tinham liberdade criativa. Enquanto as society orchestras representavam a via musical mais formal e socialmente aceite pela sociedade, o jazz desenvolvia-se nos meios informais, marginais e com expressão musical popular. O mesmo músico podia ser considerado músico de jazz ou de society orchestra, dependendo do local ou contexto em que tocasse, sendo que os dois estilos são próximos em termos de características musicais. Além disso, existia uma frequente transição de músicos entre os dois estilos. Driggs & Haddix (2005) exemplificam passagens diretas de músicos de Kansas City de society orchestras para bandas jazzísticas, “He worked briefly with violinist Emil Chaquette’s society orchestras before joining the newly formed Eddie Kuhn Band” (p. 16).

Em Kansas City, o estilo a que chamamos de jazz dá sinais de vida no final da década de 10 “Influenced little by the other cradles of jazz, Kansas City spawned an original

style.” (Driggs & Haddix, 2005, p. 4). Surgiu como um contínuo das brass bands informais, do ragtime e dos músicos de vaudeville e minstrel, com influência do blues, do folk europeu e das society orchestras. “The contact between cultures that has been so important in the evolution and development of jazz symbolizes that spirit of ‘togetherness’” (Berendt, 2009, p. 10). O jazz de Kansas City desenvolveu também características únicas como explicam Driggs e Haddix (2005): “contain embryonic elements that came to distinguish the Kansas City style: four-to-the-bar rhythm, the use of head arrangements, and tight ensemble work in support of the soloists.” (p. 49).

Este novo estilo estava ainda em fase de consolidação e, ao longo da década, conheceu um aumento gradual da sua popularidade. Um dos fatores que permitiu a popularização do jazz na cidade foi a lei seca dos EUA de 1920 a 1933 que fez explodir os *speakeasies*⁶. Controlados por gangsters e corruptos, os *speakeasies* eram numerosos e serviam de palco informal para a derradeira experimentação musical e intercâmbio cultural de que o jazz precisava para evoluir. O ambiente clandestino favorecia o encontro espontâneo de músicos, de todas as etnias, que apesar da segregação racial ainda presente, tocavam e improvisavam com espírito livre e criativo. Estes encontros espontâneos originaram as primeiras famosas *jam sessions* da cidade. Foram-se tornando gradualmente cada vez mais competitivas, sendo que os músicos realizavam até *cutting contests*, batalhas musicais onde se desafiavam para ver quem improvisava melhor, com mais criatividade, ou mais rápido. A competitividade era geralmente positiva, os músicos respeitavam-se mutuamente e eram estimulados a nível de criatividade e inovação musical. As *jam sessions* nos *speakeasies* não eram apenas sociais, foram meios essenciais de intercâmbio cultural e desde as suas origens, tiveram conjuntamente um papel informal de formação musical e de exposição para jovens músicos amadores e profissionais. O repertório abordado na época era constituído, maioritariamente, por canções da Broadway, vaudeville, tin pan alley e pela estrutura do blues de doze compassos.

Entre os músicos e bandas de jazz de Kansas City, mais relevantes da época estão a banda Coon-Sanders Original Nighthawk Orchestra criada por Carleton Coon (1893-1932) e Joe Sanders (1896-1965), a banda de Bennie Moten (1893-1935), a banda de George E. Lee (1896-1958), a Jimmy Joy's Baker Hotel Orchestra, a Emil Chaquette Orchestra, os Eddie Kuhn's Dance Specialists, os Louis Forbstein's Royal Syncopators, os John Williams

⁶ Bares clandestinos que vendiam álcool durante a lei seca dos EUA.

Synco Jazzers, o Andy Kirk and His Twelve Clouds of Joy, Loren McMurray e a pianista Edythe Baker (1899–1971). O jazz da cidade teve desde cedo uma certa influência nacional, “The Coon-Sanders Original Night Hawk Orchestra, the most successful and influential of the early white bands to come out of Kansas City, achieved national recognition from its pioneering, late-night radio broadcasts.” (Driggs & Haddix, 2005, p. 19).

Ao longo da década de 20, as society orchestras e o jazz coexistiam e influenciavam-se mutuamente. “By the time Oliver was playing at the Tulane for dances, he had acquired a technique that was much more smooth, and his band was adapting itself to the white dances more and more” (Schuller, 1968, p.70). Algumas dance bands começaram a incorporar elementos de jazz, incluindo ritmos mais sincopados e maior predominância de improvisação. Em paralelo, o jazz também foi absorvendo influências das society orchestras como a formalidade de arranjo, sofisticação orquestral, influências eruditas, timbres mais volumosos, doces e limpos, e novos ritmos como a valsa. Estes dois estilos convergiram no que viria a ser chamado de estilo swing nos anos 30, a época das *big bands*.

Big Bill Thompson performed “Chinatown My Chinatown” as a waltz for the more sedate (white) crowd but “jazzed it up” to its standard 4/4 for the hipper audiences. Similarly, King Oliver played bluesy and rough at the Big 25 in the District but sweetened his style for subscription dances at Tulane. (Hersch, 2007, p. 120).

Nos anos 30, Kansas City viveu a sua era dourada em termos musicais, com uma vida noturna longa e intensa, propícia ao desenvolvimento musical e à partilha artística. A cena jazz e a das society orchestras convergiu no estilo swing de Kansas City. Apesar da continuidade da maioria das bandas dos anos 20, a *big band* mais importante de Kansas City foi sem dúvida a Count Basie Orchestra, que se especializava em *riffs*⁷. “The classic Kansas City style, with the relaxed drive of the rhythm section accented by pronounced riffs constructed around a head arrangement” (Driggs & Haddix, 2005, p. 213). Após o término da lei seca, em 1933, os *speakeasies* encerraram ou tornaram-se bares ou clubes legais, sendo que alguns dos clubes mais importantes da cidade foram o Reno Club ou o Cherry Blossom. “Kansas City club owners promptly converted existing speakeasies

⁷ Frase musical curta e repetitiva usada para suporte rítmico ou melódico, comum nas big bands de jazz, como define Schuller (1968)

to legitimate taverns, and new nightclubs opened weekly.” (Driggs & Haddix, 2005, p. 122).

As *jam sessions* passaram dos *speakeasies* para os clubes noturnos legais, que permitiam longas sessões até de madrugada. Em termos de repertório, houve um contínuo dos anos 20, com foco nos *standards* da *broadway*, canções de *tin pan alley*, *vaudeville* e na estrutura do *blues* de doze compassos. Eram explorados *riffs* improvisados, usados para eliminar músicos menos hábeis nas sessões. Um músico iniciava um *riff* e os restantes músicos da sessão tinham de ir atrás de ouvido, como exemplifica DeVeaux (1997): “The other guys would have to harmonize with that, and if they didn’t get the harmonic notes to every one of those things he made, they just got eliminated” (p. 191).

A experimentação que se desencadeava nas *jam sessions* e o seu ambiente competitivo, longe de objetivos comerciais, contribuiu de forma crucial para a inovação musical, o aprimoramento do virtuosismo e serviu de ambiente fértil para o desenvolvimento musical de Parker.

Como se evidenciou ao longo deste capítulo, desde a sua fundação a cidade de Kansas City foi marcada por uma diversidade de estilos musicais, que conferiram ao jazz local características singulares, distinguindo-o de outras cidades como Nova Orleães, Nova Iorque ou Chicago. Foi neste contexto cultural heterogéneo que o jovem Charlie Parker se formou, tornando-se fundamental compreender o seu ambiente para melhor apreender a música de Parker e a linguagem musical do bebop. Podemos concluir que CP assimilou em Kansas City elementos de uma cultura musical diversa, que inclui estilos variados como *blues*, *brass bands*, *society orchestras*, *jazz*, música clássica, os quais se refletem no seu vocabulário motivico, rítmico e harmónico.

Bird is also one of jazz’s most traditional musicians, and, like jazz itself, his music was a wondrous synthesis of diverse and seemingly irreconcilable elements. Parker appears to have liked—or found useful—almost any kind of music, and the raw material he refracted was a large and variegated mix. - There was popular music, including children’s ditties, folk melodies, dance tunes, and Tin Pan Alley and Broadway songs. (Kirchner, 2000, p. 317).

1.2 Charlie Parker

Charlie Parker nasceu em 1920, em Kansas City, Kansas, uma cidade suburbana perto de Kansas City, Missouri. Contudo, só em 1927 é que se mudou com a família para a cidade principal. Desde criança, demonstrou fascínio pela música, ouvia rádio obsessivamente, apreciava música do lado de fora dos clubes e observava com frequência bandas na rua e em festas comunitárias. Experimentou alguns instrumentos sem sucesso, mas o seu primeiro contacto com o saxofone foi aos 11 anos de idade, quando frequentava o quinto ano de escolaridade. Parker escolheu o saxofone e iniciou os estudos musicais com um alto usado oferecido pela mãe. Ingressou num programa musical da sua escola Lincoln High School e deu os primeiros passos na música. Não revelou desde logo grande compromisso com o instrumento, tendo apenas mais tarde, no secundário, renovado o interesse. Na entrevista com Marshall Stearns em 1950, Charlie relata que não teve fascínio imediato pelo seu principal instrumento.

“Well, my mother bought me a horn . . . but I wasn’t ready for it then. I didn’t get interested in a horn until I got interested in the baritone horn when I was at High School. But I’d had that saxophone for a few years.” (Haddix, 2013, p. 11).

Uma vez no secundário, com 13 anos⁸, optou por continuar os estudos musicais no programa musical da escola. Foi aí que devido ao empréstimo do seu primeiro saxofone a um amigo, Parker se dedicou ao instrumento barítono, pertencente às saxotrompas. No entanto, apesar do seu acelerado aumento de interesse musical, o gosto pelo segundo instrumento não foi considerável. A sua mãe também não apreciava o barítono então comprou-lhe, para seu grande agrado, um novo saxofone alto. Com o novo instrumento, o entusiasmo de Charlie tornou-se evidente, tendo passado a demonstrar um empenho e espírito de trabalho exorbitante. Mais tarde, chegou a confessar a quantidade de horas que dedicava ao saxofone por dia

“The neighbors threatened to ask my mother to move once when we were living out West. They said I was driving them crazy with the horn. I used to put in at least 11 to 15 hours a day... I did that for a period of 3 to 4 years.” (Haddix, 2013, p. 13).

⁸ Entrou para a escola um ano mais cedo, com 13 anos entrou no 9º ano, que nos EUA integra o ensino secundário.

Na sua jornada inicial, tornou-se amigo próximo de dois colegas da escola, o pianista Lawrence Keyes e o trombonista Robert Simpson. Juntos estudavam, tocavam e aprendiam juntos, tendo Keyes sido responsável por ensinar a CP fundamentos de piano e harmonia, influenciando também o seu futuro conhecimento harmónico. De modo a conseguir estudar mais tempo, durante a noite, Parker esgueirava-se para trás dos clubes, onde não tinha de se preocupar com barulho. Numa dessas noites, foi descoberto por um baterista local chamado Ernest Daniels (1911-1979), que, sendo mais velho, acabou por lhe apresentar a vida noturna de Kansas City repleta de concertos e *jam sessions*. Demonstrando também a competitividade da cena de Kansas City, tal como a longevidade das sessões musicais, Parker relembra:

“That was where I first met Prez [Lester Young] and Ben Webster. They took a liking to me, so they had me going over there every night. They’d fight it out till daylight, sometimes to ten o’clock in the morning” (Haddix, 2013, p. 24).

Consequentemente, não tardou até Charlie começar a tocar ao vivo em bares da cidade. Ainda com catorze anos começou por se agrupar com Keyes, Simpson e outros colegas, tendo feito parte da banda Lawrence Keyes’s Ten Chords of Rhythm, formada por Keyes, que preparava arranjos de *standards*. Desistiu do secundário em dezembro de 1935, pouco tempo depois de ter iniciado o décimo primeiro ano com o objetivo de seguir a profissionalização na música. Parker frequentou diversas bandas, realizou vários concertos e assistia a *jam sessions*. “More confident than capable, Parker eagerly elbowed his way into jam sessions, much to the frustration of more experienced musicians, who considered him a pest.” (Driggs & Haddix, 2005, p. 165). Não se pode afirmar que Charlie tinha um talento natural para a música. Apesar do seu entusiasmo, era frequentemente desconsiderado por músicos do seu círculo. Gene Ramey (1913-1984) refere até: “He had a thin, sweet tone that was pretty bad. I would see him from time to time and each time there was some improvement but not enough to show much chance of him ever becoming more than an adequate musician.” (Haddix, 2013, p. 26). No ano de 1936, ansioso por provar o seu valor, com apenas 15 anos, entrou na *jam* Spook Breakfast, no Reno Club, na Twelfth Street. Contudo, Charlie enganou-se na improvisação do standard de Fats Waller (1904-1943), “Honeysuckle Rose”, errando notas e perdendo-se na harmonia. Esse episódio ficou conhecido pois o baterista Jo Jones, que estava na secção rítmica, atirou um prato ao jovem saxofonista, num sinal de ridicularização e desrespeito.

Envergonhado, retirou-se do palco por entre gargalhadas do público, mantendo, no entanto, uma determinação inabalável de continuar a evoluir, como refere Haddix (2013): “However, this gave Bird a big determination to play. ‘I’ll fix these cats,’ he used to say- ‘Everybody is laughing at me now, but just wait and see.’” (p. 31).

Em novembro de 1936, durante a viagem para um concerto nos Ozarks, na taberna de Clarence Musk, CP foi vítima de um acidente de carro. Para além dele, que partiu três vértebras e danificou a coluna, estavam também presentes na viatura Ernest Daniels, que se feriu na perna, e o baixista George Wilkerson, que faleceu. Na sua recuperação, Charlie começou a consumir heroína por prescrição do seu médico, no sentido de diminuir as dores. Em consequência, a toxicod dependência de heroína tornou-se persistente ao longo de toda a sua vida, prejudicando inclusive a sua música e carreira. Devido ao acidente ter destruído os instrumentos dos músicos, Musk teve a simpatia de lhes oferecer novos. Para deleite de Parker, recebeu então o melhor saxofone alto, a nível de conforto e som, que já tocara até à época, o que contribuiu para um aumento do seu nível musical.

Feita a recuperação, os estudos de Parker recomeçaram com intensidade, sendo o verão de 1937 um ponto de viragem para o saxofonista. Este passou o verão nos Ozarks, no resort de Musk, onde, livre de distrações, conseguiu dominar várias progressões harmónicas, substituições, e aprimorou a sua técnica e linguagem musical. Quando voltou a Kansas City, no fim das férias de verão, Charlie Parker tinha atingido um culminar de conhecimento e uma maturidade musical completamente distinta de antes. Gene Ramey (1913-1984) destaca: “When he came back, the difference was unbelievable. – ‘Here comes this guy,’ the cats used to say. ‘He’s a drag!’ They couldn’t believe it, because six months before he had been like a cryin’ saxophone player.” (Haddix, 2013, p. 35). Com confiança reforçada, tornou-se ativo nas *jam sessions* da rua Twelfth Street, surpreendendo brutalmente todos os músicos e o público com os seus aprimorados talentos musicais. A sua evolução pareceu drástica e súbita, no entanto foi o resultado de um trabalho árduo consistente desde 1933.

Estabeleceu-se então, no final de 1937 e início de 1938, como um solista de renome em Kansas City, tendo ingressado na *big band* recém-criada do saxofonista alto Buster Smith (1904-1991). Smith fez parte da banda Blue Devils e, posteriormente, da Bennie Moten Band com Count Basie, Lester Young e outros grandes músicos. Smith foi desde cedo

uma influência para Charlie, que o idolatrava desde novo. Outras influências conhecidas de Charlie nesta fase eram Bix Beiderbecke, Jimmy Dorsey, Coleman Hawkins, Johnny Hodges e Lester Young. A oportunidade de trabalhar com Buster Smith, um dos seus ídolos, foi para CP um sonho realizado que marcou o fim da sua primeira fase musical. Este ensinou-lhe muito, como aponta Haddix (2013): “Buster showed his young protégé how to add cork to the keypad, shortening the distance between the key and the pad, making the horn’s action faster.” (p. 39). O estilo de Charlie Parker foi profundamente influenciado por Smith, a ponto de, em determinados momentos, ambos terem sido confundidos. Contudo, as restantes influências e as opções estéticas e musicais de Parker conduziram-no, progressivamente, a afirmar uma identidade própria, distinguindo-se do seu tutor e líder de banda.

Nesta nova fase, que durou de 1938 a 1945, as prioridades de Parker, já consolidado como músico importante a nível regional, eram continuar a desenvolver a sua linguagem e, por outro lado, ganhar destaque a nível nacional. Nunca deixou de ir a *jam sessions*, onde tocava, estudava e retirava influências de outros músicos, “Charlie put the lessons he learned from Smith to good use at jam sessions. Charlie took on all comers, regardless of race.” (Haddix, 2013, p. 39).

A banda de Smith terminou no fim de 1938, pois Smith viajou para Nova Iorque de modo a procurar trabalho e nessa altura Parker juntou-se à banda de Jay McShann (1909-2006). McShann conheceu Parker numa *jam session*, por volta desse ano, tendo sido rapidamente conquistado, referindo: “Bird was sitting up there blowing. I said, ‘Man, where you been.’” (Haddix, 2013, p. 43). Consequentemente, convidou CP para a sua banda mal soube que estava desempregado. Parker entrou na nova banda em novembro, e ainda fez diversos concertos, mas foi recrutado pelo líder de banda Harlan Leonard (1905-1983), após ser visto num concerto com McShann. Integrou a banda de Leonard em dezembro de 38, ganhou algum dinheiro e popularidade, mas foi despedido logo após alguns concertos por faltar a ensaios.

Em fevereiro de 39, CP estava desempregado e as suas atenções viraram-se para Nova Iorque. Com a intenção de encontrar Smith, seguiu caminho em direção a Nova Iorque, apanhando em primeiro lugar o comboio para Chicago. Precisava de dinheiro para seguir viagem, então foi a uma *jam session* com o objetivo de se dar a conhecer e arranjar concertos.

And this cat gets up there, and I'm telling you he blew the bell off that thing! It was Charlie Parker, just come in from Kansas City on a freight train. I guess Bird was no more than about 18 then, but playing like you never heard—wailing alto. . . . He blew so much until he upset everybody in the joint, and Goon took him home, gave him some clothes to put on and got him a few gigs. (Haddix, 2013, p. 48).

A estadia foi curta e seguiu caminho, tendo chegado a Nova Iorque onde encontrou e ficou com Smith durante algum tempo. Trabalhou a lavar pratos no clube Jimmy's Chicken Shack, onde via com frequência vários músicos, como por exemplo Art Tatum (1909-1956), que lhe serviu de influência, e tocou também em algumas *jam sessions*. Nessa época, Tatum teve um impacto inspirador no jovem Charlie. Ao longo dessa temporada deu alguns concertos com o guitarrista William Fleet, com quem fez amizade e juntos integraram a Banjo Burney Robinson's band. Contudo, após receber a notícia da morte do seu pai, por volta de outubro de 1939, Charlie voltou a Kansas City.

Durante o outono e inverno, fez diversos concertos pela cidade e acabou por integrar a banda Deans of Swing, embora em março de 1940, tenha sido novamente recrutado para a banda de McShann após uma “batalha” entre as duas. A popularidade da banda McShann estava a aumentar gradualmente, tal como a de Parker. Para além de concertos, McShann levava a sua banda a participar em *walk-a-thons*⁹, que também serviam de estudo para os músicos.

At the walk-a-thon they had these games they would pull to eliminate so many people a night. After four or five months about everybody would be eliminated except for two or three people. By the time everybody was eliminated we had a book of 250 or 300 tunes and about 150 head tunes. I often wondered how in the world those guys could remember those head tunes, but they would remember 'em” (Haddix, 2014, p. 53).

O facto de ser obrigado a decorar tantas músicas contribuiu também para a coletânea musical de Parker. Num desses encontros de bandas, Charlie foi apresentado a Dizzy Gillespie, que, após uma sessão de improvisação revelou “Charlie Parker and I were moving in practically the same direction too” (Haddix, 2014, p. 54), revelando admiração e partilha de visão musical. Nesta altura, as influências de Parker eram principalmente eruditas: J. S. Bach, Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók, Igor Stravinsky e mesmo o saxofonista francês Marcel Mule (1901-2001). Vários colegas, amigos e mesmo

⁹ Maratonas de dança, podiam durar meses e os músicos tinham de acompanhar os dançarinos.

a sua esposa relatam que Charlie ouvia música clássica com frequência, lia partituras e transcrevia ideias musicais que aplicava posteriormente nos seus solos. “Parker also developed a fondness for “classical” music and particular admiration for the modern composers Bartok, Hindemith, Schoenberg, Stravinsky, and Varese.” (Kirchner, 2000, p. 317).

Ao longo da jornada com a banda de McShann durante o ano de 1940, CP revelou-se um líder, professor e uma figura responsável perante os restantes membros da banda. Dava notas musicais aos colegas, ajudava nos ensaios, alertava para entradas em concertos e até ajudou McShann a compor diversos temas e arranjos. Em 1941, fizeram gravações que atingiram um patamar nacional, como lembra McShann: “We came into Tulsa, Oklahoma, and ran into a guy who told us he just heard our record at Jenkins” (Haddix, 2014, p. 58), que foi apanhado de surpresa pelo reconhecimento da banda. Devido a uma promessa, a banda de McShann passou o verão no Fairyland Park, em Kansas City, a tocar com diversas bandas tais como as de Art Kassel (1896-1965), Ted Weems (1901-1963), Lawrence Welk (1903-1992) e Larry Clinton (1909-1995), mas no fim da estação entraram em turnê em direção a Nova Iorque.

Foi o regresso de Parker a Nova Iorque, no fim do ano de 1941, após mais de dois anos fora e com experiência reforçada. Ao longo de 1942 foi conquistando a cidade. Através de *jam sessions*, concertos, batalhas de banda e emissões de rádio Parker deu-se a conhecer.

‘Who was that saxophone player?’ they all wanted to know.” Parker’s solos astonished trumpeter Howard McGhee and the rest of the Charlie Barnet band. “Oh, I heard Bird, it was in ’42,” McGhee recounted. “I was with Charlie Barnet. We were playing at the Adams Theater in Newark. We came off the show, and I turned on the radio, just like I did, and all of a sudden I heard this horn jump through there. (Haddix, 2013, p. 62).

Eventualmente, Dizzy Gillespie juntou-se também à banda de McShann de modo a conseguir tocar com Parker. Gillespie e CP tornaram-se colegas, rivais e amigos, participando em estudos, concertos e *jam sessions*. Apesar de tudo, durante esse verão, Charlie foi-se tornando irresponsável, o que levou ao seu despedimento. Pouco depois chegou a ser recontratado por McShann, mas não por muito tempo, tendo sido recrutado por Earl Hines (1903-1983), juntamente com Gillespie, no outono.

As *jam sessions* eram nessa altura desencorajadas pelos sindicatos dos músicos (AFM) que muitas vezes chegavam a multar os músicos que nelas participassem, no entanto, isso não impediu a sua ocorrência. Elas aconteciam durante a madrugada e foram altamente importantes para o estilo, tendo passado por lá praticamente todos os músicos que estavam a desenvolver o bebop.

At the highest echelon, the mechanisms for sorting out the pretenders from the elite were particularly well oiled. At one Harlem club, Mexico's, special evenings were devoted to particular instruments: "trumpet night," "saxophone night," "trombone night," and so forth. The sessions were intended only for the most experienced musicians, who would "always wash you away if you were from the second division. (DeVeaux, 1997, p. 209).

Parker continuou com Hines até meados de 1943. Apesar da guerra ter dificultado as condições dos músicos, realizaram uma turnê pelos Estados Unidos, pelo sul, até à Califórnia. Após a turnê nacional, Parker vagueou por Kansas City e Chicago até voltar para Nova Iorque para integrar a Eckstine Big Band a pedido de Gillespie. Esta banda também foi importante para o desenvolvimento do bebop, pois foi um palco de exploração de ideias e arranjos musicais modernos. Após cerca de um ano, saiu da banda em setembro de 1944 e juntou-se à banda de Ben Webster (1909-1973) que tocava regularmente no Onyx Club em Nova Iorque. Nessa banda conheceu e tocou com os músicos: baixista Leo Guarneri, baterista Bill Beason (1908-1988), pianista Argonne Dense Thornton (1919-1983) e o guitarrista Bill DeArango (1919-2005). Ainda no final desse ano, gravou as suas primeiras composições. Tais como o tema "Red Cross" e o "Tiny's Tempo", marcando o início da sua fase musical madura.

Em janeiro de 1945, Gillespie saiu da Eckstine Big Band e recrutou Parker para a sua banda que realizou diversos concertos, sessões e gravações. O quinteto de Gillespie incluía, além de Parker, o baterista Stan Levey (1926-2005), o pianista Al Haig (1922-1982) e o baixista Curly Russell (1917-1986). Em conjunto, CP e Gillespie partilhavam o protagonismo de líderes daquele que se tornou o combo mais emblemático do estilo. Levey tinha-se tornado grande amigo e parceiro de Parker e Gillespie, no entanto abandonou o quinteto ao fim de uns tempos porque foi contratado por Woody Herman (1913-1987). Max Roach (1924-2007) assumiu a substituição de Levey e eventualmente, Russell também foi substituído por Ray Brown (1926-2002). Até então, Charlie ainda estava focado em desenvolver a sua linguagem e consolidar-se como figura de relevo em

Nova Iorque, nas *jam sessions* e nos concertos em clubes. Contudo, a partir dessa altura, o reconhecimento de Parker como músico importante na cena de Nova Iorque e mesmo a nível nacional tinha atingido um patamar sólido.

Nesse ano, podemos assumir que CP atingiu um ponto de maturidade musical e ao mesmo tempo de viragem de objetivos musicais. Estabeleceu com solidez a sua linguagem musical, atingiu reconhecimento e popularidade como músico de bebop. Começou a gravar as suas composições, sendo estas um enorme manifesto da sua fase madura. Contudo, é a partir de 1945 que começa a desejar ser visto como mais do que um músico de jazz, procurando também renovar a sua linguagem. No que diz respeito aos seus *bebop heads*, gravou também, após a sessão de 1944, os temas originais: “Billie’s Bounce”, “Now’s the Time”, “Koko”,¹⁰ e “Thriving on a Riff”¹¹. Sendo entre 1945 e 1949 a época em que gravou mais composições originais, tal como *standards*. Continuou a participar ativamente em sessões e concertos com outros músicos como Gillespie.

O bebop estava consolidado, todavia, a sua apreciação e reconhecimento não foi total. Diversos músicos de jazz de estilos anteriores e críticos criticavam os modernistas. Houve inclusive tensões entre músicos de bebop e músicos de *dixieland revival*, denominados pelos modernistas de *moldy figs*. Apesar disso, o estilo foi ganhando reconhecimento como forma de arte superior, como podemos ver na constatação: “Un unnamed critic, with tongue planted firmly in cheek, theorized that the style originated not with Charlie and Gillespie, but in the music of Igor Stravinsky.” (Haddix, 2013, p. 82), demonstrando um certo contínuo entre a música de Parker e a de Stravinsky, reforçando o estilo como intelectual e sofisticado. Com o tempo, o novo estilo substituiu o swing como música mais popular da cidade.

“We ended up selling a lot more records by Dizzy Gillespie and Charlie Parker than we did of, say, Duke Ellington or even Benny Goodman.” Based on the strong sales of bebop at his retail outlet, Russell jumped into the modern music (Haddix, 2013, p. 107).

Foi nesta altura, depois de 45, que Parker passou a ver o bebop como forma musical erudita, “he felt that ‘bop is something entirely separate and apart’ from the older tradition; that it drew little from jazz and has no roots in it...” (Turner, 2007, p. 215).

¹⁰ Exemplo de tema improvisado que não considero para análise, pois não tem *head*. Apesar da introdução, tal como muitos outros temas de Parker, apenas existe solo improvisado.

¹¹ Nome inicial do tema de CP que mais tarde seria conhecido como “Anthropology”.

Parker estudou música clássica desde o início do seu percurso, desde os programas escolares, a estudos, a partituras e gravações. Como refere (Haddix, 2013), “Charlie was extremely fond of classical music, particularly Stravinsky. While travelling with the Hines band, Charlie had pored over Stravinsky’s scores and quoted the composer onstage.” (p. 82). Embora tenha tido contacto com música clássica desde cedo, só é possível constatar interesse e empenho de Charlie nessa área, a partir de 1939. Ao ser questionado sobre as razões do surgimento do bebop, Parker ressalta:

‘Excuse me, we weren’t rebelling, we just thought that was the way the music should go.’ So, it became harmonically a lot more sophisticated. It wasn’t more sophisticated than Ravel and Debussy, they had been doing it in France for 50 years, but it did go to that dimension. Also, one of the things they started doing was rhythmic displacement, which really goes back to Bach, and I know a lot of the bebop musicians were quite fascinated by Bach. (Lees, citado em Maita, 2002, par. 14).

A vida musical atribulada de Parker durante a segunda metade dos anos 40, consistiu em gravações, concertos, *jam sessions* e algumas turnês pelo país, tendo tocado com inúmeros músicos. Nas primeiras excursões por Los Angeles, a sua música não foi tão bem recebida como em Nova Iorque, tendo até desabafado: “They say that when Beethoven was on his deathbed he shook his fist at the world: they just didn’t understand. Nobody in his own time really dug anything he wrote. But that’s music.” (Haddix, 2013, p. 84). Ao contrário de Nova Iorque, as *big bands* ainda eram predominantes em Los Angeles, existia menos público e, provavelmente, teve pouca sorte na escolha de espaços para atuar. Levey relembra turnês na Califórnia com o quinteto, ‘Who’s going to do the singing here? Who’s gonna tell the jokes?’ That wasn’t it. The pure jazz enthusiasts were all there, but the numbers were small.” (Haddix, 2013, p. 107), demonstrando que o público, em geral, preferia atos de entretenimento, mas que também existiam músicos e entusiastas sérios. O jazz moderno estava lá, representado especialmente por músicos do circuito de Stan Kenton (1911-1979).

No ano 1947, em Nova Iorque, conheceu pela primeira vez o pianista cego Lennie Tristano, oriundo da cena de Chicago, que recorda:

I can say that [Charlie] has been nicer to me than anybody in the business,” Tristano judged. “My group was opposite his at the Three Deuces. He sat through my entire first set listening

intently. When it was all over - He rushed up to the stand, told me how much he liked my playing, and subtly escorted me off the bandstand. (Haddix, 2013, p. 126).

Estabeleceram uma relação próxima, vindo inclusivamente a tocar juntos em diversas ocasiões após o primeiro encontro. Apesar da fama e dos vários concertos, Parker sentia-se criativamente esgotado, desanimado e desinspirado, não tendo ainda atingido a reputação de artista sério que ansiava. Lennie Tristano relembra que em 1949 “Bird told me that he had said as much as he could in this particular idiom. He wanted to develop something else (Haddix, 2013, p. 142), demonstrando a procura de expandir a sua linguagem para além do bebop.

No ano de 1949, viajou a França e participou no festival internacional de jazz de Paris, um marco importante para a popularização do bebop em França, onde foi bem recebido. Teve contacto com artistas e intelectuais europeus e aprofundou-se na vida musical da cidade, “While in Paris, Charlie attended a concert by guitarist Andres Segovia and met his hero, classical saxophonist Marcel Mule.” (Haddix, 2013, p. 142). Apesar de enriquecedora, foi a única experiência de Charlie na Europa, que voltou para os EUA com inspiração renovada. Em consequência de ter sido tratado como um génio intelectual em Paris, Parker aumentou a sua ambição de ser valorizado como músico sério, digno de orquestra e grandes palcos, tal como refere Woideck (1996), “After his return from Paris, Parker expressed a stronger desire to record with strings and play in concert settings, suggesting the impact of being treated as an artist abroad.” (p. 142).

Nos anos 1949 e 1950, Parker gravou respetivamente o “Charlie Parker with Strings” volume um com arranjos de Jimmy Carroll (1913-1972) e volume dois com arranjos de Joe Lipman (1915-2007). Era também conhecido o seu interesse em compor peças maiores, fora da estrutura dos *standards* e até para constituições maiores do que o típico combo de jazz. Este interesse não era superficial, Parker lia partituras de compositores europeus, ia a concertos e procurava colaborações que refletiam as suas ambições. Além disso, no ano 1950, Parker tentou estudar com Edgard Varèse, um dos maiores compositores da vanguarda clássica moderna, revelando intenção em aprimorar a sua linguagem musical de acordo com a linha erudita moderna. Brian Priestley menciona:

Charlie Parker in the 1950s espoused first strings and then a woodwind-and-vocal ensemble, and also expressed a desire to study modern “classical” composition, because of his stated feeling that he had achieved everything he could within the bebop style. (Kirchner, 2000, p. 418).

Durante o ano de 1951, integrou a banda Third Herd de Woody Herman (1913-1987), com a qual também gravou diversas vezes. Em Los Angeles, no ano de 1952, CP recrutou o jovem trompetista Chet Baker (1929-1988) e tomou uma postura de mentor, tal como fez anteriormente com Miles Davis (1926-1991) e Red Rodney (1927-1994). Parker foi sempre protetor e até paternal com Baker, “Charlie enjoyed Baker’s clear tone, which reminded him of the Bix Beiderbecke records that he listened to as a youth in Kansas City.” (Haddix, 2013, p. 157). Nessa época tocou bastante na região oeste dos EUA percorrendo diversos clubes e cidades. Apesar da fama, Charlie não estava livre de testes em *jam sessions* competitivas, onde outros músicos o queriam destronar. No clube Bop City, em San Francisco, juntou-se a uma *jam* ligeiramente alcoolizado e provavelmente sem aquecer.

Blakey called “52nd St. Theme,” and the band launched into the bop standard at a breakneck tempo, leaving Charlie behind. After several false starts and fluffed notes, Charlie, who was reminded of his humiliation years earlier at the Reno Club, told the band “Give me an hour, I’ll be back.” Saxophonist Jerome Richardson recalled, “No one knows how he did it, but in one hour, he returned cold, deadly sober. There was no tune too fast, too slow, too unfamiliar. He played till seven in the morning. (Haddix, 2013, p. 159).

Ao longo de 1953, Parker ainda gravou alguns temas, mas apenas regravações de *heads* e *standards*. Manteve a ambição de compor para orquestra e seguir um caminho clássico, no entanto, os seus problemas pessoais e de saúde estavam no auge. Um episódio interessante desse ano foi o reencontro com McShann, onde recordaram os velhos tempos e tocaram juntos numa sessão “the two led off with ‘Hootie Blues.’ Charlie, out of respect for Jay, played his solo from the original recording note for note.” (Haddix, 2013, p. 161). Com este episódio, CP demonstra mais uma vez uma memória musical absolutamente extraordinária. Tocar sem ensaio e de memória, nota por nota, um solo que improvisou numa gravação há mais de 10 anos é definitivamente brilhante e quase inacreditável. Também era conhecido o seu gosto por Stan Kenton, tendo mesmo chegado a tocar na sua orquestra em fevereiro de 1954, como convidado especial.

Contudo, faleceu no ano de 1955 de cirrose hepática, com apenas 34, deixando-nos um legado musical extraordinário, repleto de improvisações e composições. Caso tivesse vivido mais, é possível que Charlie tivesse encaminhado o jazz, ainda mais, para a

vertente erudita, sendo mesmo um músico chave do estilo, terceira corrente¹² descrita por Gunther Schuller (1925-2015), em 1957. Na entrevista para a Boston Radio em 1953, Parker também demonstra grande interesse na música de Dave Brubeck (1920-2012) e Gerry Mulligan (1927-1996), assumindo mesmo que gostaria de tocar com eles e seguir eventualmente a chamada linha cool jazz. Apesar de tudo, as possibilidades musicais e futuras correntes de Parker, pertencem apenas ao campo da especulação, sendo apenas certo, a sua música.

¹² Fusão consciente e assumida entre jazz e música clássica.

1.3 Contextualização histórico musical do bebop

O bebop é o contínuo da linha swing que contém forte influência de música clássica, originado nos Estados Unidos, nos anos 40. A influência da música erudita no bebop é amplamente discutida por Lees (1994), Townsend (2007), Sandke (2010), Terry Teachout e outros autores. Sendo igualmente sustentada por relatos diretos de numerosos músicos do estilo, muitos dos quais com formação em música clássica, bem como por análises ontológicas da linguagem musical. É possível inclusive reparar que a nomenclatura de temas de bebop como por exemplo “Bud on Bach” de Bud Powell, ou “Salute to Bach” de Oscar Peterson enaltecem essa influência.

O interesse dos músicos de bebop pela música clássica é bem documentado e revela uma dimensão formativa do seu percurso artístico. Como eles próprios recordam, compositores europeus faziam parte do seu universo de referências, e alguns chegavam a procurar espaços específicos, como bibliotecas, para ouvir regularmente obras clássicas.

Thelonious Monk, speaking of the beboppers in general, said, “We liked Ravel, Stravinsky, Debussy, Prokofiev, Schoenberg, and maybe we were a little influenced by them.” Saxophonist Jimmy Heath recalled, “Trane [John Coltrane] and I used to go to the Philadelphia Library together and listen to Western classical music. (Sandke, 2010, p. 89).

Gitler (1987), também reuniu testemunhos de diversos músicos de bebop que evidenciam a influência exercida pela música clássica na configuração do estilo. Howard Mcghee (1918–1987), por exemplo, descreve sessões de audição partilhadas com colegas músicos, nas quais obras clássicas assumiam um papel central. “He was outta sight. We used to sit up and listen to *Firebird Suite* and *Rite of Spring*. He hipped me to Stravinsky. - And I got to learn Bartok and Wagner and all those guys.” (Gitler, 1987, p. 173). Uma perspetiva semelhante é partilhada por Neal Hefti (1922–2008), que sublinha o estatuto quase mítico de Stravinsky entre os músicos da sua geração, “I went back with the band, and Stravinsky was sort of like a hero to guys like myself and Pete Candoli.” (Gitler, 1987, p. 192). Segundo Lees (1994), era comum músicos do círculo de Parker conviverem enquanto ouviam música clássica:

Since Miles admired Prokofiev, it is inconceivable that he did not know that Charlie Parker did too; in at least one instance Parker was listening to the Scythian Suite in Gil Evans's apartment

during the period when Miles was constantly there. Parker wanted to study with Edgard Varese. (p. 213).

Estas declarações reforçam a ideia de que a música erudita integrava o horizonte estético dos músicos de jazz da época. Por sua vez, Milt Hinton (1910-2000) reconhece que os músicos não se limitavam à escuta, envolvendo-se igualmente na execução de repertório clássico. “Cab had one of these bands where guys were involved in things other than our music. One afternoon between sets we would play classical music” (Gitler, 1987, p. 225). Este testemunho confirma que as sessões de audição e prática de música erudita eram recorrentes entre músicos do estilo. Esta consciência estética é igualmente confirmada por Al Cohn (1925–1988):

One interesting thing was that in addition to listening to a lot of jazz, we were listening to classical music too—Stravinsky and Bartok and some stuff that was pretty far out, even then. Schoenberg.- That was '44, '45. And it wasn't new then. So we were aware of these things. (Gitler, 1987, p. 198).

Barry Harris foi também particularmente explícito ao conceptualizar o jazz e o bebop como uma continuidade da tradição clássica. Harris defendia a existência de paralelismos melódicos, harmónicos e rítmicos entre ambos os universos, afirmando que os seus sistemas escalares tinham precedentes claros na música erudita. “Jazz is a continuation of Bach and Beethoven, and so on. If they were alive today, they would be jazz musicians.” (Harris, citado em Schermer, 2008). Sintetizando uma visão integradora que muitos músicos do bebop pareciam partilhar, ainda que nem sempre de forma teoricamente sistematizada.

Em acrescento, as *big bands* modernas da época, pelas quais passaram inúmeros pioneiros do estilo, manifestaram igualmente essa influência. “Goodman's surprising, if short-lived, attempt to transform his group into a bebop ensemble. This same period saw Goodman make important excursions into contemporary classical music.” (Gioia, 1998, p. 152).

A linguagem clássica também chegou ao bebop por vias da tradição do piano stride¹³ que influenciou diversos pianistas do estilo “the Harlem stride pianists regularly interpolated classical themes into their compositions” (Kirchner, 2000, p. 345). Art Tatum, influente

¹³ O *piano stride* é um estilo pianístico de Nova Iorque, caracterizado pela alternância da mão esquerda entre notas graves isoladas e acordes no registo médio, enquanto a mão direita executa linhas melódicas e variações rítmicas de grande virtuosismo.

para vários pioneiros do estilo, é também conhecido pela sua influência clássica, “Tatum as obsessed with the achievements of the past, not just in jazz but also in classical music, given the bravura Lisztian aspects of his playing.” (Gioia, 1998, p. 101). Podemos constatar, que muitos músicos do estilo começaram pelo swing, tendo posteriormente sentido necessidade de explorar conceitos melódicos, harmónicos e rítmicos mais complexos. Terry Teachout menciona:

By the mid- '40s, a growing number of musicians had begun to feel constrained by the convention-ridden musical language of late swing era jazz. The rise of bebop was one response to this sense of limitation, as was the increased frequency with which jazz composers and arrangers sought out such classical teachers. (Kirchner, 2000, p. 351).

Socioculturalmente, o bebop foi sem dúvida desenvolvido no meio do swing, especialmente em *jam sessions*, pequenos combos e mesmo algumas *big bands*. “The most important contributions that swing made to bebop, however, were the players themselves.” (Schuller, 1968, p.70).

O termo bebop tem origem na onomatopeia derivada das típicas frases musicais do estilo, que finalizam nos contratempos e enfatizam a sua acentuação. Apesar da popularização do termo, CP recusava-o, por considerar que o estilo transcendia o jazz, sendo conhecida a citação “*They call it bebop. I just call it music.*”. Tristano por sua vez, também não se autointitulava músico de bebop, era cético em relação a rótulos estilístico. Descrevia a sua música essencialmente como uma forma pura de improvisação musical baseada em lógica, estrutura e expressão pessoal. A recusa de Parker, Tristano e diversos outros músicos sobre a categorização “bebop” ou outros de rótulos musicais não era apenas estética. Representava também uma posição crítica, em relação aos estereótipos e narrativas sociais, raciais, comerciais e políticas que as etiquetas de estilo poderiam carregar. Parker avisava ‘Let’s have something different and some new ideas began to evolve. Then people brand it ‘bebop’ and try to crush it. (Haddix, 2013, p. 129). Tal como se supunha, o valor musical e cultural do bebop foi posteriormente explorado por diversos teóricos e críticos como Amiri Baraka (1934-2014), Stanley Crouch (1945-2020), Ingrid Monson (n. 1955), Eric Porter e Paul Gilroy (n. 1956). “Movements such as bebop in the 1940s have been tied to ideas of political and racial revolution, rather than analyzed to see just how genuinely revolutionary the musical events themselves actually were.” (Shipton, 2001, p. 2). Apesar da segregação racial rígida que se vivia no país, que deve

ser profundamente contestada, a cena musical, em especial o jazz, era dos poucos espaços onde todos trabalhavam juntos. O jazz, desde as suas raízes, nasceu e desenvolveu-se através da intensa convivência e troca musical entre músicos de diferentes etnias e comunidades. Criando já por si ambientes únicos, como os clubes de jazz, estúdios e *jam sessions*, em que a qualidade musical prevalecia maioritariamente sobre quaisquer barreiras raciais. “Jazz provided one of the first locations of successful interracial cooperation in America” (Ake, 2002, p. 02).

Reconheço que na década de 50, as questões ideológicas e raciais no jazz se tornaram frequentes, manifestadas especialmente no estilo de jazz, hard bop, que é enaltecido como a evolução lógica do bebop. Os discursos identitários aumentaram e este estilo foi desenvolvido em paralelo ao bebop e ao cool jazz. Formado especialmente por músicos ativistas da comunidade afro-americana, que conscientemente fundiram elementos de bebop e swing, com blues, R&B, gospel, soul, espirituais e work songs. Assumindo uma posição interventiva, não devendo ser confundido com o estilo bebop. Por questões étnicas, diversos músicos de bebop foram até, erradamente, classificados como músicos de hard bop como Kenny Dorham (1924-1972), Sonny Stitt (1924-1982), ou Barry Harris (1929-2021). Embora nunca tenham tomado posições ativistas, foram, no entanto, por associação, ligado ao estilo. O hard bop é de facto, um estilo de jazz, que conscientemente utilizou a música como forma de ativismo, sendo essa uma característica chave do próprio. Reconheço também a possibilidade de certos músicos, ausentes de intenção política tocarem o estilo hard bop, apenas por preferência puramente musical. Além disso, Sandke (2010) sugere que a fusão entre jazz e rhythm and blues pode ter nascido de uma necessidade comercial: “Even at its height, the appeal of rhythm and blues posed strong competition for jazz within the black community.” (p. 157). Sendo que as audiências afro-americanas compeliavam os músicos de bebop, contra o seu agrado, a tocar estilos mais relacionados com o blues.

Apesar de tudo, creio que poderá existir hard bop apolítico, mas nunca bebop político. Alguns músicos associados ao bebop, como Charles Mingus (1922-1979), tornaram-se posteriormente músicos de hard bop, exatamente por posições políticas. No entanto, tais transições não alteram a essência sociocultural e ideológica do bebop. Os dois estilos diferem nas características musicais, mas também, ao contrário do que defendem certos autores, exatamente na intenção interventiva. Tendo a desconsiderar que o bebop tenha

tido motivações políticas ou raciais, não devendo a música composta pelos virtuosos do estilo ser instrumentalizada para tais fins. “A writer once noted that bebop was being promoted as a “fighting” word for some. He asked Dizzy Gillespie, “Was this a ‘fighting’ music?” No, Dizzy replied, “It is a love music.” (Sandke, 2010, p. 62). Diversos autores como Gunther Schuller, Gene Lees (1928-2010), Randol Sandke (n. 1949), Alyn Shipton (n. 1953), Ted Gioia (n. 1957), entre outros, defendem que o bebop foi fundamentalmente um movimento musical, desenvolvido com particular destaque por Parker, mas também por inúmeros músicos de diversas etnias. Para além disso, as narrativas raciais, passíveis de contestação, desviam o foco da sua verdadeira natureza, música pela música, arte pela arte. “The willingness of blacks like Gillespie to accept and even encourage white musicians in their midst proves that there was no conscious policy of racial exclusion behind bebop.” (DeVeaux, 1997, p. 168). Mesmo Haddix (2013), refere que ainda nos anos 30 “Charlie flouted that convention by regularly jamming with saxophonist Charlie White, drummer Bud Calvert, and other young white musicians.” (p. 39).

A música a que chamaram de bebop, para todos os efeitos contemporaneamente indissociável do termo, foi desenvolvida por músicos que se baseavam nuclearmente em aspetos musicais meritocráticos como o virtuosismo, a criatividade e a autenticidade individual. “The fast tempos and deliberately convoluted harmonic progressions, obstacles thrown up to disorient the ‘no-talent guys’; the pursuit of virtuosity for its own sake - all fed directly into the emergent bebop style.” (DeVeaux, 1997, p. 217). Com a introdução de conceitos musicais avançados e com foco no desenvolvimento e na exploração de linguagem musical concreta, sobretudo em contextos de improvisação. Num ambiente musicalmente competitivo e longe de pressão comercial, converteram o jazz, até então música popular/comercial, em música erudita.

I consider improvisation as the classical tradition ... I'm a jazz musician, and I'm not ashamed of being a jazz musician, but I know we're the continuation of classical music ... Composers learned how to improvise, Bach, Liszt, Chopin, Beethoven ... So there had to be a system to improvisation ... You have to know where the theory comes from ... what is it composed of, what does it give us? (Harris, citado em Walsh, 2022).

Apesar do contínuo na música swing, os combos de bebop não evoluíram apenas das *big bands*, embora muitos pioneiros do estilo as tenham integrado. Algumas *big bands* foram palco de exploração musical avançada a que podemos chamar de bebop, mas o estilo foi

maioritariamente um contínuo dos combos de swing que atuavam em contextos paralelos. Tal como uma consequência das *jam sessions*, que permitiam a exploração de novos conceitos musicais sofisticados. Red Norvo explica:

I don't think you suddenly woke up one day and there it was. No. Because I go back with guys like Bix and Frankie Trumbauer. In those days, I think they were harmonically and all equipped to do "whatever was in the bebop era. (Gitler, 1987, p. 34).

Quando questionado sobre quem inventou o bebop, Parker respondeu: “It’s just another style. I don’t think any one person invented it.” (Haddix, 2013, p. 129). Este fenómeno natural de evolução de linguagem musical ocorreu gradualmente. Os clubes de Nova Iorque mais associados ao estilo foram o Minton's Playhouse e o Monroe's Uptown House. Contudo, vários autores se têm debruçado sobre o papel de outras cidades e clubes ao longo dos EUA. “Bebop was a much wider phenomenon than simply a New York—based movement.” (Shipton, 2002, p. 352).

Diversos músicos de diversas cidades, participavam de igual forma em *jam sessions* competitivas e exploratórias. Tal como Parker em Kansas City, tinham em comum a procura pela mestria da improvisação e o desenvolvimento da música para além do swing. “Several of the other main regional centers across the United States where bebop developed had a similar relationship between the opportunities to jam and formal clubs with regular bands” (Shipton, 2002, p. 352). Haddix (2013) também relata: “Across the country, young musicians were jamming together in small groups, exploring new chord progressions and harmonies that would lead to bebop, the next innovation in jazz.” (p. 75). Gitler (1987) subscreve que o bebop se desenvolveu de forma descentralizada mas destaca Nova Iorque: “bebop evolved from the big bands—on the bandstand but more so in the after-hours jam sessions. This was happening in many parts of the country but really began to crystallize in New York” (p. 4).

É inegável que Nova Iorque teve um papel determinante no desenvolvimento do estilo. À margem das *big bands*, existiam diversos clubes para pequenos combos e *jam sessions* que podiam durar até ao amanhecer. As *jam sessions* da cidade eram, desde o final dos anos 30, extremamente competitivas e os músicos experimentavam conceitos como alterações ou substituições harmónicas. “The focus in jam sessions was on competition; its specialized vocabulary cutting and carving suggestive of hand-to-hand combat.” (DeVeaux, 1997, p. 210). Além disso, Nova Iorque encontrava-se igualmente repleta de

críticos, gravadoras e oportunidades profissionais, tornando-se, por isso, um destino procurado por músicos de todo o país.

Em paralelo, Kansas City teve um papel crucial no desenvolvimento do bebop, pois ao longo dos anos 30, acolhia também longas *jam sessions*, a cena era competitiva e focada nos combos pequenos com espaço para a criatividade individual. Los Angeles teve também o seu lugar no desenvolvimento do bebop, com *jam sessions* mais comunitárias e menos competitivas. Já no fim da década de 30 a mistura de swing, música clássica, de cinema e mesmo música latina oriunda de mexicanos, caribenhos e porto-riquenhos originou um bebop característico a que viriam a chamar de west coast jazz. Chicago também foi palco de diversos pioneiros do estilo, como Tristano, Billy Bauer (1915–2005), Charlie Ventura (1916-1992), Lee Konitz (1927–2020), especialmente em *jam sessions* na South Side, “In the 1940s and 50s, Tristano fostered one of the only styles of bebop that was comparable to Parker’s without imitating or copying him.” (Stehr, 2016, p. 29). Além do mais, a cena também se desenvolvia em cidades como Filadélfia, Detroit, entre outras. Nos anos 40, com o declínio de popularidade das *big bands*, os pequenos combos tiveram mais destaque. Contudo, foram um contínuo e uma evolução da música que já se fazia, não uma reação ao swing.

Mesmo sendo uma progressão natural do swing, o bebop revelou músicos que se relacionavam de forma direta com a música clássica, através de estudo académico ou experiências informais, assimilando elementos técnicos e teóricos que enriqueciam a sua expressão musical. Apesar de reconhecer que já existiam músicos de jazz com formação clássica antes da década de 30, Teachout realça: “From the ’30s onward, it became more common for musicians to take up jazz after having had reasonably extensive classical training” (Kirchner, 2000, p. 345). A relação entre a geração de músicos de jazz que, até então, possuía a formação mais aprofundada em música erudita e a primeira geração do bebop é uma questão debatível. De qualquer forma, Lees (1994) aponta:

I have never seen a study of the educational backgrounds of major jazz musicians. There is little useful information on the subject in the dictionaries and encyclopedias of jazz - And, meanwhile, I have made note of the training of earlier jazz players, becoming increasingly aware of the place of European "classical" music in their studies (p. 20).

Parker, quando estudou com Alonzo Lewis no programa musical da sua escola, estudou repertório clássico e diversos estudos técnicos. Lennie Tristano é outro músico que

recebeu formação em música clássica desde a escola, tendo chegado a concluir a licenciatura em piano no American Conservatory of Music.

Sandke (2010) também descreve a formação clássica de múltiplos músicos de jazz como por exemplo: “Earl Hines developed his prodigious technique under the tutelage of another of the ubiquitous German music teachers, a Mr. Von Holz. According to Hines, this teacher “had me go through Czerny and big books of composers like Chopin.” (p. 87). Outro exemplo é Bud Powell (1924–1966), pianista incontornável do bebop:

Bud Powell, the father of bebop piano, began studying the instrument at age six. According to his biographers Alan Groves and Alyn Shipton, “Until his mid-teens, he concentrated on European classical music, especially the works of Mozart. It wasn’t until his teens that he exhibited any interest in jazz. (Sandke, 2010, p. 88).

Em seguida, uma lista de pioneiros do jazz moderno dos anos 40 que beneficiaram de estudos formais de música clássica:

Don Byas (1912-1972), Benny Goodman¹⁴, Boyd Raeburn (1913–1966), Woody Herman, Charlie Barnet (1913–1991), Stan Kenton, Harry Gibson¹⁵ (1915-1991), Charlie Ventura (1916-1992), Frank Paparelli (1917-1973), Curly Russell (1917-1986), Dizzy Gillespie, Thelonious Monk (1917–1982), Tadd Dameron (1917–1965), Howard McGhee, Barry Galbraith (1919-1983), Turk Van Lake (1918-2002), George Shearing (1919–2011), Shelly Manne (1920–1984), George Handy (1920-1997), John LaPorta (1920–2004), Marjorie Hyams (1920-2012), Wardell Gray (1921-1955), Tony Aless (1921–1988), Arnold Ross (1921-2000), Allen Tinney (1921-2002), Bill DeArango (1921-2005), Marty Napoleon (1921–2015), Clyde Lombardi (1922-1975), Al Haig (1922–1982), John Carisi (1922-1992), Ted Nash (1922–2011), Neal Hefti, Gerald Wiggins (1922–2008), Paul Cohen (1922-2021), Pete Candoli (1923-2008), Buddy DeFranco (1923-2014), Bud Powell, Joe Albany (1924-1988), Dick Collins (1924-2016),

¹⁴ Evidentemente associado ao swing, mas nos 40 já experimentava linguagem moderna, tendo a sua banda da época originado diversos músicos de bebop que frequentavam jam sessions, no ano 47, assume mesmo a corrente bebop com a gravação de músicas como Benny’s Bop, Bedlam e Swedish Pastry.

¹⁵ Mais conhecido como pioneiro de R&B, mas era participante das *jam sessions* e da cena jazz de Nova Iorque entre a década de 30/40, tendo tocado com *beboppers* como Gillespie e desenvolvido uma linguagem moderna com mistura de swing, boogie-woogie e clássico.

George Wallington (1924–1993), Terry Gibbs (1924), Gunther Schuller¹⁶ (1925–2015), Marion Buddy Childers (1926–2007), Bill Smith¹⁷ (1926–2020).

Enuncio agora os músicos importantes da segunda vaga (pós 45), que também estudaram formalmente música clássica e ajudaram a desenvolver o estilo: John Lewis (1920–2001), Don Lamond (1920–2001), Tony Scott (1921–2007), Dave Brubeck (1920–2012), Stan Hasselgård (1922–1948), Charles Mingus, Serge Chaloff (1923–1957), Frank Bode (1923–1980), Charlie Mariano (1923–2009), Shorty Rogers (1924–1994), J.J. Johnson (1924–2001), Mel Zelnick (1924–2008), Hal McKusick (1924–2012), Nick Travis (1925–1964), Al Cohn, Art Pepper (1925–1982), Zoot Sims (1925–1985), Dodo Marmarosa (1925–2002), Barbara Carroll (1925–2017), John Coltrane (1926–1967), Miles Davis (1926–1991), Bud Shank (1926–2009), Gene DiNovi (n. 1928), Lee Konitz, Warne Marsh (1927–1987), Red Rodney (1927–1994), Sal Mosca (1927–2007), Hampton Hawes (1928–1977), Maynard Ferguson (1928–2006), Joe Morello (1928–2011), Bob Brookmeyer (1929–2011), Arnold Fishkin (1930–2012), Terry Pollard (1931–2009) e Phil Woods (1931–2015), Billy Bean (1933–2012).

Em acrescento, uma lista de principais músicos do estilo que não estudaram formalmente música clássica: Coleman Hawkins¹⁸ (1904–1969), Red Norvo (1908–1999), Lester Young (1909–1959), Milt Hinton, Ernesto Caceres (1911–1971), Chuck Gentry (1911–1988), Vido Musso (1913–1982), Cliff Leeman (1913–1986), Kenny Clarke (1914–1985), Henry "Boots" Mussulli (1915–1967), Buddy Wise (1915–1976), Billy Bauer, Charlie Christian (1916–1942), Michael Neely Bryan (1916–1972), Bill Harris (1916–1973), Charlie Ventura, Bob Kesterson (1917–1996), Eddie Safranski (1918–1974), Tommy Potter (1918–1988), Chubby Jackson (1918–2003), Georgie Auld (1919–1990), Art Blakey (1919–1990), Ray Linn (1920–1996), Isaac Monroe Carpenter (1920–1998), Vivien Garry (1920–2008), Tal Farlow (1921–1998), Herb Ellis (1921–2010), Arvin Garrison (1922–1957), Oscar Pettiford (1922–1960), Bob Carter (1922–1993), Kai Winding (1922–1983), Ralph Burns (1922–2001), Tiny Kahn (1923–1953), Fats Navarro (1923–1950), Frank Socolow (1923–1981), Dexter Gordon (1923–1990), Chuck Wayne

¹⁶ Amplamente conhecido como pioneiro do estilo terceira corrente, mas era participante ativo das *jam sessions* e da cena bebop de Nova Iorque, desde o início dos anos 40.

¹⁷ Associado à cena *west coast*, mas estudou na Juilliard no início dos anos 40, época em que frequentemente participou em *jam sessions* e na cena bebop Nova Iorque.

¹⁸ Associado ao swing, mas incorporava linguagem moderna na sua música.

(1923–1997), Remo Palmieri, (1923–2002), Barney Kessel (1923–2004), John Russell Parnell (1923–2010), Aaron Sachs (1923–2014), Charlie Perry (1924–1998), Max Roach (1924–2007), Sonny Stitt (1924–1982), Brew Moore (1924–1973), Sonny Berman (1925–1947), Art Pepper (1925–1982), Alvin Stoller (1925–1992), Frank Rosolino (1926–1978), George Weidler (1926–1989), Milt Bernhart (1926–2004), Stan Levey (1926–2005), Ray Brown (1926–2002), Stu Williamson (1927–1991), Stan Getz (1927–1991), Jimmy Raney (1927–1995), Gerry Mulligan (1927–1996), Conte Candoli (1927–2001), Allen Eager (1927–2003), Charlie Kennedy (1927–2009), Herb Geller (1928–2013), Lou Levy (1928–2001), Max Bennett (1928–2018), Chet Baker (1929–1988), Clifford Brown (1930–1956), Sonny Rollins (n. 1930), Oliver Wilson, Rollo Garberg.

Mesmo não tendo recebido formação académica formal, é possível verificar que vários músicos mencionados interiorizaram de igual forma conceitos musicais eruditos. Ainda que de forma informal, por meio de análise de gravações, estudo de partituras e investigação autodidata. Coleman Hawkins, por exemplo, tão valorizado por DeVeaux (1997), como uma figura central na antecipação de elementos estruturais e expressivos do bebop. Evidencia que a música clássica integrou de forma contínua o seu processo de aprendizagem.

Coleman Hawkins started out on the cello and later practiced the Bach cello suites on his tenor sax. This not only helped develop technique on the horn, but also provided him with valuable lessons in harmony and voice leading. He once advised aspiring jazz musicians, “Do what I do every day. I spend at least two hours every day listening to Johann Sebastian Bach, and man, it’s all there.” (Sandke, 2010, p. 89).

Podemos entender que a importância da formação clássica no músico improvisador não deve ser desvalorizada, especialmente no bebop, “most jazz musicians have had very good schooling, which is to say that jazz musicians have almost all had classical training.” (Lees, citado em Maita, 2002, par. 8). O estudo teórico e auditivo de música erudita, em acréscito à tradição de improvisação e práticas musicais e culturais do swing, foi a mistura crucial para o desenvolvimento do bebop. “Classical studies were a means of achieving technical mastery that would better enable them to express themselves through jazz.” (Sandke, 2010, p. 88).

Estabelecido, o bebop teve um relativo sucesso comercial, sendo que, nos Estados Unidos, os estilos musicais mais populares da época eram: ainda algumas *big bands* e os cantores de jazz, como Frank Sinatra (1915–1998), Ella Fitzgerald (1917–1996), Helen Forrest (1917–1999) ou Nat King Cole (1919-1965); por outro lado o country e o western swing com artistas como Roy Acuff (1903–1992), Bob Wills (1905–1975), Gene Autry (1907–1998) e Hank Williams (1923–1953); e o rhythm and blues com músicos como Louis Jordan (1908–1975) e Wynonie Harris (1915–1969). Apesar de não ser uma corrente comercial, ao nível do swing, os músicos de bebop venderam diversas gravações.

Leonard Feather (1914-1994) enuncia: “Now that bebop has been absorbed into the mainstream of jazz, the major question that remains is how it will expand” (Haddix, 2013, p. 142). Ao longo dos anos 50, como referi anteriormente, surge a corrente hard bop. Aliado ao movimento dos direitos civis, teve como principais objetivos a afirmação da identidade afro-americana no jazz, a luta contra a segregação racial e a rejeição do jazz demasiado intelectual e de influência erudita. Já o cool jazz, nos anos 50, aparece como um fenómeno contrastante. O termo está simultaneamente associado a diversos conceitos: por um lado ao west coast jazz dos anos 40/50; por outro foi usado para descrever um bebop mais calmo, contido, introspetivo. Também serviu para descrever o bebop mais associado a músicos brancos e, em última instância, para definir uma continuação real do bebop em paralelo ao hard bop. Considerando a perspetiva do cool como sinónimo de west coast jazz, devemos ter em atenção que tal estilo começou no início dos anos 40, especialmente associado ao circuito de Stan Kenton e membros da sua orquestra. Deste modo, esta corrente musical insere-se no fenómeno bebop como uma vertente paralela, a que identifico como bebop da Califórnia. Quanto à segunda perspetiva, devo alertar que o cool não é necessariamente mais relaxado ou contido do que o bebop. Contém diversos temas rápidos, virtuosos e explosivos, enquanto por outro lado o bebop aborda frequentemente baladas e tempos médios. O tema Round Midnight de Monk é um exemplo de uma balada de bebop, enquanto Suzy the Poodle de Art Pepper é um exemplo de um tema rápido associado ao cool jazz. Como pode ser constatado, apesar do estereótipo de cada estilo, ambos abordam todo o tipo de andamentos e dinâmicas. De facto, nessa medida os estilos têm mais em comum do que em contraste e devem ser considerados parte do mesmo fenómeno, tal como refere Hodeir (1956): “The bop and cool tendencies, therefore, are what is referred to by the term “modern jazz.” (p. 41). O rótulo com base no contexto étnico dos músicos é o predominante, sendo também um

bom indicador dos contextos socioculturais da indústria americana do jazz, de certas leituras críticas da época e das tensões raciais dos anos 50. Porém, esta abordagem de categorização deve ser contestada, as características musicais devem sobrepor-se ao resto na etiquetagem de estilos musicais. Diversos músicos brancos pioneiros de bebop, mesmo do meio de Nova Iorque, foram posteriormente categorizados como músicos de cool jazz, devido a questões raciais. Mesmo assim, podem ser encontradas exceções, alguns músicos negros também seguiram a vertente cool, tal como alguns músicos brancos enveredaram pelo estilo hard bop. É possível observar que as categorizações de estilo operavam também com base em relações de associação. Por exemplo, Bill Evans (1929-1980) chegou a ser rotulado como músico de hard bop, porque tocou com músicos associados ao estilo. A maioria dos músicos foram categorizados de cool, ou hard, não apenas pelas características musicais, mas pela sua cor de pele, pelo circuito a que pertenciam e mesmo pela editora com que assinavam, revelando que a percepção social geralmente sobressai sobre a música em si.

Apesar de tudo, considero que a perspectiva mais lógica é a de reconhecer o cool jazz como uma continuação do bebop a partir dos anos 50. Podendo ser considerado um bebop refinado e maduro, com mais arranjo, orquestração e preocupação estética. O estilo engloba o legado de Parker, Tristano e todos os restantes músicos, mantendo uma vertente apolítica e de influência erudita central, em contraste com a corrente hard bop, sendo também, base para a origem do estilo terceira corrente.

O bebop, foi o fundamento e ponto de partida para os estilos de jazz que o sucederam. Como estilo de jazz dos anos 40, foi praticamente substituído a nível comercial e identitário por duas correntes divergentes: o cool jazz e o hard bop, contudo, manteve a sua relevância, como idioma musical, até à contemporaneidade.

1.4 Linguagem bebop

Para melhor entender o idioma bebop, vou abordar em primeiro lugar as características musicais que recebeu do estilo de jazz dos anos 30 e em segundo lugar descreverei as características que adquiriu da música erudita. Do swing herdou elementos musicais como o balanço swing, a improvisação, a instrumentação, a estrutura de combo, a harmonia, diversos motivos, a base do fraseado rítmico, o scat, as polirritmias e o uso de ritmos cruzados.

O estilo de jazz moderno dos anos 40 tem uma característica importante, o balanço como parte central da música. Defino balanço rítmico como a qualidade dinâmica da pulsação pela qual o tempo musical, preservando a sua estabilidade, adquire fluidez, elasticidade e direccionalidade. Trata-se de um fenómeno que organiza a relação entre tempo, acentuação e movimento, permitindo que a música “avance” de forma orgânica. Apesar da consciência plena de melodia e harmonia que um músico de bebop inevitavelmente é obrigado a possuir, o fraseado do estilo é geralmente influenciado por intenções rítmicas que reforçam o balanço rítmico da música. Um estilo bebop extremamente rubato ou sem balanço, seria apenas chamado de música experimental improvisada, música de câmara improvisada ou mesmo algum tipo de free jazz. Considero a presença de balanço indispensável para o estilo, incluindo, contudo, a possibilidades de diferentes balanços para além do swing, mesmo balanços de origem latina, europeia ou africana.

Diversos estilos musicais têm o fenómeno musical a que chamamos de balanço, então como distinguir o balanço bebop? O balanço mais usado pelos músicos de bebop é sem dúvida o balanço swing. Herdado do jazz dos anos 30, assenta no walking bass, no padrão de ride e no chamado back beat, caracterizando-se por uma bateria mais leve e interativa e com maior foco no ride do que no hi-hat. Todavia, tendo a considerar que não existe um balanço rítmico específico da linguagem bebop. O que deve existir é balanço rítmico enquanto condição geral de fluidez musical, mas não um *feel* exclusivo que defina ontologicamente o bebop. O swing é o tipo de balanço mais frequente neste estilo, mas não constitui um requisito obrigatório. A título de exemplo, músicos como Stan Getz, Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, entre muitos outros, improvisaram extensivamente sobre bossas novas. No entanto, ninguém afirma que, por esse motivo, estivessem a empregar linguagem musical de bossa nova; reconhece-se antes que estavam a aplicar linguagem

bebop sobre um contexto rítmico distinto. Este exemplo demonstra que o balanço rítmico, embora fundamental para a execução, não é um critério suficiente para definir a linguagem musical do bebop, a qual reside sobretudo em elementos harmônicos, melódicos e rítmicos no sentido fraseológico, mas não num *feel* rítmico exclusivo.

O conceito de improvisação do bebop, especialmente na forma tema-solos-tema, vem diretamente do swing. A maioria dos pioneiros do estilo começaram mesmo pelo swing, tendo tocado com músicos do estilo, em *jam sessions* ou em *big bands*. Contudo, a ideia do solista improvisador tem raiz profunda na tradição europeia. O culto do solista carismático ou do virtuoso expressivo existente no jazz, especificamente no bebop, pode ser especialmente encontrado em músicos como Niccolò Paganini, ou Franz Liszt. Ainda no barroco, surge a ideia do concerto *grosso* e do concerto solista, em que o indivíduo se destaca do coletivo. No classicismo, Mozart, era mesmo conhecido por desafiar colegas para duelos de improvisações de piano, traçando um paralelo entre as competições de improvisação da época e as *jam sessions* de swing e bebop,

The concept of “virtuoso” to quote a famous series of Pablo albums recorded by guitar player Joe Pass in the 1970s, comes from the European tradition, where virtuosos used to compete in specific public contests; something similar happened in New York. (Cerchiari, Cugny, & Kerschbaumer, 2012, p. 10).

No jazz, alguns dos primeiros solistas a realizar improvisações individuais, independentes da melodia do tema, destacando-se do coletivo foram: o clarinetista Leon Ropollo (1902-1943), na gravação Tiger Rag de 1922; Bix Beiderbecke, como podemos constatar nas suas gravações de 1924 com a Wolverine Orquestra; Louis Armstrong, quando sobressai individualmente sobre a Creole Jazz Band e cria o seu primeiro combo, Louis Armstrong and His Hot Five, em 1925.

Os solistas de jazz da época começaram a procurar destaque individual, possivelmente seguindo a tradição dos virtuosos das brass bands ou das society orchestras como por exemplo, Herbert L. Clarke (1867-1945), Arthur Pryor (1870-1942) ou Frank Simon (1889-1967). Beiderbecke era conhecido por gostar da banda de Sousa, tendo indubitavelmente conhecido e sido influenciado pelos seus solistas e músicos. No swing, os artistas assumiram de modo geral, a ênfase na improvisação individual. A forma como a improvisação decorre no bebop veio portanto do swing.

A instrumentação e a estrutura do combo de bebop têm, também, origem direta nos combos de swing. Os saxofones e os trompetes mantiveram-se as figuras centrais, seguidos dos pianistas e trombonistas. As guitarras ganharam espaço como solistas devido à eletrificação, os vibrafonistas ganharam popularidade e os contrabaixistas e bateristas mantiveram o seu papel indispensável no combo. Apesar de mais raros, instrumentos como o clarinete, a flauta, o oboé ou outros instrumentos também podiam integrar o estilo, mas em geral a constituição dos combos de bebop manteve-se idêntica aos pequenos combos de swing. “In addition, the speed of some bop forced rhythm sections to turn to the bass rather than the drums or piano as the center of the rhythm section” (Addis, 2004, p. 9).

Numerosas características como as estruturas de 32 compassos, as formas AABA, o repertório de temas de swing como as canções da Broadway, de Tin Pan Alley e do vaudeville foram transmitidas diretamente ao bebop pelo swing, tal como a harmonia básica usada nas canções. A estrutura do blues de 12 compassos muito usada no swing, continuou a ser explorada, embora intensamente reharmonizada.

O conceito de harmonia vertical do bebop, com recurso a extensões, evoluiu da utilização de tríades e quatriades, já abordada na era swing.

Many of the standard upper structures associated with post bebop jazz are not found in music of the 1920s. But this is not to imply that only triadic structures are present. Impressionistic influences had a significant impact on jazz during the 1920s, especially in written arrangements. Normal chord progressions could be expected to have the 7th on chords with dominant function (more on that below), and possibly a natural 9th or 13th. (Rawlins, 2005, p. 197).

Embora fosse um vocabulário raramente usado pelos improvisadores de swing, os arranjos de *big band* tinham já, por vezes, acordes e linhas melódicas com extensões e alterações, “One swing element that bebop adopted was the tritone substitution” (Owens, 1996, p. 5). Inúmeros recursos harmónicos do bebop, eram já ligeiramente usados no swing. A título de exemplo, Beiderbecke, nos anos 20, já antecipava muita da linguagem musical do bebop, demonstrando que a linguagem do jazz moderno já estava presente, embora em menos quantidades. É relevante salientar que Parker apreciava a obra de Beiderbecke, a qual exerceu influência na sua linguagem musical.

Beiderbecke have made much of his penchant for advanced harmonies. It is true that his celebrated piano composition In a Mist (1927) uses a chromatic language beyond that of most jazzmen at the time. And the reports of Bix dreamily experimenting between sets with "progressions of discords" (they were really no more than eleventh and thirteenth chords) (Schuller, 1968, p.191).

Curiosamente, Beiderbecke, apesar de ter aprendido a tocar de ouvido, foi muito influenciado por *society orchestras* e compositores europeus como Debussy, Ravel, Frederick Delius (1862-1934), Alexander Scriabin (1872-1915), Gustav Holst (1874-1934), e mesmo Stravinsky na sua fase inicial.

Os motivos do cancionero americano, de melodias de *heads* de swing e de *riffs* de *big band*, tal como as escalas básicas continuaram a fazer parte da coletânea musical dos músicos de bebop. Outra tradição que transitou de um estilo para o outro, foi a utilização de *backs*, *riffs* compostos e improvisados, oriundos de partes de *big bands*, muito comuns na cena de Kansas City. “Riffs, an orchestral technique of repeating short melodic phrases, rooted in the call-and-response tradition. Eastern bands commonly used riffs underneath soloists.” (Driggs & Haddix, 2005, p. 99). Estes continuaram a ser usados em contextos bebop, podendo gerar contraponto espontâneo entre o solista e os restantes sopros da formação.

O scat, o canto sem letra, chegou ao bebop por meio do swing, sendo uma técnica fundamental a todos os cantores que procuram explorar a linguagem e a improvisação estritamente musical. Apesar de poder ser encontrado, de formas ligeiramente diferentes, ao longo do mundo, as sílabas mais usadas no jazz provêm essencialmente do diddling escocês, do lilting irlandês e do yodeling. A improvisação vocal scat começou ainda no vaudeville, popularizada por artistas como Gene Greene (1877-1930) e Al Jolson (1886-1950) e Cliff Edwards (1895-1971). No bebop, as sílabas usadas mantiveram-se de modo geral, mas foram adaptadas à linguagem musical do estilo. Exemplifico os cantores: Louis Prima (1910–1978), Dave Lambert (1917–1966), Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald, Eddie Jefferson (1918–1979), Anita O’Day (1919–2006), Babs Gonzales (1919–1980), Joe Carroll (1919–1981), Jon Hendricks (1921–2017), Roy Kral (1921–2002), Buddy Stewart (1922-1950), Sarah Vaughan (1924-1990), Mel Tormé (1925–1999), Frank Rosolino (1926-1978), Jackie Cain (1928–2014), Chet Baker (1929–1988) e Annie Ross (1930–2020).

Em termos rítmicos, a forma de sentir a síncope, as acentuações rítmicas imprevisíveis, a articulação híbrida alternada entre staccatos e legatos, a colcheia swingada e algumas frases rítmicas baseadas em *riffs* são um contínuo direto do swing. Os ritmos cruzados, muito comuns no bebop, já existiam no jazz, tendo sido explorados por músicos de swing. A título de exemplo, Ellington compôs o tema “It Don’t Make A Thing If It Ain’t Got That Swing” em 1931, em que se verifica na melodia, um ritmo cruzado, de 3/4 contra 4/4. O uso de *ghost notes* e acentuações deslocadas, foram também essencialmente transmitidas ao estilo através do vocabulário swing.

Já da música clássica, o bebop herdou diversas características musicais, como é amplamente reconhecido por diversos autores e músicos, destaque: Feather (1949), Lees (2002), Galper (2003), Townsend (2007), Sandke (2010), Williams (2011).

Much of the jazz literature emphasizes a close connection between jazz and African music, while the more direct and demonstrable link between jazz and the European classical tradition has been largely ignored. (Sandke, 2010, p. 88).

Uma das principais assinaturas do bebop é o uso extensivo de cromatismos. Considera-se que um dos primeiros compositores a utilizar cromatismos é o compositor renascentista Italiano, Carlo Gesualdo (1566–1613), cujos madrigais incluíam diversas linhas cromáticas. Já no barroco, J.S. Bach utilizava harmonia cromática e tocava com frequência linhas cromáticas nas suas frases e contrapontos. Em continuidade, praticamente todos compositores continuaram a usar cromatismos. Contudo, foi ao longo do romantismo e impressionismo, em direção ao modernismo, que o seu uso se intensificou. Compositores como Niccolò Paganini, Franz Liszt, Nikolai Rimsky-Korsakov, Maurice Ravel, Sergei Prokofiev ou Igor Stravinsky utilizavam frequentemente melodias cromáticas nas suas composições. A música atonal de compositores de serialismo como Arnold Schoenberg teve relativa influência no bebop a nível de exploração atonal e inspiração para expansão harmónica. Ainda assim, os cromatismos característicos do bebop seguem uma linha maioritariamente linear e fluída, de conexão ou preenchimento de frases tonais, ao invés de uma lógica completamente atonal. No contexto do estilo, mesmo que determinado cromatismo seja enfatizado num tempo forte ou durante algum tempo, a resolução para uma nota tonal de estabilidade, é geralmente esperada. “Bebop harmony revised Wagnerian chromaticism” (Cerchiari, Cugny, Kerschbaumer, 2012, p. 339). A forma como os compositores românticos,

impressionistas e modernistas utilizavam o cromatismo foi a mais influente para os músicos de bebop.

A escala maior e os seus respetivos modos começaram a ser usados gradualmente a partir do renascimento, à medida que a afinação temperada se consolidava. Apesar da sua nomenclatura ter origem nos modos gregos da Antiguidade, estes provêm essencialmente dos modos eclesiásticos medievais, que na época, utilizavam sistemas de afinação diferentes. O mesmo pode ser constatado em relação às escalas menor melódica e menor harmónica, utilizadas desde o barroco para realçar a tonalidade do respetivo acorde menor.

No que diz respeito à escala diminuta, bastante usada no bebop, estima-se que o primeiro compositor a usá-la e a sistematizá-la foi o compositor russo Nikolai Rimsky-Korsakov, sendo também fortemente explorada por Stravinsky e Olivier Messiaen. No entanto, certas notas da escala e sequências que a antecipam podem ser encontradas com frequência em diversos compositores desde o romantismo. Apesar disso, é possível verificar, de igual forma, na música de Bach, notas e frases que antecipam a escala. Já a escala simétrica de tons inteiros é creditada a Debussy que a usou de forma recorrente desde o séc. XIX. De referir que Messiaen codificou a escala de tons inteiros, a diminuta e restantes escalas simétricas nos chamados modos de transposição limitada, que viriam a ser estudados também por diversos músicos de jazz.

Apesar de tudo, tal como os músicos de bebop, a maioria dos compositores europeus não se confinavam às escalas ou respetivos modos, pensavam maioritariamente nas notas, cores sonoras, melodias, contrapontos ou condução de vozes, devido à predominância da música tonal. Uma característica fundamental do estilo bebop que vem essencialmente do barroco, é o conceito de conexões harmónicas, derivado das regras de condução de vozes. Estas regras foram-se desenvolvendo, principalmente, desde o séc. IX com o cantochão, a polifonia medieval e mais tarde ao longo do renascimento, sendo que só no séc. XVII no barroco é que foram sistematizadas de forma absoluta, como pode ser constatado na música de bach. As conexões harmónicas consistem em frases que conectam linearmente, em arpejo, ou em híbrido linear/arpejo, dois acordes ou mais, definindo melodicamente a harmonia e enfatizando o respetivo movimento harmónico. Estas frases destacam a condução de vozes e são essenciais no bebop.

Enquanto os músicos de swing improvisavam, geralmente, de forma vertical em cima de cada acorde ou pensando nas notas da escala diatónica, os músicos de bebop passaram a definir a harmonia priorizando a sensação de movimento originada através da conexão fluída de acordes. Uma parte significativa do vocabulário bebop pode ser reduzida a frases de conexões harmónicas, evidentemente requintadas com diversas ornamentações, desfasamentos de oitava, preenchimentos cromáticos, variações rítmicas e outros recursos. A lógica dos músicos de bebop de conectar acordes e enfatizar movimento era tão predominante que perante situações de estabilidade harmónica, tiveram necessidade de encontrar soluções. A primeira foi a de acrescentar harmonia, como por exemplo, transformar dois compassos de I grau, em I-vi-ii-V, dois acordes por compasso. A segunda foi a de conectar as notas do próprio acorde, através do acrescento de notas escalares de passagem e um cromatismo estratégico. Tendo em atenção que as notas do acorde em questão fossem tocadas nos tempos fortes, os músicos criavam movimento dentro de harmonias estáticas, originando assim linhas que mais tarde seriam chamadas de escalas bebop.

A linguagem vertical também evoluiu no bebop. Em vez de considerarem apenas as notas das tríades ou quatriades, como era comum no swing, os músicos passaram a utilizar com regularidade as extensões dos acordes como as nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, um conceito típico do romantismo e impressionismo.

Muitos motivos, conceitos de desenvolvimento motivico, inúmeras sequências escalares e até a linguagem angular e imprevisível, característica do estilo, tem origem na música erudita. Alguns motivos encontrados nos *heads* de CP, são de facto padrões de Bach na íntegra, ou podem ser encontrados na música de outros compositores europeus. A título de exemplo, o motivo do terceiro compasso do tema “Donna Lee”, pode ser encontrado no compasso catorze do primeiro andamento da “Sinfonia No. 40 em G Menor” de Mozart. O desenvolvimento motivico presente na improvisação bebop, com uso de ornamentações, variações rítmicas, melódicas, sequenciais ou harmónicas, reflete práticas composicionais comuns europeias.

As ornamentações do bebop podem ser encontradas na música de J. S. Bach, Georg Friedrich Händel e Domenico Scarlatti. Por exemplo as apogiaturas, os mordentes, os trilos, as aciacaturas, os portamentos, os grupetos, os *enclosures* e os *turns* de tercina de

colcheia ou semicolcheia. Todas as ornamentações listadas podem ter uma natureza cromática, ou diatónica e existem para cada uma delas, múltiplas variações.

Em termos harmónicos, o bebop herda do barroco a lógica de condução de vozes, em que principalmente a terceira e a sétima dos acordes devem resolver cromaticamente. A cadência ii-V-I é preponderante na música de Bach. Tendo as suas origens já no início do barroco, embora na época a variação IV-V-I fosse dominante. Desde então a cadência que simboliza preparação, tensão e resolução foi usada sistematicamente por praticamente todos os compositores e músicos até ao bebop. Já as modulações rápidas, temporárias, cromáticas e complexas e o uso frequente de substituições tonais foi herdado dos músicos romantistas e impressionistas como Chopin, Liszt ou Wagner. Os acordes alterados, diminutos, aumentados e as substituições tritónicas, têm origem no renascimento ou barroco tendo sido regularmente usados na música de Bach. Todos esses recursos harmónicos foram praticamente levados à exaustão no romantismo e impressionismo, tal como conceitos de harmonia modal e não funcional, que só entrariam mais tarde na linguagem jazzística.

The “advanced” harmonies of bebop are all found some years earlier in the work of these writers; that jazz musicians played a repertoire consisting largely of popular material; and that the songs the jazz/bebop players were particularly interested in were precisely those in which these writers had used striking harmonic devices. (Townsend, 2007, p. 156).

Os acordes de sétima, característicos dos *standards* de jazz eram principalmente usados no barroco e no clássico. Adicionalmente, as extensões mais associadas ao bebop, como as nonas, décimas primeiras e décimas terceiras eram principalmente usadas por compositores românticos, impressionistas e modernos. “Since as early as the 1910s, however, writers of popular songs had been incorporating expanded classical harmonic language into compositions and arrangements.” (Townsend, 2007, p. 156). A estrutura e a base harmónica das composições usadas para a improvisação no bebop, divide-se entre canções de vaudeville, tin pan alley e da broadway e a estrutura do blues de 12 compassos. Harmonicamente as canções são muito influenciadas pela harmonia do romantismo, enquanto as estruturas típicas AABA, ABAC, AB são praticamente variações da forma lied, forma binária ou ária da capo.

O contraponto linear do bebop tem de igual forma raízes no barroco, como enaltece o pianista Lou Levy.

It's a total melodic line, done in the most logical way, and very rhythmically and using all the time factors that you can - Bach did that, the counterpoint thing, whatever it is. Bach was sent to us, he was the first to me in jazz. (Gitler, 1987, p. 312).

Pode-se observar contraponto em todas as gravações do estilo, na relação entre as linhas improvisadas do solista e as linhas melódicas do contrabaixista. Na interação entre solista e acompanhador, geralmente piano, guitarra ou vibrafone, gerando igualmente contrapontos espontâneos. Era comum, no acompanhamento de Tristano, este improvisar linhas melódicas em interação com o solista, ao invés de utilizar apenas acompanhamento harmónico vertical. Existem inclusive composições de bebop que enfatizam linhas de contraponto entre os solistas, como por exemplo o tema de CP, “Ah-Leu-Cha” ou o tema “Wow” de Tristano.

Ritmicamente as frases distinguem-se do swing por serem centradas em colcheias incessantes, marcadas por ornamentações recorrentes, ao invés de frases curtas baseadas em *riffs* ou em semínimas. Tal como descreve Galper (2003), este fraseado rítmico tem origem sobretudo na obra de Johann Sebastian Bach, bem como em compositores como Franz Liszt e Niccolò Paganini. Além disso, as acentuações, inícios e fim de frase são mais imprevisíveis no bebop. É normal os músicos de bebop começarem e terminarem frases nos contratempos, bem como no tempo 2 e tempo 4 do compasso. Causando um efeito de desfasamento métrico, que gera antecipações ou retardos harmónicos, como refere Gillespie sobre Parker ““He turned time upside down”” (Martin, 2020, p. 41). Apesar dos músicos de swing tocarem ritmos interessantes e sincopados, a métrica das frases era mais simples e quadrada, porque o foco da música era a dança e não a complexidade rítmica. Em acréscimo às colcheias incessantes, as frases incluíam tercinas e mesmo semicolcheias com a intenção de evocar aceleração e contraste rítmico. Estas surgem principalmente como ornamentações, mas também através da modulação rítmica. Em tempos possíveis, o solista utiliza a semicolcheia como se fosse a principal unidade de tempo. Em acréscimo, especialmente em baladas, a modulação para a fusa também é frequente. A exploração de ritmos mais complexos, como a modulação para a tercina, que origina intensos desfasamentos rítmicos, bem como a utilização de outras figuras rítmicas, passou também a integrar a prática de músicos mais experimentais, incluindo o uso de novos padrões rítmicos.

Em conclusão, a linguagem do bebop afirma-se como o resultado de um processo de continuidade e síntese, no qual o swing e a música clássica desempenham papéis complementares. Longe de constituir uma rutura abrupta, esta desenvolve-se a partir do vocabulário musical e performativo do swing, enquanto assimila elementos musicais e conceptuais oriundos da tradição erudita europeia. A formação clássica formal ou informal de muitos dos seus protagonistas contribuiu para a complexificação harmónica, melódica e rítmica do bebop, sem que este perdesse a centralidade do estilo swing. Deste modo, o bebop pode ser compreendido não como uma negação das linguagens anteriores, mas como uma evolução natural, resultante do cruzamento entre tradição jazzística e herança clássica, afirmando-se simultaneamente como continuidade e renovação. O capítulo seguinte procurará aprofundar o estudo da teoria do jazz, com vista a uma compreensão mais rigorosa da linguagem bebop e das formas pelas quais o vocabulário motivico de Charlie Parker pode ser aplicado em contextos de improvisação e composição.

Capítulo 2

Teoria do jazz

No campo dos intervalos, ritmo, formação de acordes, uso de extensões e alterações, cadências, dominantes secundários, regras de contraponto e condução de vozes, entre outros, inúmeros estudos foram já realizados. Entre eles, destaco as obras de: Carl Bach, Jean Philippe Rameau, Frederick Ousley, Ebenezer Prout, Piotr Ilitch Tchaikovsky, J. Frederick Bridge, Frederick Niecks, Charles Pearce, Ralph Dunstan, Carlton E. Gardner, Walter Piston, Paul Hindemith. Mesmo no âmbito da percussão e ritmo, autores como Joseph-François Gossec, Charles S. Ashworth, George Barret Bruce, Daniel Emmett, Gardiner A. Strube lançaram há muito, diversas obras sobre percussão, bateria e sistematizações de rudimentos rítmicos, que viriam depois a ser usados no jazz. Principalmente entre a década de 50 e 70, a teoria do jazz *mainstream* foi desenvolvida, como irei explicar mais tarde. Posteriormente, diversos autores como Barrie Nettles, Dariusz Terefenko, Ron Miller, Joe Mulholland, Tom Hojnacki ou Robert Rawlins, voltaram a abordar e a sintetizar a teoria tradicional, a relação entre as principais escalas e os principais acordes, as formas e estruturas, as substituições e rearmonizações mais frequentes, entre outros conceitos associados à música improvisada e ao jazz. Considero que autores como Jerry Bergonzi e Bert Ligon, foram na verdade mais surpreendentes em relação aos tópicos desenvolvidos, mas também não os vou desenvolver em profundidade. Não entendo que este capítulo deva ser uma recapitulação exaustiva de tudo o que já foi descoberto e sintetizado por inúmeros autores. Não irei abordar noções básicas de teoria como intervalos, tonalidades, formação de acordes, extensões ou alterações permitidas, dominantes secundários ou nomes de cadências.

Pretendo apenas fazer um estado da arte da teoria musical relevante ao jazz, articulando o Chord-Scale System e o Barry Harris Method no sentido de alargar a investigação sobre linguagem bebop. Este capítulo visa ainda reunir competências que permitam, posteriormente, analisar, aplicar e desenvolver motivos e frases musicais nas mais diversas situações harmónicas.

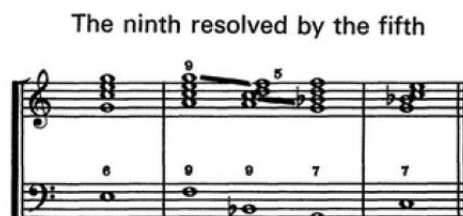
2.1 Chord-Scale System

A música medieval, utilizava principalmente escalas modais, também conhecidas como modos eclesiásticos, cujos nomes derivam dos antigos modos gregos. Contudo, foram na época associados de forma incorreta às escalas originais da Grécia antiga. Por exemplo o frígio da idade média, nada tinha a ver como o frígio grego. Durante o renascimento, vários autores se debruçaram sobre o uso de modos, que se tornaram prevalentes na época. Franchino Gaffurio (1451-1522), na obra *Practica musicae* (1496) reorganizou o uso dos nomes gregos segundo um estudo humanista da música antiga. Heinrich Glarean (1488–1563), no *Dodekachordon* (1547), consolidou os modos que dariam origem à tonalidade moderna, debruçando-se especialmente sobre o modo jônio e eólio. Gioseffo Zarlino (1517–1590), em *Le Institutioni Harmoniche* (1558), descreveu já os modos modernos, distintos dos gregos, organizando as bases da harmonia funcional e classificando os acordes maiores e menores. De notar que no renascimento, e até à consolidação da afinação temperada no séc. XVIII, alguns modos só podiam ser tocados em determinadas tonalidades de modo a evitar desafinações significativas. Durante o renascentismo, a música modal foi dominante, no entanto, a partir do período barroco a música tonal tornou-se predominante. Embora os modos fossem conhecidos, os compositores preferiam a utilização de movimentos harmónicos com funções tonais, sem relacionar diretamente, graus com modos. Rameau (1722) diz até:

It is well known that what we call a mode consists of the octave of a single sound within which all the sounds that can be used for melodies and chords are to be found. The Ancients considered only the melody, which was an error, for the melody completely depends on the chords fixed by the mode. (p. 256).

Refere também que apenas considerava a existência de dois modos, capazes de suportar funções tonais, “We have already said that there are only two modes, the major and the minor,” (Rameau, 1722, p. 254). Refletindo a sua visão, tal como a da maioria dos seus contemporâneos, de que a música tonal, se organiza, principalmente, em maior e menor, remetendo os modos antigos a um papel secundário. Apesar disso, estabelece desde logo uma plena relação entre as escalas e acordes “We have placed the chords in both the major and the minor modes.” (Rameau, 1722, p. 553). O uso de extensões e alterações nos mais

derivados acordes, tal como respetivas aplicações, condução de vozes e regras associadas foi também bastante bem explicado por Rameau em 1722 que expandiu em profundidade as regras de harmonia e é considerado o pai da harmonia funcional moderna.



Example III.87

Figura 1: Exemplo de condução de vozes com extensões, bastante comum no jazz

(Rameau, 1722, p. 428)

No romantismo, a lógica tonal ainda dominava, mas os modos gregos e a música modal começaram a ser reutilizados, sendo especialmente desenvolvidos no impressionismo, com a exploração da harmonia não funcional. Na seguinte figura podemos observar como no séc. XIX a descrição harmónica dos campos harmónicos já era usual. No seu livro de 1882, Tchaikovsky, apresenta diversos exercícios e exemplos de harmonização de melodias, estabelecendo já uma relação entre escalas e acordes.



Figura 2: Quatriades do campo harmónico da escala menor harmónica

(Tchaikovsky, 1871, p. 52)

Outro exemplo de 1882, em que Percy Goetschius demonstra a relação entre a escala menor e alguns acordes.

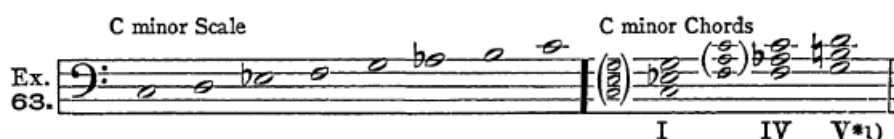
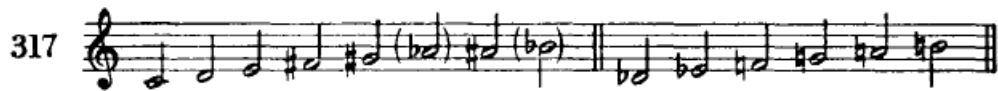


Figura 3: Relação entre acordes e escala menor

(Goetschius, 1882, p. 33)

No início do séc. XX era bem conhecida a importância dos modos gregos. A sua utilização e relação com acordes, foi bem descrita em obras como de Arnold Schönberg (1911) ou Pearce, C. W. (1914). As escalas simétricas e suas aplicações, eram também bastante conhecidas desde o fim do séc. XIX. No seguinte exemplo, Schönberg aborda a escala de tons inteiros.



It is said that the modern Russians or the French (Debussy and others) were the first to use it. I do not know for sure, but it seems that Liszt was the first.

Figura 4: Exemplo de escala de tons inteiros

(Schönberg, 1911, p. 404)

Em 1911, Schönberg, sistematizou os acordes quartais, construídos por intervalos de quartas, muito usados no impressionismo e mais tarde no jazz modal.



The four-part fourth chord can even be produced by alteration within the tertian system (Examples 333^b and c).

Figura 5: Exemplo de acordes quartais

(Schönberg, 1911, p. 418)

O campo harmónico da escala menor melódica, foi abordado por Gardner em 1918.

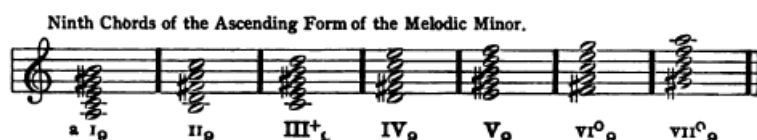


Figura 6: Acordes de nona no campo harmónico da escala menor melódica

(Gardner, 1918, p. 15)

Devemos concluir que a grande parte da teoria musical associada ao jazz, mesmo em contextos de improvisação e composição foi profundamente sistematizada por inúmeros autores que antecederam o estilo. No entanto, alguns manuais de arranjo e improvisação especializados no próprio, foram eventualmente lançados, como por exemplo o *How to Write Jazz* de Arthur Lange em 1928, o *Method for Orchestral Arranging* de Glenn Miller em 1935, *Advanced Studies for Trumpet and Jazz Improvisation* de Charles Colin em 1941, mas devo destacar o *Complete Chords and Progressions for All Instruments* de Bugs Bower, em 1952. Bower aborda extensamente e de forma clara, a relação entre acordes e escalas, exemplificando padrões e explorando inúmeras progressões harmônicas. No ano seguinte, em 1953, George Russell, lançou o livro *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Russell baseou-se na série dos harmônicos e desenvolveu um sistema em que o modo lídio é central, sendo o mais estável. Além disso, deu nomes a algumas escalas já existentes, sempre numa ótica do modo lídio. A título de exemplo, fez equivaler à escala de tons inteiros à “auxiliary augmented scale”, à escala menor melódica #11 a “lydian diminish”, à menor melódica o sexto modo do lídio aumentado, entre outros. A seguinte figura é um exemplo claro da perspectiva de Russell, que percecione sempre o respetivo modo lídio de cada grau. Em vez de associar, digamos, Eb7, a Eb mixolídio, associa-o ao seu lídio relativo, no caso Db lídio. Também é visível a sua abordagem de, em regra, aplicar lídio a todos os acordes maiores. Tal como dórico, percecione sempre o relativo lídio, a todos os acordes menores.

Vertical melodies derived from the seven principal scales of the Lydian Chromatic scale

I. Variations 1a and 1b: vertical melodies using the Lydian Scale.

Figura 7: Exemplo de abordagem do “Lydian Chromatic Concept”

(Russell, 1953, p. 68)

Para Russell, o lídio é o modo que melhor reflete a organização natural do som e ao longo do seu livro, dá também inúmeros exemplos de aplicações da sua perspectiva a obras eruditas. “The historical roots of the Lydian Chromatic Concept date back to Middle Ages (11th century), when the Catholic church officially codified a system of eight church modes.” (Russell, 1953, p. 203)

Chromatic Fantasy and Fugue

BWV 903

JOHANN SEBASTIAN BACH

Fantasy: bars 1-12

Figura 8: “Lydian Chromatic Concept” na análise de um excerto de Bach

Apesar de ser uma leitura interessante, o seu método parece-me confuso e enrolado, não sendo por isso prático para a análise musical, nem para a improvisação. É útil reconhecer que, digamos, F lídio é sinónimo de G mixolídio ou A eólio, por isso todo o material melódico que encaixa num modo, também irá funcionar nos outros. Ainda assim, considero que a sua análise centrada no modo lídio é irrelevante e infrutífera. Seria o

mesmo que sugerir analisar todas as progressões harmônicas em relação a outro modo, como por exemplo o lícrio ou o mixolídio, simplesmente não é objetivo. Ao longo do tempo, diversos autores discordaram também da sua proposta lídio-cêntrica, mas apesar disso, o autor foi importante na popularização de perspectivas modais no jazz.

Em 1959, John Mehegan lança o livro *Jazz Improvisation, Vol. 1: Tonal and Rhythmic Principles*. Mehegan não segue a perspectiva de Russell, mas sistematiza a maioria da teoria musical existente, no contexto da improvisação jazz. Abordando intervalos, formação de acordes e respetivas qualidades, arpejos e inversões, diversos tipos de escalas e relação com acordes, extensões e alterações, uso de cromatismos, ritmo e ainda vários exemplos em *standards* de jazz. Finalmente, em 1964, Jerry Coker (1932-2024), escreve a obra *Improvising Jazz*, que se torna realmente a base do Chord-Scale System atual, tendo sido na época uma referência central no ensino da improvisação no jazz. Coker, aborda o uso de modos, pentatônicas, padrões escalares e desenvolvimento motivico em diversos contextos harmônicos, tonais ou modais. Posteriormente, a obra de Aebersold (1967), amplia e sistematiza a abordagem de Coker, apresentando também exemplos musicais, exercícios e até *Play-A-Longs* que se tornaram muito populares. Em seguida, David Baker (1931-2016) lançou em 1969 o livro *Jazz Improvisation* que acrescenta a Coker e a Aebersold, em especial, o conceito de escalas bebop. A seguinte figura demonstra a forma como os acordes passaram a ser geralmente relacionados com respetivas escalas ou modos.

CHORD/SCALE TYPE	ABBREVIATED CHORD/SCALE SYMBOL
* MAJOR (Ionian)(WWHWWWH) C D E F G A B C	C CΔ Cmaj, Cma, Cma7, C7, Cmaj7, CM, CM7, Cmaj9, Cmaj13
* DOMINANT SEVENTH (Mixolydian)(WWHWWHW) 5th mode of Major C D E F G A Bb C	C7 C9, C11, C13
* MINOR SEVENTH (Dorian) (WHWWWHW) 2nd mode of Major C D Eb F G A Bb C	C- C-7, Cmi, Cmi7, Cm7, Cmin, Cmin7, Cm9, Cm11, Cm13
LYDIAN (Major scale with #4) (WWHWWWH) 4th mode of Major C D E F# G A B C	CΔ+4 Cmaj+4, CM+4, CΔ+11, CΔb5, Cmajb5
* HALF-DIMINISHED (Locrian) (HWWHWWWW) 7th mode of Major C Db Eb F Gb Ab Bb C	CØ Cmi7(b5), C-7b5
HALF-DIMINISHED #2 (Locrian #2) (WHWHWWWW) 6th mode of Melodic Minor C D Eb F Gb Ab Bb C	CØ#2 CØ+2, CØ9
DIMINISHED (WHWHWHWH) C D Eb F Gb Ab A B C	C° Cdim, C°7, Cdim7, C°9
LYDIAN DOMINANT (Dom. 7th with #4) (WWHWWHW) 4th mode of Melodic Minor C D E F# G A Bb C	C7+4 C7+11, C7b5, C9+11, C13+11

Figura 9: Exemplo das tabelas típicas do Chord-Scale System

(Aebersold, 1967, p. 51)

Na década de 70, o jazz entra nas universidades como Berklee, Indiana, North Texas, e o método Chord-Scale foi institucionalizado e popularizado. Em 1970, Les Wise lança ainda o livro *The Bebop Bible*, que associa a cada acorde diversas frases idiomáticas, como no caso da seguinte figura.



Figura 10: Exemplo da forma como Wise exemplifica frases para cada acorde no seu livro

(Wise, 1970, p. 22)

Entre 1987 e 1988, Baker expande o livro de Wise, com a coleção de três volumes *How to Play Bebop*, onde articula o Chord-Scale System com inúmeros padrões, clichés e frases retiradas de improvisações de bebop, explorando também diversas progressões harmônicas típicas e alguns conceitos do estilo. A seguinte figura exemplifica a forma como Baker apresenta frases idiomáticas, no caso na progressão ii- V7.

101 pattern II V₇ tra i più utilizzati dell'epoca bebop



Figura 11: Exemplo de como Baker demonstra a aplicação de frases na progressão ii V I

Já em 1984, Coker explora o uso de diferentes padrões melódicos na improvisação, tal como a sua aplicação em diversas acordes e progressões harmônicas. Nas seguintes figuras podemos observar o desenvolvimento de dois motivos simples transpostos diatonicamente em sequência.

This pattern can be used for C, CM6, CM7 or CM9.



Figura 12: Exemplo de desenvolvimento motivico por Coker

(Coker, 1984, p. 37)



Figura 13: Exemplo de desenvolvimento motivico por Coker

(Coker, 1984, p. 35)

Finalmente, em 1995, Mark Levine lança o *The Jazz Theory Book*, e em 1997, Barrie Nettles e Richard Graf lançam *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, que sintetizam de forma exemplar o Chord-Scale System.

Em síntese, o Chord-Scale System consiste em relacionar cada qualidade de acorde, com respectivas possíveis escalas. Na época do swing, a improvisação era, em geral, baseada nos arpejos basilares de cada acorde, ou seja, usavam-se as fundamentais, terceiras, quintas e eventualmente as sétimas. Esta perspectiva de relação entre acorde e notas de acorde, veio posteriormente ser chamada de Chord-Tone System ou abordagem vertical. Todas as restantes notas, utilizadas na época, eram consideradas em geral, apenas notas de passagem, como é descrito no método de Tchaikovsky.

Passing-notes.

§ 82. Passing notes are notes not belonging to the chord which serve to fill out the intervals between two harmonic notes. According to the scale, from which they are taken, we have. I *diatonic*, II *chromatic* passing-notes.

§ 83. With diatonic passing-notes we fill out the intervals of the third and the fourth. In the third but one passing note can be inserted; in the fourth, two.



Figura 14: Notas diatônicas e cromáticas de passagem

(Tchaikovsky, 1871, p. 94)

Vários músicos se aperceberam, tal como Charlie Parker, da possibilidade de sobrepor acordes com arpejos de outros acordes, resultando em extensões e alterações. Esta sistematização de possíveis notas funcionais, é bastante vertical, ao contrário do Chord-Scale System que descreve as notas de forma horizontal. Os dois métodos são bastante semelhantes e associados, sendo que a sua maior diferença está na perspectiva: vertical 1-3-5-7-9-11-13 ou horizontal 1-2-3-4-5-6-7. Apesar da ilusão de horizontalidade, os músicos de bebop mantinham uma profunda lógica harmónica vertical, contudo desenvolviam frases lineares e cromáticas, fruto de um grande entendimento do uso de conexões harmónicas, aproximações e notas de passagem, tanto diatónicas como cromáticas. A perspectiva horizontal, mais associada ao Chord-Scale System foi mais popular nos músicos de jazz modal e não funcional. Contudo devo alertar que o músico contemporâneo que pretenda improvisar em harmónicas funcionais, e que apenas se baseie na perspectiva horizontal incorre no erro de não compreender a hierarquia das notas de acorde, de não conseguir conectar acordes, nem criar verdadeiro movimento harmónico estando por isso destinado a realizar improvisações pouco convincentes.

É importante notar que em progressões tonais não se usam modos, no entanto, a teoria tonal é explicada dessa forma. Rameau refere: “Some say first degree, second degree, etc. instead of tonic note, second note, etc.; this is immaterial, however, for these different terms are in fact synonymous.” (Rameau, 1722, p. 553). A verdade é que no jazz tonal, os modos gregos são usados como sinónimos para descrever os diferentes graus, não tendo geralmente funções modais. Apesar de tudo, considero vantajoso a utilização dos

nomes dos modos, mesmo em contextos tonais, pois estes indicam-nos rapidamente quais as principais notas a usar em determinado grau. Em exemplo, associando o lídio ao quarto grau de determinada tonalidade, a sistematização de notas a usar nesse mesmo grau é facilitada. Pensa-se apenas no quarto grau, a que chamamos lídio, e não no quarto em relação ao primeiro, não sendo preciso calcular as notas do primeiro grau para chegar às notas do quarto. Evidentemente, a facilidade ou dificuldade de perspectiva é relativa à prática e experiência de cada um, sendo que um músico experiente deverá reconhecer instantaneamente as notas de qualquer grau/modo e conjuntamente, a sua relação com o primeiro grau da tonalidade.

2.2 Escalas e relação com acordes

As escalas e modos mais populares na improvisação jazz estão presentes no campo harmônico da escala maior, menor melódica, maior harmônica e menor harmônica. Existem também 3 escalas simétricas basilares, a escala hexatônica de tons inteiros, a escala diminuta e a escala aumentada. No que diz respeito à minha análise, vou corresponder todas as escalas/modos a C maior, de modo a simplificar a relação entre modos e escalas. Como é evidente, a relação apresentada é válida para qualquer um dos restantes onze tons. Para simplificar a análise vou considerar equivalentes: as segundas e as nonas, as quartas e as décimas primeiras e as sextas e as décimas terceiras. Vou desconsiderar a existência de notas a evitar para cada modo, pois acredito que no contexto musical certo, não existem notas a evitar. A nível da correspondência de acordes com aplicação *outside*, entendo escalas que teoricamente não funcionam, mas que podem eventualmente ser usadas ou sobrepostas. Em exemplo, teoricamente uma menor melódica não funciona num acorde -7, pois a sétima maior não combina com a sétima menor. Contudo, na prática esse som pode ser usado, especialmente através da condução de vozes 7-b7-6, característica do chamado cliché menor. Assumo também que podem existir mais escalas com aplicação *outside*, porém apenas descrevi as mais intuitivas. As seguintes tabelas refletem então o meu entendimento de associação entre as principais escalas do jazz e respetivos acordes.

Tabela 1: Campo harmônico da escala maior

Graus	Modos Escala Maior	Graus da escala	Acordes correspondentes em C	Acordes com aplicação <i>outside</i>
IΔ	Jônio	1 2 3 4 5 6 7	CΔ, C6, CΔsus4	C7
ii-7	Dórico	1 2 b3 4 5 6 b7	C-7, C-6, C7sus4	
iii-7	Frígio	1 b2 b3 4 5 b6 b7	C-7, C-7#5	
IVΔ	Lídio	1 2 3 #4 5 6 7	CΔ, C6	
V7	Mixolídio	1 2 3 4 5 6 b7	C7, C7sus4	C6
vi-7	Eólio	1 2 b3 4 5 b6 b7	C-7, C-7#5, C7sus4	
viiø7	Lócrio	1 b2 b3 4 b5 b6 b7	Cø7, C7b5sus4	

Tabela 2: Campo harmónico da escala menor melódica

Graus	Modos Escala Menor Melódica	Graus da escala	Acordes correspondentes em C	Acordes com aplicação <i>outside</i>
I-Δ	Menor Melódica	1 2 b3 4 5 6 7	C-Δ, C-6, CΔsus4	C-7
ii-7	Frígio N13	1 b2 b3 4 5 6 b7	C-7, C-6	
bIIIΔ#5	Lídio Aumentado	1 2 3 #4 #5 6 7	CΔ#5	CΔ
IV7	Lídio Dominante	1 2 3 #4 5 6 b7	C7, C7b5	
V7	Mixolídio b13	1 2 3 4 5 b6 b7	C7, C7sus4	C7#5
viø7	Lócrio N9	1 2 b3 4 b5 b6 b7	Cø7, C7b5sus4	
viiø7	Superlócrio	1 b2 b3 b4 b5 b6 b7	C7b5, C7#5	C7, C7b9, C7#9

Tabela 3: Campo harmónico da escala maior harmónica

Graus	Modos escala Maior Harmónica	Graus da escala	Acordes correspondentes em C	Acordes com aplicação <i>outside</i>
IΔ	Jónio b13	1 2 3 4 5 b6 7	CΔ, CΔsus4	CΔ#5, CΔ#5sus4
iiø7	Lócrio N9 N13	1 2 b3 4 b5 6 b7	Cø7, C7b5sus4	C-7, C-6
iii-7	Superfrígio	1 b2 b3 b4 5 b6 b7	C7, C7b9, C7#9	C7#5
IV-Δ	Menor Melódica #11	1 2 b3 #4 5 6 7	C-Δ, C-6	C-7
V7	Mixolídio b9	1 b2 3 4 5 6 b7	C7, C7b9, C13b9, C7b9sus4	
bVIΔ#5	Lídio Aumentado #9	1 #2 3 #4 #5 6 7	CΔ#5	CΔ
vii°	Lócrio bb7	1 b2 b3 4 b5 b6 bb7	C°7	C°Δsus4

Tabela 4: Campo harmónico da escala menor harmónica

Graus	Modos escala Menor Harmónica	Graus da escala	Acordes correspondentes em C	Acordes com aplicação <i>outside</i>
I-Δ	Menor Harmónica	1 2 b3 4 5 b6 7	C-Δ, CΔsus4	C-7
iiø7	Lócrio N13	1 b2 b3 4 b5 6 b7	Cø7, C7b5sus4	
bIIIΔ#5	Jónio #5	1 2 3 4 #5 6 7	CΔ#5	CΔ, CΔ#5sus4
iv-7	Dórico #11	1 2 b3 #4 5 6 b7	C-7, C-6	
V7	Mixolídio b9 b13	1 b2 3 4 5 b6 b7	C7, C7b9, C7b9sus4	C7#5
bVIΔ	Lídio #9	1 #2 3 #4 5 6 7	CΔ	
vii°	Hiperlócrio	1 b2 b3 b4 b5 b6 bb7	C°7	

Tabela 5: Escalas simétricas

Escalas Simétricas	Graus da escala	Acordes correspondentes em C	Acordes com aplicação <i>outside</i>
Tons inteiros	1 2 3 #4 #5 b7	C7b5, C7#5	C7
Diminuta Tm	1 2 b3 4 b5 b6 bb7 7	C°7, C°Δ, C°Δb13, C°Δsus4	
Diminuta mT	1 b2 b3 b4 b5 5 6 b7	C7, C13b9, C7b9, C7#9, C7b5	
Aumentada modo 1	1 #2 3 5 b6 7	CΔ,	CΔ#5
Aumentada modo 2	1 b2 3 4 #5 6	C7#5b9, C13b9	C7, C7b9

Na seguinte tabela, descrevo, em primeiro lugar, as principais qualidades de acorde do jazz, e só depois lhes relaciono até três escalas/modos, por ordem de minha preferência pessoal.

Tabela 6: Relação entre acordes e escalas

Qualidades de acorde	Notas do acorde	1º opção de escala	2º opção de escala	3º opção de escala
CΔ	1 3 5 7	Jônio	Lídio	Jônio b13
C-Δ	1 b3 5 7	Menor Melódica	Menor Harmónica	Menor Melódica #11
CΔ#5, E/C	1 3 #5 7	Lídio Aumentado	Jônio #5	Lídio Aumentado #9
C-7	1 b3 5 b7	Dórico	Eólio	Frígio
C-7#5, C-7b13	1 b3 #5 b7	Eólio	Frígio	
C6	1 3 5 6	Jônio	Lídio	Mixolídio
C-6	1 b3 5 6	Menor Melódica	Dórico	Menor Melódica #11
Cø7	1 b3 b5 b7	Lócrio	Lócrio N9	Lócrio N13
C°7	1 b3 b5 bb7	Diminuta Tm	Lócrio bb7	Hiperlócrio
C°Δ, B/C	1 b3 b5 7	Diminuta Tm	Lócrio bb7	
C°Δb13, Ab-/C	1 b3 #5 7	Diminuta Tm	Lócrio bb7	
C7	1 3 5 b7	Mixolídio	Lídio Dominante	Mixolídio b9 b13
C7b5, C7#11	1 3 b5 b7	Lídio Dominante	Superlócrio	Tons Inteiros
C7#5, C7b13	1 3 #5 b7	Mixolídio b9 b13	Superlócrio	Tons Inteiros
C7b9	1 3 5 b7	Mixolídio b9 b13	Mixolídio b9	Superlócrio
C7#9	1 3 5 b7	Diminuta mT	Superfrígio	Superlócrio

C13b9	1 3 5 b7	Mixolídio b9	Diminuta mT	
CΔsus4	1 4 5 7	Jônio	Jônio b13	
C7sus4	1 4 5 b7	Mixolídio	Dórico	Eólio
C7b9sus4	1 4 5 b7	Mixolídio b9 b13	Mixolídio b9	
CΔ#5sus4	1 4 #5 7	Jônio Aumentado		
C°Δsus4	1 4 b5 7	Diminuta Tm		
C7b5sus4, Cøsus4	1 4 b5 b7	Lócrio	Lócrio N9	Lócrio N13

Existem mais qualidades de acordes, ainda assim, estas são as principais. Sendo as que mais importância têm para melhor compreender a relação entre acordes e escalas.

A compreensão desta relação é necessária, não apenas para o entendimento de que escala usar em improvisações/composições, mas também no âmbito de análise melódica. A análise de toda a frase musical, deve ser feita, de acordo com o acorde a que está relacionada. Como uma frase pode pertencer a diversos acordes, essa perspectiva de relação deve ser clara. A mesma frase diatônica pode ser analisada, em primeira instância a partir da perspectiva de sete modos, mas também pode encaixar em acordes de outras escalas, como pode ser observado na seguinte figura.

Figura 15: Perspectiva de análise da mesma frase, consoante diferentes acordes

Dependendo do acorde a que está relacionada, a mesma frase musical pode ser analisada de forma diferente. O que também demonstra, que a mesma frase musical pode ser harmonizada de inúmeras formas distintas.

As escalas bebop também são abordadas no Chord-Scale System, estreadas por Baker, embora de forma limitada. A seguinte figura ilustra a perspectiva de Baker.

Tabela 7: Escalas bebop de Baker

Escalas Bebop	Graus da escala	Acordes correspondentes em C
Maior Bebop	1 2 3 4 5 b6 6 7	CΔ, C6, CΔsus4
Dominante Bebop	1 2 3 4 5 6 b7 7	C7, C7sus4
Dórico Bebop	1 2 b3 3 4 5 6 b7	C-7, C-6, C7sus4
Menor Melódica Bebop	1 2 b3 4 5 b6 6 7	C-Δ, C-6
Lócrio Bebop	1 2 b3 4 4 b5 b6 b7	Cø7

2.3 Barry Harris Method

Barry Harris (1929-2021) desenvolveu ao longo do tempo um método teórico no sentido de compreender, sistematizar e estudar a linguagem do jazz e em paralelo a improvisação musical. Este método foi aprimorado e sofreu evoluções durante toda a vida de Harris. No entanto, começou por ser desenvolvido na década de 1950, sendo principalmente ampliado na década seguinte. Harris era crítico de Russell (1953) e de todos os autores do método Chord-Scale System, pois considerava que a sua categorização, exaustiva dos nomes dos modos e outros fenómenos musicais, era desviante e contraprodutiva para o bom entendimento da música. Rejeitou o jazz modal e não funcional, continuando a explorar a linguagem bebop. O método de Harris é extremamente baseado nos tratados de harmonia e contraponto e nos livros teóricos de música clássica, com especial foco na condução de vozes, uso de diminutos e contrapontos.

No que diz respeito à formação de escalas seu método, refere que todas as escalas provêm da escala cromática (C-Db-D-Eb-E-F-Gb-G-Ab-A-Bb-B). Posteriormente, esta é dividida em duas escalas de tons inteiros, (C-D-E-Gb-Ab-Bb) e (Db-Eb-F-G-A-B). Figurativamente, Barry Harris refere que estas duas escalas são pai e mãe de três quatriades diminutas. Obtêm-se dessa forma os três diminutos possíveis, (C-Eb-Gb-A), (Db-E-G-Bb) e (D-F-Ab-B). Seguindo a lógica da divisão, são obtidas de igual forma as quatro tríades aumentadas, (C-E-Ab), (Db-F-A), (D-Gb-Bb) e (Eb-G-B). Posteriormente, dividindo a escala cromática em seis, encontram-se os seis possíveis trítomos (C-Gb), (Db-G), (D-Ab), (Eb-A), (E-Bb), (F-B).

Exemplo da escala cromática, as duas escalas de tons inteiros e os três acordes diminutos.



Figura 16: Escala cromática de Harris

(Rees, 1994, p. 19)

Os restantes acordes são encontrados a partir das quatriades diminutas. Segundo Harris, os dominantes são obtidos baixando meio tom à fundamental de cada quatriade diminuta e respetivas inversões. Em exemplo, a partir da quatriade de C°7 (C-Eb-Gb-A), a fundamental decrescida origina B7 (B-Eb-Gb-A), o mesmo se verifica para os restantes acordes diminutos e dominantes correspondentes. Barry Harris explica a origem da escala diminuta simétrica devido ao facto de quatro dominantes serem oriundos do mesmo diminuto. A partir do exemplo de C°7, que origina B7, podemos verificar que as inversões de C°7, que são os diminutos Eb°7, Gb°7 e A°7 vão originar por sua vez os dominantes, D7, F7 e Ab7. Se as fundamentais dos dominantes obtidos a partir da mesma quatriade diminuta forem anexadas, verifica-se a formação de um novo acorde diminuto denominado de B°7. Fundindo B°7 e C°7, é originada então a escala diminuta T mT de C e a escala diminuta mT T de B. Por sua vez, os acordes menores de sexta, que são inversões dos acordes meios diminutos, são obtidos aumentando meio tom à fundamental de cada quatriade diminuta. Exemplificando, C°7 (C-Eb-Gb-A) origina Gb-6 (Db-Eb-Gb-A) que por sua vez é a primeira inversão de Eb°7. Já os acordes maiores de sexta são inversões dos acordes menores de sétima e são alcançados a partir do aumento das primeiras duas notas consecutivas de um acorde diminuto. A título de exemplo, a partir do C°7 (C-Eb-Gb-A), obtém-se A6 (Db-E-Gb-A), que é igualmente a primeira inversão de Gb-7. Também podem ser encontrados baixando duas notas consecutivas à quatriade diminuta. A partir de C°7 (C-Eb-Gb-A), obtém-se D6 (B-D-Gb-A). O aumento ou decréscimo de meio tom a duas notas não consecutivas, origina acordes dominantes com quinta diminuta. Exemplificando, o aumento de duas notas consecutivas a C°7 (C-Eb-Gb-A), origina Eb7b5 (Db-Eb-G-A) que também tem como inversão A7b5. Decrescendo duas notas consecutivas, C°7 origina B7b5 (B-Eb-F-A) ou a sua segunda inversão F7b5.

Percebemos desta forma que um acorde diminuto, sendo ele, simultaneamente, quatro quatriades diminutas, que são suas inversões, consegue originar: quatro acordes dominantes, quatro acordes menores de sexta ou meios diminutos, oito acordes maiores de sexta ou menores de sétima e oito acordes dominantes com quinta diminuta. Existindo três diminutos podemos concluir que existem três famílias de diminutos possíveis, como exemplifico nas seguintes tabelas.

Tabela 8: Família de C°7

C°7	Eb°7	Gb°7	A°7
B7	D7	F7	Ab7
Gb-6	A-6	C-6	Eb-6
A6	C6	Eb6	Gb6
D6	F6	Ab6	B6
A7b5	C7b5	Eb7b5	Gb7b5
B7b5	D7b5	F7b5	Ab7b5

Tabela 9: Família de Db°7

Db°7	E°7	G°7	Bb°7
C7	Eb7	Gb7	A7
G-6	Bb-6	Db-6	E-6
Bb6	Db6	E6	G6
Eb6	Gb6	A6	C6
Bb7b5	Db7b5	E7b5	G7b5
C7b5	Eb7b5	Gb7b5	A7b5

Tabela 10: Família de D°7

D°7	F°7	Ab°7	B°7
Db7	E7	G7	Bb7
Ab-6	B-6	D-6	F-6
B6	D6	F6	Ab6
E6	G6	Bb6	Db6
B7b5	D7b5	F7b5	Ab7b5
Db7b5	E7b5	G7b5	Bb7b5

Já constatamos que cada acorde diminuto dá origem a um dominante, baixando meio tom à sua fundamental. Sabendo que os diminutos são simétricos em terceiras menores, as suas inversões originam outros acordes diminutos. Seguindo essa lógica apenas um diminuto dá origem a quatro dominantes distintos com relação entre si, como podemos observar na seguinte figura.

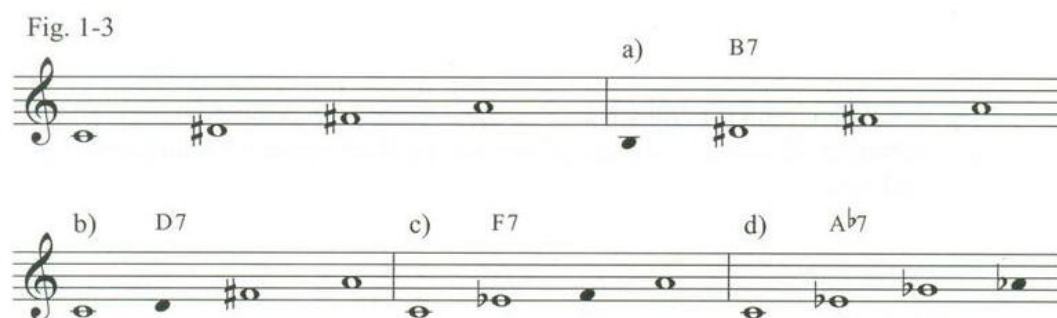


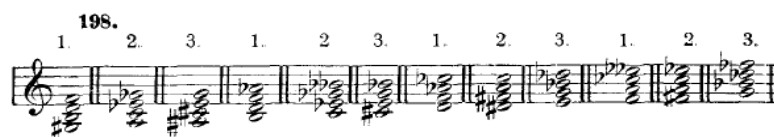
Figura 17: Demonstração de como um acorde diminuto pode originar quatro dominantes

Esta relação pode ser explorada na improvisação, composição e na harmonização ou reharmonização de melodias, já que com o devido intuito musical, os dominantes podem ser trocados. Como partilham o mesmo diminuto, têm uma função semelhante, o que explica, de certa forma, o porquê do bVII7 poder resolver no I grau, ou mesmo a razão da substituição tritônica bII7 funcionar. Carl Bach desenvolveu este mesmo conceito, aprofundando também as características das quatriades diminutas e a sua aplicação na composição e improvisação.

As a means of reaching the most distant keys more quickly, and with agreeable suddenness, no chord is more convenient and fruitful than the seventh chord with a diminished seventh and fifth, for by inverting it and changing it enharmonically, a great many chordal transformations can be attained. And when there is added to this all the harmonic artistry and rare progressions of the preceding chapters, what an endless vista of harmonic variety unfolds before us! Does it still seem difficult to move wherever we will? Hardly, for we need only decide how circuitous or direct our route must be. There are only three of these chords of the diminished seventh with their three superimposed minor thirds, for the fourth chord is a repetition of the first. (Bach, 1753–1762, p. 438)

Podemos também observar nas seguinte figuras, a sistematização de Tchaikovsky sobre a versatilidade do acorde diminuto.

So that every diminished seventh chord is the equivalent of three other diminished seventh chords. Twelve keys, in all, are known to us; consequently we recognize but three diminished seventh chords *distinct in sound*.



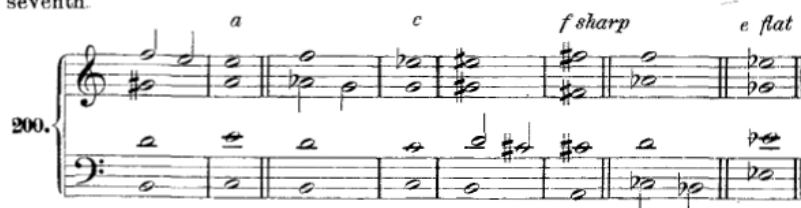
Every diminished seventh chord, then, can, by enharmonically changing its intervals, be resolved into four distinct triads.



Figura 18: Exemplo de resoluções do acorde diminuto

(Tchaikovsky, 1871, p. 75)

Regarding each tone of the diminished seventh chord in turn as its seventh, we can lead this chord into four different chords of the Dominant-seventh.



We will now endeavour to use this peculiarity of the diminished seventh chord for purposes of modulation.

Figura 19: Exemplo de Tchaikovsky sobre formação de acordes dominantes a partir de quatriades diminutas

(Tchaikovsky, 1871, p. 76)

Este fenómeno também é bem descrito na obra de Rawlins em 2005.

Diminished Substitution

The equivalencies of the diminished scales we examined in Chapter 3 also apply to the related chords. Each of the twelve possible diminished chords and the twelve possible dominant 7^b9 chords are equivalent in some inversion to one of three diminished 7th chords: C^o7, D^{b o}7, or D^o7.

- C^o7 = E^{b o}7 = G^{b o}7 = A^o7 = D7^{b9} = F7^{b9} = A^b7^{b9} = B7^{b9}
- D^{b o}7 = E^o7 = G^o7 = B^{b o}7 = E^b7^{b9} = F[#]7^{b9} = A7^{b9} = C7^{b9}
- D^o7 = F^o7 = A^{b o}7 = B^o7 = E7^{b9} = G7^{b9} = B^b7^{b9} = C[#]7^{b9}

Here are dominant chords obtained by the diminished substitution method.

Gm7	C7	Fmaj7	may become:	Gm7	E^b7	Fmaj7
iim7	V7	Imaj7		iim7	^b VII7	Imaj7
			or:	Gm7	G^b7	Fmaj7
				iim7	SV7/I	Imaj7
			or:	Gm7	A7	Fmaj7
				iim7	III7	Imaj7

Figura 20: Sistematização de Rawlins sobre acordes diminutos e relativos dominantes

(Rawlins, 2005, p. 106)

2.4 Escalas de Barry Harris

Existem apenas quatro escalas no seu método:

Tabela 11: Escalas de Barry Harris

Escalas Barry Harris	Graus da escala	Acordes	Diferentes acordes em que a escala de C funciona
Escala Maior 6 Diminuta	1 2 3 4 5 b6 6 7	CΔ, C6, CΔsus4, CΔ#5	D-7, Dø7, E-7, E7, FΔ, F6, F-Δ, F-6 G7, AbΔ#5, A-7, A-Δ, Bø7, B°7
Escala Menor 6 Diminuta	1 2 b3 4 5 b6 6 7	C-Δ, C-6	D-7, Dø7, EbΔ#5, F7, F-7, G7, AbΔ, Aø7, B°7, B7Alt
Escala Dominante Diminuta	1 2 3 4 5 b6 b7 7	C7, CΔ	Dø7, E7Alt, E7, F-Δ, F-6, G-7, G7 AbΔ#5, Bb7, B°7
Escala Dominante b5 Diminuta	1 2 3 4 b5 b6 b7 7	C7b5, C7#5	D7b5, D7#5, E7b5, E7#5, Gb7b5, Gb#5 Ab7b5, Ab7#5 Bb7b5, Bb7#5

Embora as escalas de Harris possam partilhar as mesmas notas de algumas escalas de bebop, têm uma lógica diferente. As escalas bebop apenas adicionam um cromatismo estratégico com função de acerto rítmico, de modo que as notas do acorde sejam tocadas nos tempos fortes. De forma oposta, as escalas de Barry Harris têm função de escala, permitindo a utilização de qualquer nota escalar nos tempos fortes ou fracos, melódico-harmonicamente. A título de exemplo, a escala maior 6 diminuta tem as notas da escala maior e da escala maior harmónica, sendo como uma fusão das duas. Desse modo, é possível originar acordes de cada uma das escalas e ainda inúmeras combinações. O mesmo se pode verificar em cada uma das restantes escalas de Barry Harris. A grande diferença está na perspetiva, se o cromatismo adicionado a determinada escala tiver apenas uma função de acerto rítmico, podendo ser substituído por outra nota ou mesmo por uma variação rítmica, de modo que as notas do acorde sejam tocadas no tempo forte,

estamos a falar de uma escala bebop. Agora se perspetivarmos a nota cromática adicionada, como nota integrante da escala, tal como as restantes e não apenas como cromatismo de passagem, estamos a pensar como Harris.

Não existem modos gregos pela ótica de Harris, no entanto, ele refere aplicações das suas escalas por cima de outros graus que não o primeiro. Simplificando, se quisesse tocar as notas do modo frígio, não pensaria no modo frígio, mas na escala maior a partir do 3º grau, ou com baixo na terceira. Não pensaria no 3º modo da escala maior 6 diminuta como um modo, mas simplesmente como escala maior 6 diminuta a partir do 3º grau, ou a partir da terceira. Uma diferença aparentemente significativa, mas que no fundo reflete sinónimos.

Com atenção às seguintes abreviaturas: CM6D = C Maior 6 Diminuta; Cm6D = C Menor 6 Diminuta; CDomD = C Dominante Diminuta; CDomb5D = C Dominante b5 Diminuta; A seguinte figura é uma abordagem em que descrevo, em primeiro lugar, as principais qualidades de acorde de jazz e só depois lhes relaciono até três escalas de Harris, por ordem de minha preferência pessoal.

Tabela 12: Relação de acordes com escalas de Harris:

Qualidades de acorde	Notas do acorde	1º opção de escala	2º opção de escala	3º opção de escala
CΔ	1 3 5 7	CM6D	GM6D	
C-Δ	1 b3 5 7	Cm6D	GDomD	EbM6Dim
CΔ#5, E/C	1 3 #5 7	Am6D	CM6D	
C-7	1 b3 5 b7	EbM6D	BbM6D	
C-7#5, C-7b13	1 b3 #5 b7	BbM6D	AbM6D	
C6	1 3 5 6	CM6D	GM6D	
C-6	1 b3 5 6	Cm6D	GDomD	
Cø7	1 b3 b5 b7	Ebm6D	BbDomD	Bbm6D
C°7	1 b3 b5 bb7	BbM6D	Bbm6D	Dbm6D

C°Δ, B/C	1 b3 b5 7	GM6D		
C°Δb13, Ab-/C	1 b3 #5 7	GM6D		
C7	1 3 5 b7	CDomD	BbM6D	FM6D
C7b5, C7#11	1 3 b5 b7	CDomb5D	Gm6D	Dbm6D
C7#5, C7b13	1 3 #5 b7	CDomD	CDomb5D	Dbm6D
C7b9	1 3 5 b7	Bbm6D	Fm6D	Dbm6D
C7#9	1 3 5 b7	Dbm6D	AbM6D	
C13b9	1 3 5 b7	FM6D		
CΔsus4	1 4 5 7	CM6D		
C7sus4	1 4 5 b7	CDomD	BbM6D	FM6D
C7b9sus4	1 4 5 b7	Bbm6D	Fm6D	FM6D
CΔ#5sus4	1 4 #5 7	CM6D		
C°Δsus4	1 4 b5 7			
C7b5sus4, Cø7sus4	1 4 b5 b7	CDomb5D	Ebm6D	

Os acordes listados em cima que ainda não foram explicados pelo método de Barry Harris, são na sua perspetiva, formados pela fusão de notas de uma quatriade com outra. A título de exemplo, CΔ#5 (C-E-G#-B) pode ser obtido, na sua perspetiva, através da combinação de C6 com D°7, com (C e E) oriundos de C6 e (G# inarmónico de Ab e B) provindos de D°7. Esse conceito é útil mesmo aplicado às escalas diatónicas clássicas, podendo ser realizadas inúmeras misturas de acordes, proporcionando posteriormente exaustivas opções harmónicas.

Barry Harris era conhecido por realizar e demonstrar exercícios práticos e musicais. Geralmente ensinava frases e padrões musicais concretos aos seus alunos, contrariando a abordagem de improvisação pura, sem *licks*. Abaixo estão escritos quatro padrões muito trabalhados pelo pianista, denominados, 5,4,3 e 2 e por último um encadeamento dos 4 na ordem 5-4-3-2. Segundo ele, estes padrões poderiam ser combinados entre si de diversas formas originando várias frases.



Figura 21: Exemplo padrões de Harris

Notas. (Rees, 1994, p. 27)

Eram também utilizados padrões que combinavam arpejos e escalas, como por exemplo subir em arpejo e descer em escala (1 3 5 7 6 5 4 3). Neste aspeto, Harris tem em comum com Baker, Wes e outros defensores de improvisação através de frases pré interiorizadas.

2-2) Scale outline of (Back Home in) "Indiana"



Figura 22: Exemplo de padrão escalar e de adaptação harmónica

Notas. (Rees, 1994, p. 31)

O exemplo referido em cima é interessante por três razões. Em primeiro lugar ocorre uma adaptação harmónica no segundo compasso, ou seja, a última nota que deveria ser F, torna-se F#, pois o novo acorde é um D7, em vez de F6. Este método de desenvolvimento motivico é extremamente importante, no sentido de aprimorar o desenvolvimento de ideias musicais coerentes ao longo de vários acordes. Em segundo lugar, ocorre uma transposição harmónica no terceiro compasso, outro método fundamental para uma fluente improvisação motivica. Neste caso, o motivo inicial não foi adaptado ao acorde seguinte, mas completamente transposto de F6 para G7. Por último, ritmicamente a frase é interessante, pois inverte a direção no tempo quatro do compasso um, sendo mais imprevisível do que se o mesmo ocorresse no tempo um do compasso dois.

2.5 Regras de meios tons e escala cromática de Barry Harris

No que diz respeito ao uso de cromatismos, Harris também se baseou nas regras da tradição clássica. Na seguinte figura, Carl Bach, dá exemplo de frases que recorrem à escala cromática. Mais tarde sugere aos seus leitores que pratiquem em todas as tonalidades pelo ciclo de quintas, inventado segundo ele por Johann David Heinichen (1683-1729).



Figura 23: Exemplo de aplicação da escala cromática em improvisação por Carl Bach

(Bach, 1753–1762, p. 435)

The following example shows an appropriate use of chromatic passing notes.



Exercise. Harmonize the following melodies, employing diatonic and chromatic (especially the latter) passing notes.

Figura 24: Exemplo de demonstração de notas de passagem cromáticas

(Tchaikovsky, 1871, p. 99)

As regras de meio tom têm a mesma lógica das escalas bebop, pois procuram um acerto rítmico de modo que as notas de determinado acorde caiam nos tempos fortes. Porém, no caso aplicam-se apenas em escalas descendentes. Na seguinte figura as regras de meios-tons para a escala dominante, que equivale ao modo mixolídio, são descritas.

a) The Dominant 7th Scale Half-Step Rules

Starting Note	# of Added Half-Steps	End On
1 (octave)	1 (8-7)	tonic
2	0	"
2	2 (2-8;8-7)	"
3	1 (8-7)	"
3	3 (3-2;2-8;8-7)	"
4	0	"
4	2 (2-8;8-7)	"
5	1 (8-7)	"
5	3 (3-2;2-8;8-7)	"
6	0	"
6	2 (2-8;8-7)	"
7	1 (8-7)	"
7	3 (3-2;2-8;8-7)	3rd

Figura 25: Regras dos meios tons de Harris

(Rees, 1994, p.8)

Podem ser aplicadas apenas em frases descendentes e para cada nota inicial tocada num tempo forte, existe uma lista de possíveis cromatismos. A lista engloba a nota inicial, as oitavas usadas em termos de comprimento de frase, entre que notas específicas é que o cromatismo pode ser tocado e onde poderá terminar a frase. Por exemplo, se determinada frase começar na fundamental, tendo a duração de uma oitava, dever-se-á acrescentar o cromatismo entre a oitava e a sétima menor.

Já a escala cromática do Barry Harris é uma expansão mais interessante da regra dos meios tons. Ao longo dos anos, o pianista descobriu que podem ser adicionados cromatismos entre todos os tons de uma escala, e acertos rítmicos, por cima ou por baixo, sempre que a distância escalar for de meio tom. Este conceito foi igualmente apresentado por Dunstan (1908).

The Melodic Chromatic Scale. Although there are no fixed rules for writing this scale the following methods are advised in ascending. In descending, the form of the Harmonic - Chromatic Scale is best based on Major Scales. First write the signature and the diatonic notes of the scale in ascending order. Then fill in the semitones by adding the "sharpened form (p. 101).



Figura 26: Escala cromática de Harris

Desta forma as notas da escala caem sempre nos tempos fortes e torna-se possível originar frases muito cromáticas.

For larger spaces, alternate diatonic and chromatic passing-notes may be used in immediate succession in the same direction. For example:

Ex. 105. 1. Adagio. BEETHOVEN. 2. Allegro. MENDELSSOHN. 3. Allegro. BEETHOVEN. 4. Allegretto. (Ex. 109) (Ex. 115)

Figura 27: Exemplo de escala cromática em excertos de obras de Mendelssohn e Beethoven

(Goetschius, 1900, p. 84)

Na seguinte figura podemos observar como no fim do primeiro compasso, Bach usa a nota si como acerto rítmico. Demonstrando que um cromatismo pode ser substituído por

Figura 28: Exemplo de uma nota com função de acerto rítmico que substitui um possível cromatismo de passagem, entre D e E no fim do primeiro compasso

(Goetschius, 1882, p. 155)

(Rees, 2005, p. 9)

Este método é frequentemente na música clássica, sendo também chamado de *double appoggiatura*.

Par. 280.

DOUBLE APPOGGIATURA.

159



Figura 30: Exemplo do conceito *double appoggiatura*, que é sinónimo de *surround*

(Goetschius, 1882, p. 159)

Além disso, também é amplamente conhecido como *enclosure*. Podem existir *enclosures* de duas, três, quatro ou mais notas, diatônicos ou cromáticos, sendo um conceito comum no bebop.

2.6 Articulação entre Chord-Scale System e Barry Harris Method

Os dois métodos têm em comum a sua raiz erudita, sendo que o Chord-Scale System tem uma abordagem quase romântica/impressionista e o Harris tem uma perspectiva mais barroca/clássica. De certo modo, o método de Harris é mais interessante em contextos de harmonia funcional, pois aborda condução de vozes, contraponto, uso de aproximações, cromatismos, clichés do estilo, acordes idiomáticos sendo talvez o mais prático e sem rodeios. Apesar de tudo, considero a sua teoria em si, toda a formação de acordes e escalas, um pouco fantasiosa e analógica demais, podendo ser confuso. Não tem nomes para os vários graus dos acordes, pois recusa a terminologia dos modos gregos, o que dificulta a sistematização e organização de conceitos. As suas escalas diminutas são úteis, mas poderiam ser simplificadas pelo conceito de pares de quatriade que abordarei posteriormente. Já o Chord-Scale é útil no jazz modal ou em harmonias não funcionais, sendo claro na teoria apresentada. A sistematização de escalas que resultam em cada qualidade de acorde é importante e é fundamental para uma abordagem melódica, verdadeiramente horizontal, embora também se relacione com perspectivas verticais, como a perspectiva Chord-Tone. Considero-o um método essencial a qualquer músico, no entanto é por vezes exaustivo e por vezes demasiado teórico. Além disso, falha em não explicar o conceito de alinhamento melódico e conexões harmónicas, fundamental na improvisação tonal. Por vezes, mais importante do que entender que escala usar em acorde X ou Y, é crucial saber como conectar da melhor forma o primeiro ao segundo.

Apesar de tudo existem diversos conceitos que são comuns aos dois métodos, tendo apenas diferentes nomes. Um primeiro exemplo deste fenómeno é o chamado por Harris, *important minor*, que no fundo é um sinónimo de ii-7 do V7. O pianista não utiliza a perspectiva de ii-Vs durante a improvisação, refere que apenas pensa no V grau. Ainda assim, abordando dominantes, o pianista também utilizaria o conceito *important minor*. Usando precisamente o segundo grau do quinto, que é de facto sinónimo da perspectiva ii-Vs, popularizada pelo método Chord-Scale System. Este é apenas um exemplo de conceitos, que embora sejam apresentados de forma distinta, são na sua essência comuns aos dois métodos. Na seguinte figura, podemos constatar visão de Harris de apenas considerar a escala referente ao V7 grau, no contexto de um segundo grau. Em cima de G-7, toca C7 a começar na fundamental, e em cima de Bb-7 toca Eb7.

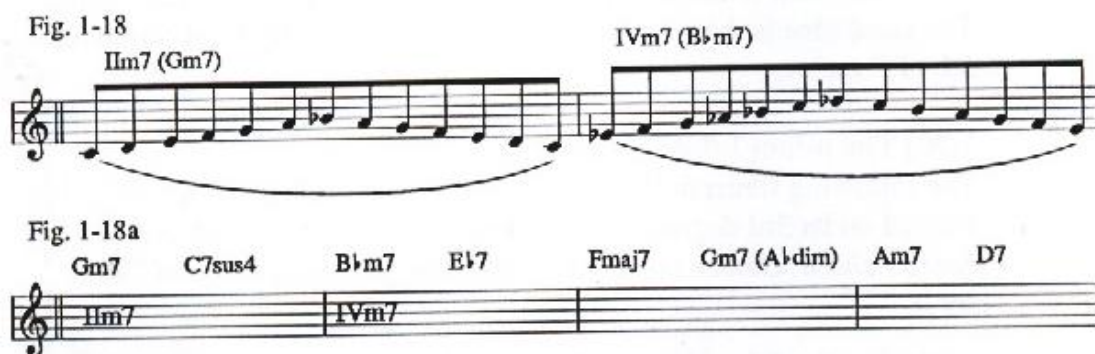


Figura 31: Exemplo de perspectiva de Harris sobre ii- Vs

(Rees, 1994, p. 23)

Como podemos ver, as notas de C mixolídio são as mesmas de G dórico, demonstrando apenas uma questão de perspectiva.

Em termos de escalas, é possível estabelecer uma breve relação entre as notas das escalas de Barry Harris e os modos do Chord-Scale System. É viável e útil perceber a escala maior 6 diminuta como uma fusão entre a escala maior e a escala maior harmónica e, seguindo a lógica, a escala menor 6 diminuta pode ser vista como uma mistura entre a escala menor melódica com a escala menor harmónica. A dominante diminuta pode ser percebida como a união do modo mixolídio b13 com a escala maior harmónica, e, concluindo, a dominante b5 diminuta pode ser vista como uma mistura entre a simétrica de tons inteiros e duas notas do modo jónio, a quarta perfeita e a sétima maior.

Finalizando, do Chord-Scale System retiro principalmente o método de análise musical e a sua perspectiva de relacionar escalas com acordes, enquanto do Barry Harris Method levo essencialmente a lógica de aplicar cromatismos como notas de passagem, tal como a abordagem dos acordes diminutos.

Para cada escala/modo, existe apenas a possibilidade de adição de um cromatismo que permite que uma frase linear à colcheia, ascendente ou descendente, a partir de qualquer nota do acorde, mantenha as notas do acorde sempre nos tempos fortes. O cromatismo adicionado deverá também integrar uma quatriade com as três restantes notas de passagem, provocando um par de quatriades.

Na seguinte figura podemos observar um conceito que Goetschius explora diversas vezes nas suas obras.

ACTIVE AND INACTIVE SCALE-STEPS.

43. The seven steps of every scale are divided into two classes: **active** (or leading) tones, which possess a natural inclination to progress, upward or downward, into other tones; and **inactive** (or central) tones, which have no melodic tendency, but represent the aim of the active tones. The inactive tones are the 1st, 3d, and 5th scale-steps; that is, the *tonic* or stationary centre of the whole key, and its two harmonic associates, which naturally share this central quality with it. They are *interior* tones, within the circle of rest. The active tones are the 7th, 6th, 4th and 2d steps, or, in other words,

those exterior steps which lie not within but without the inner circle of harmonic repose, and which therefore strive to gain (or regain) the condition of rest. For illustration:



Figura 34: Conceito de notas de escala ativas ou inativas

(Goetschius, 1882, p. 15)

O autor propõe que existem notas inativas, as do acorde, e notas ativas, as exteriores que procuram resolver nas interiores. O que apresento é um alargamento dessa perspectiva, considerando sempre a combinação de duas quatriades, como pode ser visto na seguinte figura.



Figura 35: Expansão do conceito de notas ativas e inativas

O mesmo pode ser feito para todos os modos dos campos harmónicos diatónicos já sistematizados, ao que poderíamos chamar de pares de quatriade. Este método é evidentemente um contributo com diferentes nuances ao conceito das escalas bebop e de Barry Harris. Contudo, a designação de escala bebop proposta por Baker revela-se pouco descritiva, uma vez que não explicita o número de notas da escala, nem a presença do cromatismo, nem ainda o conceito de par de quatriades. Acresce que essa terminologia remete para um estilo específico de jazz, sendo que o conceito pode ser utilizado em diferentes outros estilos. Relativamente à abordagem de Harris, o diminuto de passagem encontra-se sistematicamente presente, o que justifica o uso do termo diminish. No entanto, as escalas que se seguem não contêm, na sua maioria, diminutos de passagem, pelo que essa designação não se afigura adequada.

Relativamente ao termo “par de quatriades”, entendo que associação de duas quatriades não remete de forma imediata para o modo adequado, nem para as possibilidades escalares de natureza horizontal. Consequentemente, propõe-se a utilização do termo escalas octatónicas diacromáticas, com o intuito de evidenciar o número de notas e de salientar que estas se baseiam em escalas diatónicas às quais é acrescentado um cromatismo. Nas próximas tabelas apresento as escalas octatónicas, a que vou abreviar octa, respetivo par de quatriades que as formam e relação com acordes.

Tabela 13: Campo harmónico da escala maior octatónica

Modos Escala	Graus da escala	Par de Quatriades	Acordes correspondentes em relação a C
Jónio Octa	1 2 3 4 5 b6 6 7	C6/B°7	CΔ, C6, CΔsus4
Dórico Octa	1 2 b3 4 5 6 b7 7	C-7/Bø7	C-7, C-6, C7sus4
Frígio Octa	1 b2 b3 4 5 b6 b7 7	C-7/Db7	C-7, C-7#5
Lídio Octa	1 2 3 #4 5 b6 6 7	C6/B-6	CΔ, C6
Mixolídio Octa	1 2 3 4 5 6 b7 7	C7/Bø7	C7, C7sus4
Eólio Octa	1 2 b3 4 5 b6 b7 7	C-7/B°7	C-7, C-7#5, C7sus4
Lócrio Octa	1 b2 b3 4 b5 b6 b7 7	Cø7/Db7	Cø7, C7b5sus4

Tabela 14: Campo harmônico da escala menor melódica octatônica

Modos Escala	Graus da escala	Par de Quatriades	Acordes correspondentes em relação a C
Menor Melódica Octa			
Menor Melódica Octa	1 2 b3 4 5 b6 6 7	C-6/B°7	C-Δ, C-6, CΔsus4
Frígio N13 Octa	1 b2 b3 4 5 6 b7 7	D-7/Eb7#5	C-7, C-6
Lídio Aumentado Octa	1 2 3 4 #4 #5 6 7	A-6/G#°7	CΔ#5
Lídio Dominante Octa	1 2 3 #4 5 6 b7 7	C7/B-7	C7, C7b5
Mixolídio b13 Octa	1 2 3 4 5 b6 b7 7	C7/B°7	C7, C7sus4
Lócrio N9 Octa	1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 7	Cø7/B°7	Cø7, C7b5sus4
Superlócrio Octa	1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 7 Ou 1 b2 b3 b4 b5 b6 6 b7	Cø7/Db-7 Ou Db-6/C°7	C7b5, C7#5

Exemplo de frase composta por mim que utiliza o par de quatriades de C superlócrio octa num contexto de ii-7 V7, ignorando o G-7 e assumindo o C7 alterado desde o início da frase.



Figura 36: Superlócrio octa num contexto de ii-7 V7

Exemplo de frase composta por mim que utiliza o lídio aumentado octa:



Figura 37: Lídio aumentado octa num contexto de CΔ#11

Tabela 15: Campo harmónico da escala maior harmónica octatónica

Modos Escala	Graus da escala	Par de Quatriades	Acordes correspondentes em relação a C
Maior Harmónica Octa			
Jónio b13 Octa	1 b2 2 3 4 5 b6 7	F-6/E-6	CΔ, CΔsus4
Lócrio N9 N13 Octa	1 2 b3 4 b5 6 b7 7	Cø7/Bø7	Cø7, C7b5sus4
Superfrígio Octa	1 b2 b3 b4 5 b6 b7 7	C-7/Db-7	C7, C7b9, C7#9
Menor Melódica #11 Octa	1 2 b3 #4 5 b6 6 7	C-6/B-6	C-Δ, C-6
Mixolídio b9 Octa	1 b2 3 4 5 6 b7 7	C7/Db7#5	C7, C7b9, C13b9, C7b9sus4
Lídio Aumentado #9 Octa	1 #2 3 4 #4 #5 6 7	A-6/G#-6	CΔ#5
Lócrio bb7 Octa	1 b2 b3 4 b5 b6 bb7 7	C°7/Db7	C°7

Tabela 16: Campo harmónico da escala menor harmónica octatónica

Modos Escala	Graus da escala	Par de Quatriades	Acordes correspondentes em relação a C
Menor Harmónica Octa			
Menor Harmónica Octa	1 2 b3 b4 4 5 b6 7	F-7/E-7	C-Δ, CΔsus4
Lócrio N13 Octa	1 b2 b3 4 b5 6 b7 7	Cø7/Db7#5	Cø7, C7b5sus4
Jónio #5 Octa	1 b2 2 3 4 #5 6 7	D-7/Db-7	CΔ#5
Dórico #11 Octa	1 2 b3 #4 5 6 b7 7	C-7/B-7	C-7, C-6
Mixolídio b9 b13 Octa	1 b2 3 4 5 b6 b7 7	C7/Db7	C7, C7b9, C7b9sus4
Lídio #9 Octa	1 #2 3 #4 5 #5 6 7	C6/B6	CΔ
Hiperlócrio Octa	1 b2 b3 b4 b5 b6 bb7 7	C°7/Db-7	C°7

Na seguinte figura apresento uma frase composta por mim que utiliza o par de quatriades de C lócrio N13 octa, Cø7/Db7#5 num contexto de iiø7 V7:



Figura 38: Exemplo de lócrio N13 Octa num contexto de iiø7 V7

Esta perspetiva não se pretende afirmar como uma tremenda inovação teórica, mas antes como uma reflexão sobre as possibilidades das escalas bebop. Com o objetivo de promover uma melhor interiorização e aplicação prática da linguagem bebop tanto em contextos de improvisação como de composição.

2.8 Alinhamento melódico

Como podemos observar na seguinte figura, a lógica de acentuar as notas do acorde nos tempos fortes e as notas de passagem nos contratempos já foi sistematizada.

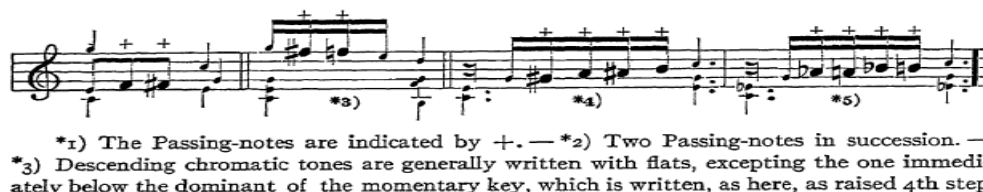


Figura 39: Exemplo de uso de notas do acorde e de notas de passagem

(Goetschius, 1882, p. 154)

Propõe-se apenas uma terminologia que permita identificar de forma mais clara determinadas conjunturas melódicas, harmônicas e rítmicas onde as frases musicais do estilo se podem inserir. Podemos constatar que toda a frase de bebop pode ter um determinado tipo de alinhamento:

Tabela 17: Diferentes tipos de alinhamento melódico

Tipo	Definição	Exemplo
Alinhamento Melódico Interno Regular	Interno regular quando a frase musical pertence a um único acorde e a conexão de notas de acorde não necessita de acerto rítmico ou ajuste melódico.	10 C6
Alinhamento Melódico Interno Irregular	Interno irregular quando a frase musical pertence a um único acorde e a conexão de notas de acorde necessita de acerto rítmico ou ajuste melódico	19 C6
Alinhamento Melódico Externo Regular	Externo regular quando a frase musical tem função de conectar acordes, sem necessidade de acerto rítmico, ou ajuste melódico	28 D-7 G7
Alinhamento Melódico Externo Irregular	Externo irregular quando a frase musical tem função de conectar acordes, com necessidade de acerto rítmico ou ajuste melódico	36 D-7 G7
Desalinhamento Melódico	Desalinhamento melódico quando as notas de determinado acorde ou progressão de acordes não são tocadas nos tempos fortes, seja por erro, por necessidade criativo-musical de ênfase em extensões/alterações ou criação de tensão ou vaguidade.	44 D-7 G7

Figura 40: Exemplos de tipos de alinhamento melódico



Figura 41: Exemplo dos quatro tipos de alinhamento melódico

Na seguinte frase Little Willie Leaps 1 de Charlie Parker, podemos constatar desde C, um alinhamento melódico interno regular.

Little Willie Leaps 1
CΔ7



Figura 42: Exemplo Little Willie Leaps 1

Na seguinte figura, na frase Oscar For Treadwell 5, podemos constatar um alinhamento externo irregular. A frase está repleta de saltos interválicos imprevisíveis, mas as notas dos acordes encontram-se nos tempos fortes.



Figura 43: Exemplo An Oscar For Treadwell 5

Na seguinte frase Little Willie Leaps 4, podemos perceber que ocorre um alinhamento melódico interno irregular. As notas de A7 encontram-se sempre nos tempos fortes mas ocorrem diversos acertos rítmicos: saltos interválicos, aproximações e um *turn*.



Figura 44: Exemplo de frase Little Willie Leaps 4

Já a próxima frase é um exemplo simples de um desalinhamento melódico. Podemos reparar que as nonas de cada acorde estão a ser destacadas: a nota E em D-7 e a nota A em G7. As nonas são extensões e não correspondem a notas de acorde.



Figura 45: Exemplo de frase Ah-Leu-Cha 6

Seguindo a lógica das escalas octatónicas, o cromatismo entre G e F, presente na seguinte figura, não funciona como cromatismo. Funciona sim como nota octatónica de passagem, sendo uma nota exterior e ativa, mas equiparada a A, C e E. Por isso, o uso do cromatismo associado a uma escala octatónica, numa frase alinhada internamente, implica um alinhamento interno regular. Ao contrário do uso dos demais cromatismos ou acertos rítmicos que implicam um alinhamento interno irregular. Devo realçar também que o alinhamento de uma frase está sempre relacionado com a harmonia, como exemplifico na seguinte figura. A mesma frase pode ser alinhada ou desalinhada consoante o acorde em que está inserida.



Figura 46: Exemplo de frases alinhadas e desalinhadas

Diversos autores, desde o período barroco, têm vindo a sublinhar a importância de colocar as notas do acorde nos tempos fortes, bem como a relevância do fenómeno de *voice leading*. No entanto, observa-se a existência de frases cliché de alinhamento melódico externo que carecem de uma identificação mais específica e que poderão ser designadas como conexões harmónicas. Bert Ligon, em 1996, publicou *Connecting Chords With Linear Harmony*, abordando diretamente esse conceito.

Na seguinte figura, Ligon, na sua obra de 2001, descreve três tipos de conexões harmónicas a que chama de *outlines*.

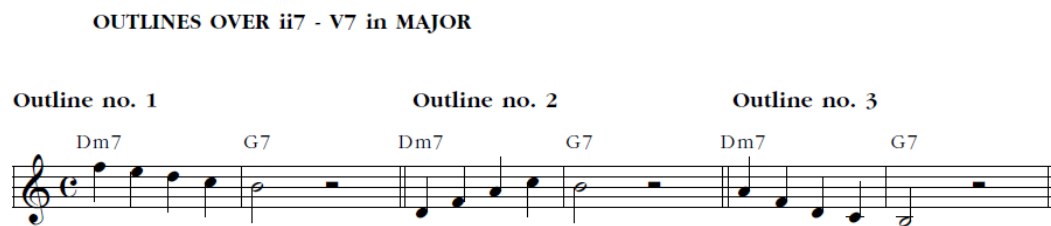


Figura 47: Três exemplos de conexões harmónicas entre o ii-7 e o V7

(Ligon, 2001, p. 236)

Os seguintes exemplos demonstram como este fenómeno foi utilizado nas composições de Charlie Parker e na sua linguagem.

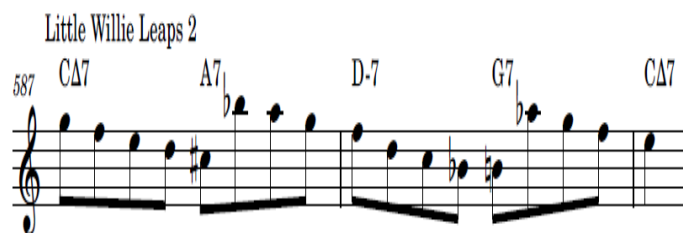


Figura 48: Exemplo de conexões harmónicas na frase Little Willie Leaps 2

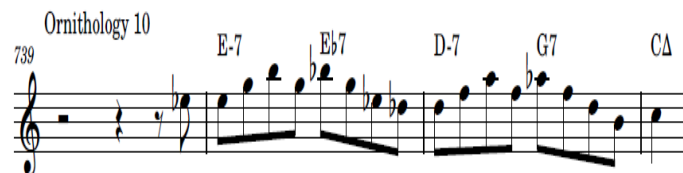


Figura 49: Exemplo de conexões harmónicas na frase Ornithology 10



Figura 50: Exemplo de conexões harmónicas na frase Donna Lee 10

Não se pretende, neste âmbito, proceder a uma sistematização exaustiva deste fenómeno, mas antes evidenciar um conceito recorrente que se manifesta na prática de improvisação e composição do bebop, assumindo particular relevo na obra de Charlie Parker.

2.9 Preenchimento cromático

O conceito de preenchimento cromático, amplamente usado por Charlie Parker e restantes músicos de bebop, consiste simplesmente na adição de notas de passagem cromáticas, aproximações e enclosures cromáticas ou apogiaturas cromáticas. “Chromaticism occurs in melody when a melodic line proceeds by semitones, ascending or descending.” (Rameau, 1722, p. 254).



*1) The Passing-notes are indicated by +. — *2) Two Passing-notes in succession. —
*3) Descending chromatic tones are generally written with flats, excepting the one immediately below the dominant of the momentary key, which is written, as here, as raised 4th step

Figura 51: Exemplo de notas cromáticas de passagem

(Goetschius, 1882, p. 149)

As notas de passagem cromáticas podem ser inseridas entre intervalos de um tom. Entre meios tons, o acerto rítmico é feito por cima, por baixo, ou com recurso a outra nota indefinida, tal como já foi sistematizado por Harris. Este sistema pode ser utilizado em desenvolvimento motivico através do acrescento de cromatismos a motivos musicais. Tendo em conta o alinhamento da frase, verifiquei que o acrescento de um número ímpar de cromatismos desalinha a frase, enquanto o acrescento de um número par de cromatismos mantém o seu alinhamento.

Nos primeiros dois compassos da seguinte figura podemos observar uma frase com alinhamento melódico interno regular. No terceiro e quarto compasso, a frase sofreu a adição de um cromatismo, o Bb entre B e A. Desalinhando a frase, faz pois desse modo as notas de G7, não caíem nos tempos fortes. Já nos últimos dois compassos da figura, foram acrescentados à frase dois cromatismos, o Bb e o Ab. Mantendo o alinhamento da frase intacto, embora aumentasse a sua duração em um tempo.

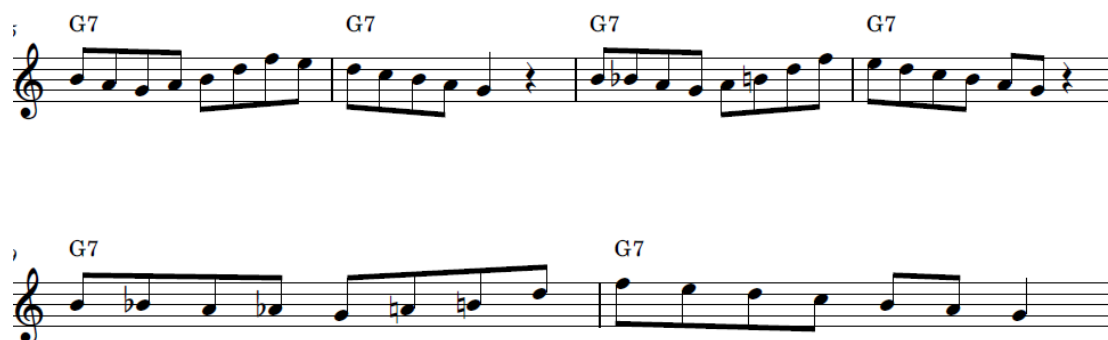


Figura 52: Exemplo de preenchimento cromático

Em desenvolvimento motivico deve existir a preocupação rítmica de não desalinhar a frase, por isso não deve ser acrescentado um número ímpar de cromatismos.

Por vezes, como também podemos constatar no primeiro motivo de Billies's Bounce de Parker, as notas cromáticas podem ser tocadas em tempos fortes, provocando uma sonoridade ainda mais cromática, como é descrito por Pearce. Este fenómeno também costuma ser chamado de apogiatura cromática.

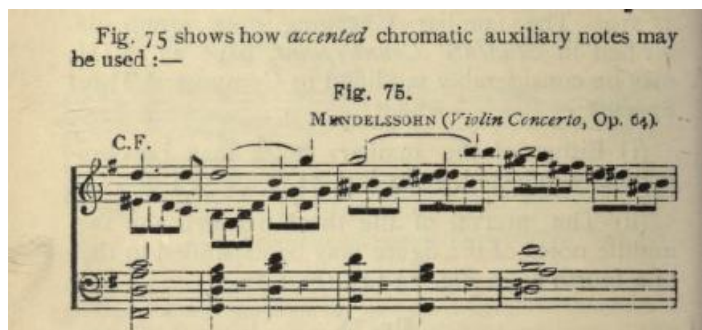


Figura 53: Exemplo de apogiatura cromática, sinónimo de nota cromática em tempo forte com função de aproximação ou ornamento

(Pearce, 1915, p. 66)

Esta perspetiva difere, por exemplo, da abordagem da escala cromática de Barry Harris, uma vez que não se parte da perceção de uma escala enquanto entidade autónoma, mas antes da ideia de que cromatismos podem ser adicionados a motivos diatónicos sem alterar a sua essência. Deste modo, qualquer frase diatónica pode ser enriquecida com cromatismos, permitindo a sua adequação à linguagem bebop. Este é também um método de desenvolvimento motivico extremamente característico do estilo.

2.10 Tercinas de passagem e turns

Uma tercina de passagem, é como se fosse uma nota diatônica de passagem, mas é tocada à tercina. Podem existir tercinas de passagem diacromáticas que usufruem da adição de um cromatismo e ligam notas do mesmo acorde, ou tercinas de passagem diatônicas que ligam notas interiores a notas exteriores e vice versa. Tal como exemplifico na seguinte figura.

Tercinas de Passagem Diacromáticas
C6
134
F 3 F 3 5 3 5 6 5 6 F 3 6

Tercinas de Passagem Diatônicas
C6
138
F 11 F 3 b13 3 5 7 5 6 3 9 3 6

Figura 54: Exemplo de tercinas de passagem

Chi Chi 2
383
A-7 D7
3

Figura 55: Exemplo de tercina de passagem diacromática na frase Chi Chi 2

Yardbird Suite 9
1031
D7 G7 CΔ7
3

Figura 56: Exemplo de tercina de passagem diatônica na frase Yardbird Suite 9

Como podemos constatar, o uso de tercinas de passagem diatônicas tem um fator de acerto rítmico, desalinhando a frase, enquanto as tercinas de passagem diacromáticas são neutras.

Na seguinte figura, podemos observar a frase dos primeiros dois compassos, que se encontra perfeitamente alinhada. Nos compassos três e quatro podemos constatar que o uso de tercinas de passagem diacromáticas não desalinha a frase, pois as notas do acorde continuam a cair nos tempos fortes.

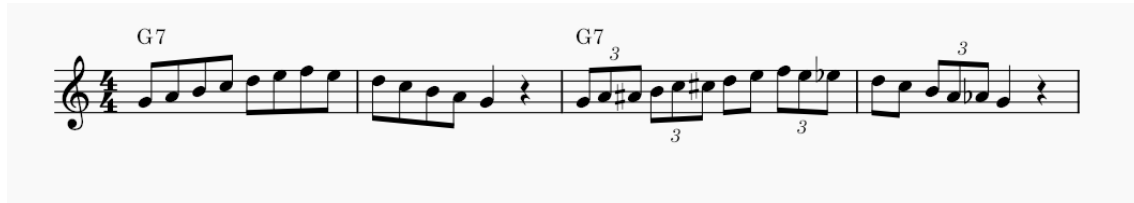


Figura 57: Exemplo de tercinas de passagem diacromáticas

Em contraste, na seguinte figura observamos uma frase desalinhada no primeiro compasso. No segundo foi usada uma tercina diatônica de passagem, que teve um efeito de acerto rítmico, alinhando a frase inicial.



Figura 58: Exemplo de tercina de passagem diatônica

Já os *turns* consistem em ornamentar uma linha melódica com uma nota diatônica ou cromática na direção oposta à da frase. Existem vários tipos de *turns*, à tercina de colcheia, tercina de semicolcheia, podendo ser usados outros ritmos. Também existem *turns* duplos como irei demonstrar na seguinte figura.



Figura 59: Exemplo de vários tipos de turns



Figura 60: Exemplo de turns na frase Half Nelson 6

A título de exemplo, a frase Donna Lee 9, utiliza um *turn* duplo de tercina.

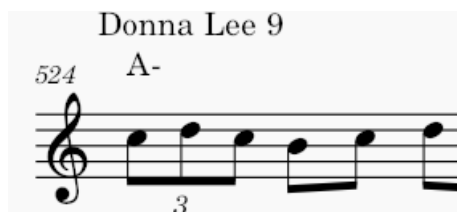


Figura 61: Exemplo de turn duplo de tercina de colcheia na frase Donna Lee 9

Podemos evidenciar que os *turns* de colcheia têm um fator de acerto rítmico, enquanto os de tercina de semicolcheia são neutros. No seguinte exemplo, podemos observar a diferença entre o *turn* de tercina de colcheia e o de semicolcheia aplicado ao motivo 1 2 3. Se no segundo compasso, existisse uma obrigatoriedade linear, a nota óbvia seria Ré, o que exemplificaria um desalinhamento da frase. Nesse caso, o intervalo de terceira maior voltou a alinhar a frase, ainda assim, o exemplo do terceiro compasso é a opção mais linear e fluida.



Figura 62: Exemplo sobre a utilização de turns

(Goetschius, 1882, p. 157)

Nos próximos compassos podemos observar a utilização de *turns* de tercina de colcheia e de tercina de semicolcheia. No primeiro compasso a conexão linear está alinhada. No segundo, podemos constatar que o *turn* de tercina de semicolcheia não alterou o alinhamento da frase. Já no terceiro compasso, o de tercina de colcheia desalinhou a conexão, fazendo com que a terceira de G7 não caísse no terceiro tempo. No último compasso reparamos então que o uso de outro *turn* de tercina de colcheia, no terceiro tempo, teve função de acerto rítmico, alinhando novamente a frase.

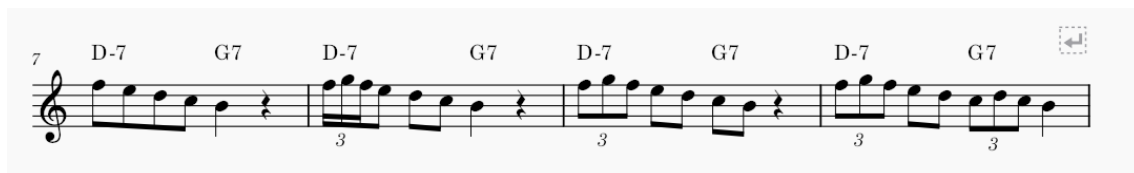


Figura 63: Turns e alinhamento melódico

O uso de *turns* duplos funcionam como os simples: os de tercina de colcheia têm um fator de acerto rítmico, enquanto os de tercina de semicolcheia são neutros.



*1) The Neighboring-note is everywhere indicated by o. The harmonic interval which it embellishes is called the principal tone.

270. This alternation of harmonic and adjacent inharmonic tones may be applied to *any* interval of *any* chord, and in *any* voice, subject only to the general conditions of rhythm. It gives rise to a number of different melodic groups, prominent among which are such conventional "grace-notes" as the Trill (long or short), the Mordent, the Turn, and other familiar Embellishments, but embracing also a great variety of special ornamental figures, whose importance and efficiency in enriching, adorning, and enlivening the primary harmonies can not be overestimated.

Figura 64: Exemplo de turns ascendentes e descendentes

(Goetschius, 1882, p. 149)

Changing-notes.

§ 107. Changing notes fall on relatively unaccented beats, similarly to Passing notes, from which however they differ in that they appear between two identical harmonic notes. Every note of the chord has two changing-notes, one above and the other below.



Figura 65: Conceito Changin-Notes, sinónimo de turns

(Tchaikovsky, 1871, p. 111)

As tercinas de passagem e os *turns* são uma das formas de ornamentação mais popular do bebop. Por esse motivo, é crucial entender a sua utilização, de modo a enriquecer o vocabulário de improvisação sem sacrificar o alinhamento melódico e o bom funcionamento das frases musicais utilizadas. Em exemplo, o vocabulário usado nas improvisações de Charlie Parker é melodicamente muito mais simples do que aparenta.

No entanto, ele enfeita exaustivamente as suas frases e motivos com diversas tercinas de passagem, *turns* e preenchimentos cromáticos, enaltecendo o seu discurso. Parker, tinha também, claramente, uma consciência muito forte de alinhamento melódico. Na seguinte figura, exemplifico a primeira frase do tema Confirmation, excluindo a tercina de passagem diacromática e o *turn* de semicolcheia.



Figura 66: Exemplo da frase Confirmation 1 sem *turns* e tercinas de passagem

Compare-se com a frase original Confirmation 1, com *turns* e tercinas de passagem. Podemos constatar que embora a identidade da frase se tenha mantido intacta, esta ganhou complexidade devido à ornamentação aplicada.



Figura 67: Exemplo da frase original Confirmation 1 com *turns* e tercinas de passagem

Este tipo de ornamentações revela-se de grande importância para a compreensão da linguagem do estilo e, em particular, da música de Charlie Parker. O domínio destes conceitos permite a sua aplicação a diversas frases musicais em contextos práticos, acrescentando-lhes uma complexidade específica e característica da linguagem bebop.

2.11 Saltos interválticos

Até agora, apenas abordei o alinhamento melódico de uma frase linear, mas a mesma atenção deve ser tomada em contextos de saltos interválticos e uso de arpejos. Dentro do conceito de escalas octatônicas, determinado salto interváltico pode também ser caracterizado como interior ou exterior. Como descrevo na seguinte tabela, no contexto de C jônio octa, C6/D°7.

Tabela 18: Classificação de saltos interválticos

Salto Interváltico Interior	Quando o salto melódico se faz entre notas da mesma classe, ex: C para E, ou G, ou A D para F, ou Ab ou B.
Salto Interváltico Exterior	Quando o salto melódico se faz entre notas de classes diferentes ex: C para D, ou F, ou Ab, ou B. D para E, ou G, ou A, ou C

O uso de saltos interválticos interiores tem um efeito de acerto rítmico, enquanto os exteriores são neutros. Na seguinte figura podemos observar como a adição de um salto interváltico interior, no segundo compasso, desalinhou a frase de G7, que estava alinhada no primeiro. No terceiro compasso, foram adicionados dois saltos interválticos interiores e, como já vimos, a adição de dois elementos de acerto rítmico, provoca uma neutralização rítmica e mantém inalterado o alinhamento da frase. No quarto compasso, foram adicionados três saltos interválticos interiores, o que alterou o alinhamento da frase. Porém, no caso funciona porque ocorreu uma mudança de acorde, o que originou um perfeito alinhamento melódico externo regular. Realço novamente que o alinhamento de uma frase diz sempre respeito ao acorde ou progressão harmônica a que está relacionada.

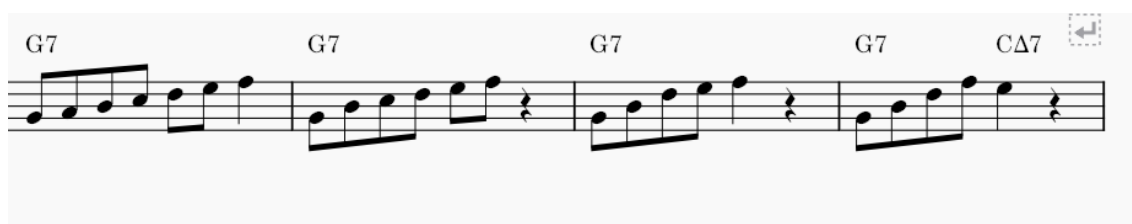


Figura 68: Exemplo de inserção de saltos interválticos em frases lineares

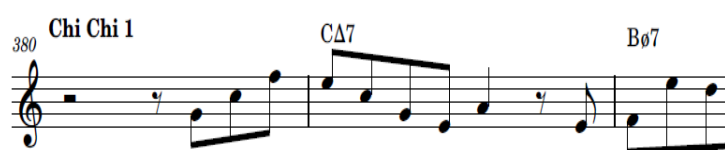


Figura 69: Exemplo de uso de saltos interválticos na frase Chi Chi 1

Na próxima figura, a frase do compasso um está alinhada, tal como a do compasso dois que usou dois saltos interválticos interiores. Na terceira figura, apenas um salto interváltico interior foi usado o que desalinhou a frase, no entanto, no quarto compasso, foram usados dois saltos interválticos alinhando a frase. De notar que os saltos interválticos exteriores, nunca alteram o alinhamento da frase, porque são neutros.



Figura 70: Saltos interválticos e alinhamento melódico

Na seguinte figura, podemos observar que as frases de conexão harmónica do compasso um e três, estão desalinhadas. Porém, no compasso dois e quatro, foi-lhes adicionado um salto interváltico interior, com função de acerto rítmico, que as alinhou.

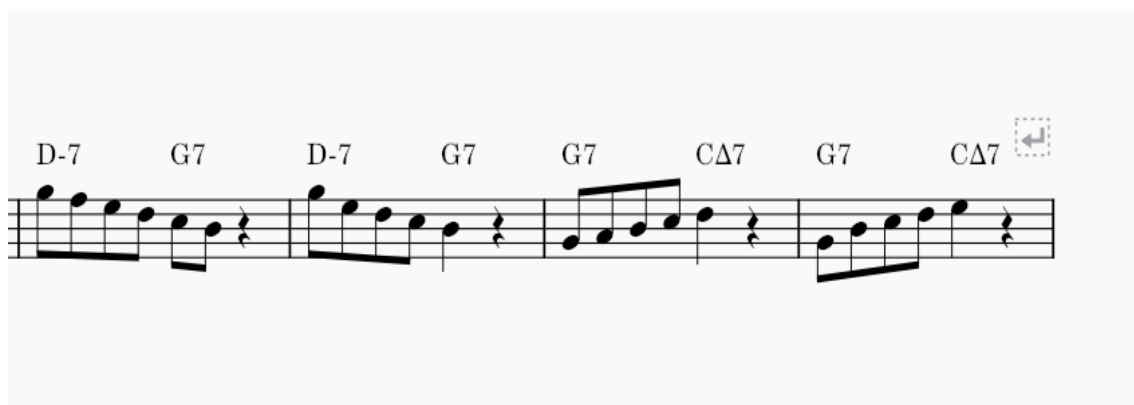


Figura 71: Conexões harmónicas e saltos interválticos

O acerto rítmico também pode ser realizado por pausas rítmicas, como uma pausa de colcheia, ou três pausas de colcheia, o que transmite constantemente a ideia de que o

alinhamento de uma frase está sempre relacionado com o elemento par ou ímpar. Curiosamente, embora não aprofunde muito, Goetschius (1882) toca nesse ponto, “Passing-notes usually necessitate the subdivision of their beat, and are therefore subject to the rule of rhythm given in par.” (p. 155), No caso, apenas se refere à inserção de notas de passagem, diatônicas ou cromáticas. Todavia, revela bem a importância de entender o alinhamento de frase, e de todos os fatores rítmicos que o podem destabilizar. Este fenómeno é crucial à improvisação musical e achei importante referi-lo, de modo que, através da sua consciencialização, o vocabulário desta dissertação consiga ser melhor aplicado, em contextos de harmonia funcional, em que o ritmo harmónico é rápido e complexo.

Concluindo, a qualquer frase ou motivo, podem ser acrescentados elementos musicais neutros, que não alteram o seu alinhamento, ou elementos musicais de acerto rítmico que o alteram. Contudo, se os elementos de acerto rítmico forem usados em número par, como dois cromatismos, ou dois *turns* de tercina de colcheia, o alinhamento da frase mantém-se inalterado.

Tabela 19: Elementos musicais de acerto rítmico e neutros

Elementos de acerto rítmico	Elementos neutros
Tercina de passagem diatónica <i>Turn</i> de tercina de colcheia Salto interválico interior Um cromatismo Pausa de colcheia	Tercina de passagem diacromática <i>Turn</i> de tercina de semicolcheia Salto interválico exterior

O domínio deste tipo de elementos musicais assume-se como fundamental no contexto do bebop, revelando-se essencial para uma compreensão sólida da linguagem, bem como para a prática da improvisação e da composição. Estes conceitos estarão presentes de forma recorrente ao longo do capítulo seguinte, constituindo pilares centrais tanto nos temas de Charlie Parker como nas composições da minha autoria que serão apresentadas.

Capítulo 3

Aplicações das frases e desenvolvimento motivico

Neste capítulo irei demonstrar diversos tipos de aplicações das frases dos *heads* de Parker. Numa primeira instância, através da descrição de vários tipos de técnicas de desenvolvimento motivico em motivos de CP. Em segundo lugar, através da composição de temas originais, usando apenas motivos, ou permutações de motivos, do saxofonista.

3.1 Tipos de aplicações

As frases dos *heads* de Charlie Parker podem ser utilizadas na improvisação/composição de duas formas distintas. Em primeiro lugar, de forma direta, tocando a frase nota por nota, ritmo por ritmo, aplicando-a simplesmente nos mais diversos contextos harmónicos. Em segundo lugar, de uma forma indireta, manipulando a frase de diversas formas, que vão ser enumeradas e explicadas posteriormente. De todas as frases listadas, podem ser extraídos inúmeros motivos musicais mais simples, curtos e flexíveis, que poderão ser mais facilmente aplicados de forma direta ou indireta. As frases originais transcritas encontram-se em anexo, devendo ser observadas para um melhor entendimento das variações e técnicas de desenvolvimento motivico abordadas neste capítulo.

Forma direta

A aplicação direta de uma frase ou motivo, ocorre quando esta é utilizada sem a alteração das notas ou ritmos da mesma, sobre um método de cópia e colagem, podendo ser exploradas, no entanto, diferentes acentuações ou dinâmicas. Em composição, esta forma é plágio devendo ser evitada. No entanto, as improvisações de jazz são ricas em citações e os músicos usam sistematicamente frases uns dos outros.

Na seguinte figura, podemos observar uma frase de acorde dominante, num contexto de secção B de um “Rhythm Changes”.



Figura 72: Exemplo de frase Anatole 7

Observemos como a mesma frase pode ser diretamente aplicada ao simples *standard*, “Autumn Leaves” de Joseph Kosma, no contexto de acorde dominante da progressão ii-7 V7.



Figura 73: Exemplo de aplicação direta de Anatole 7

A forma direta é amplamente reconhecida como a utilização de licks. Embora possa ser aproveitada em improvisação nos mais diversos contextos, em composição corresponde, de forma geral, a um plágio evidente. De qualquer modo, como estudo é interessante entender como realizar tal aplicação.

Forma indireta

A forma indireta consiste na alteração ou permutação de uma frase ou motivo. Existem inúmeras formas de manipular motivos ou frases musicais. Utilizando cada uma dessas técnicas e combinando-as, torna-se possível partir de uma ideia musical e originar infinitas variações da mesma.

Variation, it must be remembered, is repetition in which some features are changed and the rest preserved. All the features of rhythm, interval, harmony and contour are subject to various alterations. Frequently, several methods of variation are applied to several features simultaneously; but such changes must not produce a motive-form too foreign to the basic motive. (Schoenberg, 1967, p. 9).

Existem variações que se tornam irreconhecíveis da sua origem, passando a constituir material musical verdadeiramente original.

3.2 Desenvolvimento motivico aplicado às frases dos *bebop heads*

O estudo do desenvolvimento motivico encontra antecedentes na música medieval, sendo bastante vasto. Na seguinte figura está uma sistematização de Ralph Dunstan, de várias técnicas que irei abordar em seguida.

Thematic transformations roughly fall into three classes—Melodic, Rhythmic, and Harmonic—and these may be combined in countless ways.

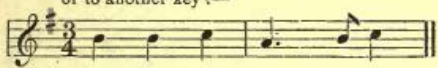
The following, taking the first phrase of "God save the King" as a motive, are among the most usual methods:—

Motive.



I.—SIMPLE MELODIC CHANGES—

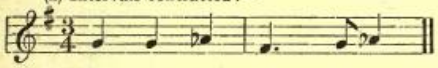
(1) Melody removed to another part of the scale, or to another key:—



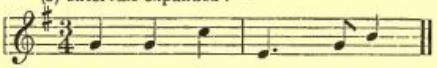
or



(2) Intervals contracted:—



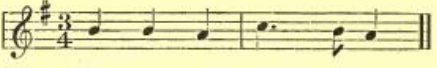
(3) Intervals expanded:—



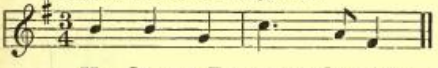
(4) Melody inverted:—



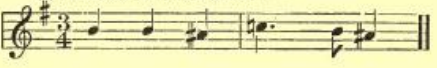
or



(5) Melody inverted and expanded:—

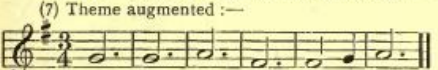


(6) Inverted and contracted:—

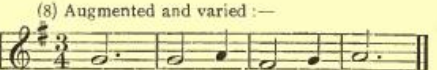


II.—SIMPLE RHYTHMIC CHANGES—

(7) Theme augmented:—



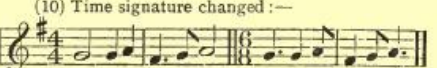
(8) Augmented and varied:—



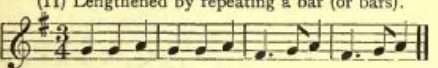
(9) Notes diminished:—



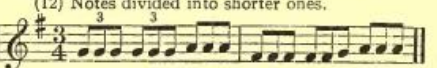
(10) Time signature changed:—



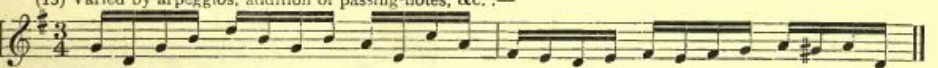
(11) Lengthened by repeating a bar (or bars).



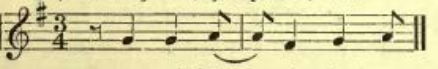
(12) Notes divided into shorter ones.



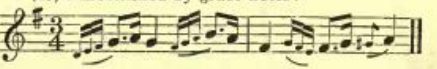
(13) Varied by arpeggios, addition of passing-notes, &c.:—



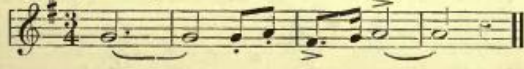
(14) Varied by rests, syncopations, &c.:—



(15) Embellished by grace-notes:—



(16) Metamorphosed:—



Any of the above (7 to 16) may also be contracted or extended in interval and the resulting themes may be transposed, inverted, or transformed.

Figura 74: Sistematização de diversos tipos de técnicas de desenvolvimento motivico

(Dunstan, 1919, p. 259)

Vou listar todas as técnicas de manipulação motivica que consegui reunir e considere interessantes ao presente estudo. Em seguida, descreverei cada técnica e apresentarei numerosos exemplos, ilustrando igualmente aplicações das frases de Parker, bem como possíveis desenvolvimentos motivicos.

Tabela 20: Tipos de desenvolvimento ou alteração motivica

Extensão
Omissão (Fragmentação)
Expansão
Contração
Desfasamento rítmico
Manipulação rítmica
Manipulação melódica
Transposição diatónica (Sequência)
Transposição cromática
Transposição harmónica
Adaptação harmónica
Inversão
Retrógrado
Retrógrado da inversão
Desfasamento de oitava
Ornamentos
Preenchimento melódico
Preenchimento cromático
Repetição rítmica

Extensão

A técnica de extensão consiste em acrescentar uma ou mais notas no início, ou no fim do motivo, em prefixo, em sufixo, ou ambos.

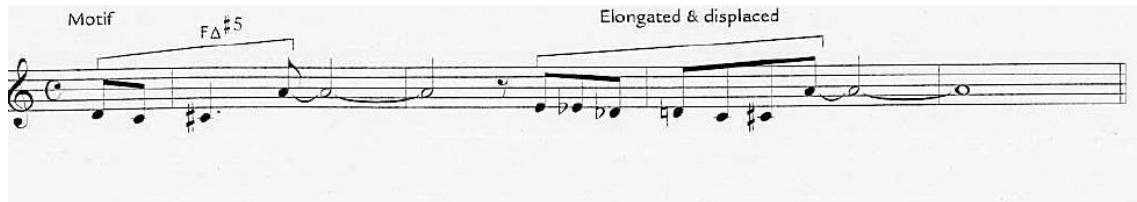


Figura 75: Exemplo de extensão

(Miller, 1997, p. 111)

Exemplo 1 de extensão no Now's The Time 1

Example 1 shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. The third measure contains a half note A4.

Exemplo 2 de extensão no Now's The Time 1

Example 2 shows a musical staff with a treble clef. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6.

Exemplo 3 de extensão no Now's The Time 1

Example 3 shows a musical staff with a treble clef. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6.

Figura 76: Exemplo de extensão no Now's The Time 1

Exemplo 4 de extensão no Ornithology 1

Example 4 shows a musical staff with a treble clef. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6.

Exemplo 5 de extensão no Ornithology 1

Example 5 shows a musical staff with a treble clef. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6.

Exemplo 6 de extensão no Ornithology 1

Example 6 shows a musical staff with a treble clef. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6.

Figura 77: Exemplo de extensão no Ornithology 1

Exemplo 7 de extensão no Yardbird Suite 2

16

Exemplo 8 de extensão no Yardbird Suite 2

18

Exemplo 9 de extensão no Yardbird Suite 2

20

Figura 78: Exemplo de extensão no Yardbird Suite 2

Omissão

A técnica de omissão consiste em omitir uma ou mais notas no início, no meio ou no fim do motivo.

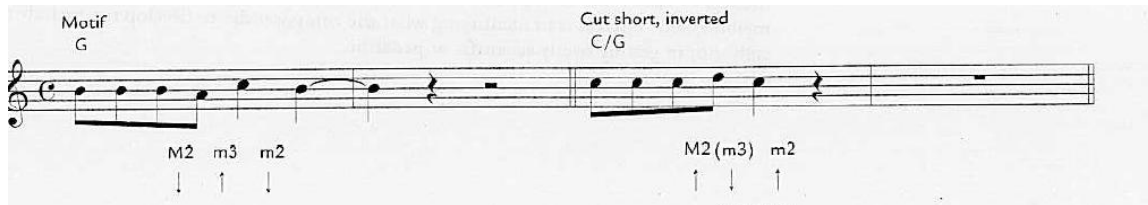


Figura 79: Exemplo de omissão

(Miller, 1997, p. 111),

Exemplo 1 de omissão no Donna Lee 1

22

Exemplo 2 de omissão no Donna Lee 1

26

Exemplo 3 de omissão no Donna Lee 1

30

The image shows three musical staves, each with a measure number and a title. Each staff contains a musical phrase with a triplet of eighth notes. The first staff is labeled 'Exemplo 1 de omissão no Donna Lee 1' and measure 22. The second staff is labeled 'Exemplo 2 de omissão no Donna Lee 1' and measure 26. The third staff is labeled 'Exemplo 3 de omissão no Donna Lee 1' and measure 30. The staves are in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Figura 80: Exemplo de omissão no Donna Lee 1

Exemplo 4 de omissão no Shaw Nuff 1

34

Exemplo 5 de omissão no Shaw Nuff 1

37

Exemplo 6 de omissão no Shaw Nuff 1

40

The image shows three musical staves, each with a measure number and a title. Each staff contains a musical phrase with a triplet of eighth notes. The first staff is labeled 'Exemplo 4 de omissão no Shaw Nuff 1' and measure 34. The second staff is labeled 'Exemplo 5 de omissão no Shaw Nuff 1' and measure 37. The third staff is labeled 'Exemplo 6 de omissão no Shaw Nuff 1' and measure 40. The staves are in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Figura 81: Exemplo de omissão no Shaw Nuff 1

Exemplo 7 de omissão no Si Si 4

43

Exemplo 8 de omissão no Si Si 4

46

Exemplo 9 de omissão no Si Si 4

49

Figura 82: Exemplo de omissão no Si Si 4

Expansão

A técnica de expansão consiste em tornar o ritmo do motivo, proporcionalmente mais lento. Um motivo de quatro colcheias poderá passar a quatro colcheias pontuadas, depois a quatro semínimas, a quatro semínimas pontuadas, e em seguida a quatro mínimas.

52 Exemplo 1 de expansão no Anatole 4

55 Exemplo 2 de expansão no Anatole 4

58 Exemplo 3 de expansão no Anatole 4

Figura 83: Exemplo de expansão no Anatatole 4

Exemplo 4 de expansão no Blue Bird 5

67

Exemplo 5 de expansão no Blue Bird 5

70

Exemplo 6 de expansão no Blue Bird 5

74

Figura 84: Exemplo de expansão no Blue Bird 5

Exemplo 7 de expansão no Dexterity 5

79



Exemplo 8 de expansão no Dexterity 5

82



Exemplo 9 de expansão no Dexterity 5

85

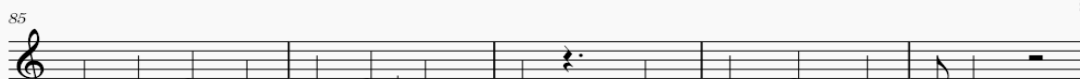


Figura 85: Exemplo de expansão no Dexterity 5

Contração

A técnica de contração consiste em tornar o ritmo do motivo proporcionalmente mais rápido. Um motivo de quatro colcheias poderá passar a quatro colcheias pontuadas, depois a quatro semínimas, a quatro semínimas pontuadas, e em seguida a quatro mínimas.

Exemplo 1 de contração no The Hymn 1

90



Exemplo 2 de contração no The Hymn 1

94



Exemplo 3 de contração no The Hymn 1

96



Figura 86: Exemplo de contração no The Hymn 1

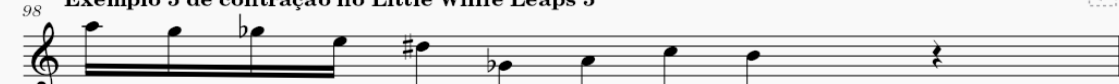
Exemplo 4 de contração no Little Willie Leaps 5

97



Exemplo 5 de contração no Little Willie Leaps 5

98



Exemplo 6 de contração no Little Willie Leaps 5

99

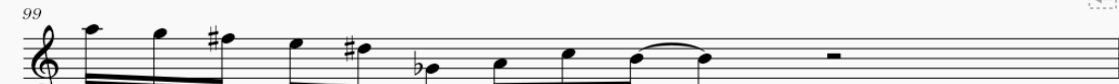
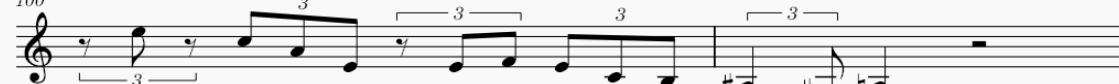


Figura 87: Exemplo de contração no Little Willie Leaps 5

Exemplo 7 de contração no Segment 5

100



Exemplo 8 de contração no Segment 5

102



Exemplo 9 de contração no Segment 5

103



Figura 88: Exemplo de contração no Segment 5

Desfasamento rítmico

A técnica de desfasamento consiste em deslocar o motivo ao longo do compasso. Um motivo que comece no tempo 1 do compasso, pode ser aplicado no tempo 2 ou 4 ou mesmo 1e do compasso.



Figura 89: Exemplo de desfasamento rítmico

(Miller, 1997, p. 111)

Rhythmic Displacement: This is a typical jazz syncopation where the motive occurs every three beats with a meter of four.

12.42



Some very mathematical and seemingly contrived devices can and do occur naturally in improvised music. A motive can recur in inversion with its intervals reversed or backwards, in retrograde with its intervals sounding in reverse or upside down, and in retrograde inversion with the intervals upside down and backwards.

Figura 90: Exemplo de desfasamento rítmico em ritmo cruzado de 3/4

(Ligon, 2005, p. 331)

104 **Exemplo 1 de desfasamento rítmico no Air Conditioning 1**

107 **Exemplo 2 de desfasamento rítmico no Air Conditioning 1**

110 **Exemplo 3 de desfasamento rítmico no Air Conditioning 1**



Figura 91: Exemplo de desfasamento rítmico no Air Conditioning 1

Exemplo 4 de desfasamento rítmico no Charlie's Wig 1

113

Exemplo 5 de desfasamento rítmico no Charlie's Wig 1

116

Exemplo 6 de desfasamento rítmico no Charlie's Wig 1

118

Figura 92: Exemplo de desfasamento rítmico no Charlie's Wig 1

Exemplo 7 de desfasamento rítmico no Donna Lee 5

121

Exemplo 8 de desfasamento rítmico no Donna Lee 5

124

Exemplo 9 de desfasamento rítmico no Donna Lee 5

126

Figura 93: Exemplo de desfasamento rítmico no Donna Lee 5

Além do mais, o desfasamento rítmico pode também ter em conta a sugestão de diferentes compassos rítmicos, como $3/8$, $3/4$, $5/8$, $5/4$, $7/8$, $7/4$ e por aí adiante. Para um compasso rítmico ser definido é necessário ter em atenção o intervalo em que as notas são acentuadas, como exemplifico nas seguinte figura:

Para a definição de um $3/8$ sobre um $4/4$, é necessário que exista um intervalo de acentuações de três colcheias; caso o objetivo seja sugerir um $3/4$, deverá existir um intervalo de três semínimas.

102 Ritmo cruzado de $3/8$

Figura 94: Exemplo de ritmo cruzado de $3/8$

Determinada frase pode mesmo ser constituída apenas por colcheias, sem pausas, desde que o intervalo entre acentuações seja respeitado. Na seguinte figura, uma frase à colcheia que sugere um 3/4.



Figura 95: Exemplo de ritmo cruzado de 3/4

A primeira nota não necessita de começar no primeiro tempo, desde que a distância entre acentuações seja respeitada.



Figura 96: Exemplo de ritmo cruzado de 3/4

Em seguida, o intervalo que deve ser respeitado para os ritmos cruzados de 5/8 e 7/8.



Figura 97: Exemplo de ritmo cruzado de 5/8



Figura 98: Exemplo de ritmo cruzado de 7/8

Em seguida, um exemplo aplicado ao primeiro motivo de Blues For Alice, também com transposição diatônica em lídio.



Figura 99: Exemplo de desfasamento rítmico com ritmo cruzado de 7/8 no Blues For Alice 1

Inúmeras opções podem ser sistematizadas, com todas as possibilidades de distribuição de colcheias e ainda com o uso de tercinas, quintinas e septinas. Ritmos cruzados de 4/8 ou 4/4 também podem ser usados por cima de outros compassos. Em suma, este conceito funciona por cima de qualquer tipo de compasso, sendo sem dúvida uma técnica valiosa. O objetivo do presente estudo não é a sistematização exaustiva de ritmos cruzados, mas destaco Bergonzi (2000), que descreve muitos deles com grande clareza, assim como Cardoso (2023), que se debruça sobre o uso de polirritmias.

Manipulação rítmica

A técnica de manipulação rítmica consiste na alteração rítmica do motivo. Por exemplo, trocar quatro colcheias por uma pausa de colcheia seguida de uma colcheia e três tercinas de colcheia. Podem ser usadas pausas e ritmos como tercinas, quintinas, septinas, semínimas e mínimas pontuadas, entre outros, as possibilidades são quase infinitas.

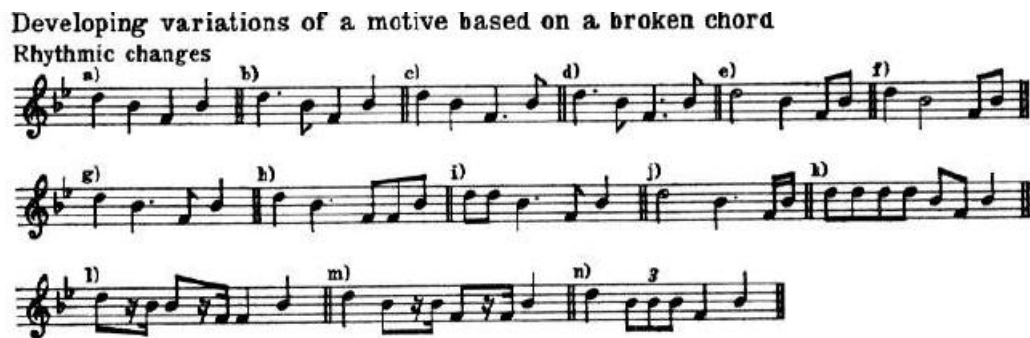
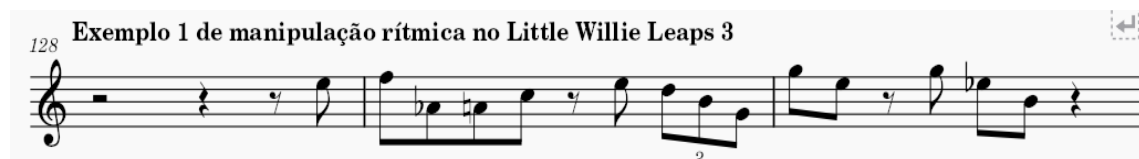


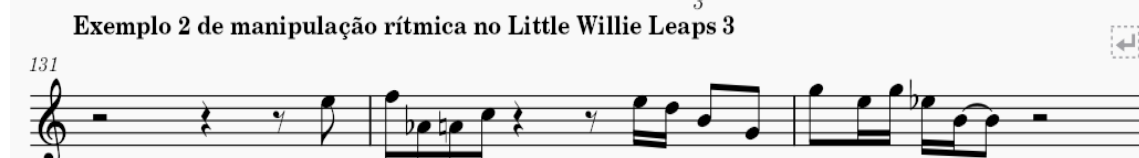
Figura 100: Exemplo de manipulação rítmica

(Schoenberg, 1967, p. 12)

128 Exemplo 1 de manipulação rítmica no Little Willie Leaps 3



131 Exemplo 2 de manipulação rítmica no Little Willie Leaps 3



134 Exemplo 3 de manipulação rítmica no Little Willie Leaps 3

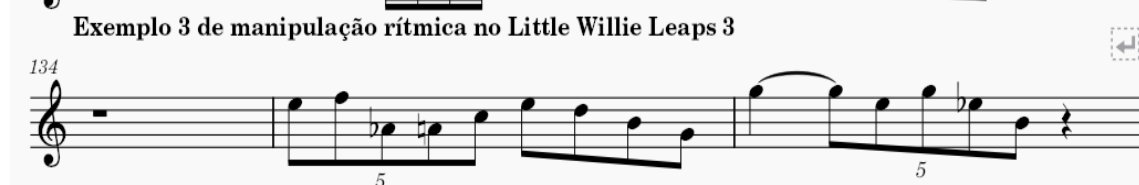


Figura 101: Exemplo de manipulação rítmica no Little Willie Leaps 3

Exemplo 4 de manipulação rítmica no Tiny's Tempo 2

137

Exemplo 5 de manipulação rítmica no Tiny's Tempo 2

141

Exemplo 6 de manipulação rítmica no Tiny's Tempo 2

145

Figura 102: Exemplo de manipulação rítmica no Tiny's Tempo 2

Exemplo 7 de manipulação rítmica no Donna Lee 10

148

Exemplo 8 de manipulação rítmica no Donna Lee 10

151

Exemplo 9 de manipulação rítmica no Donna Lee 10

154

Figura 103: Exemplo de manipulação rítmica no Donna Lee 10

Manipulação melódica

A técnica de manipulação melódica consiste na variação de uma ou mais notas de um motivo, ou mesmo na alteração da ordem dos intervalos.

Exemplo 1 de manipulação melódica no Confirmation 3

583

Exemplo 2 de manipulação melódica no Confirmation 3

585

Exemplo 3 de manipulação melódica no Confirmation 3

587

Figura 104: Exemplo de manipulação melódica no Confirmation 3

Exemplo 4 de manipulação melódica no Marmaduke 2

589



3

Exemplo 5 de manipulação melódica no Marmaduke 2

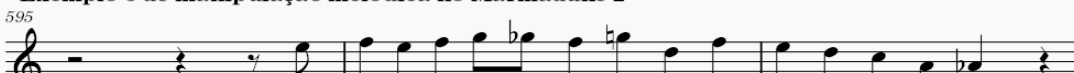
592



3

Exemplo 6 de manipulação melódica no Marmaduke 2

595



3

Figura 105: Exemplo de manipulação melódica no Marmaduke 2

Exemplo 7 de manipulação melódica no Mohawk 4

598 CΔ



Exemplo 7 shows a melodic line on a single staff. It begins with a whole note C4, followed by a quarter rest, then a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. The next measure contains a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. This is followed by a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The final measure contains a whole note E4.

Exemplo 8 de manipulação melódica no Mohawk 4

600 CΔ



Exemplo 8 shows a melodic line on a single staff. It begins with a whole note C4, followed by a quarter rest, then a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. The next measure contains a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. This is followed by a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The final measure contains a whole note E4.

Exemplo 9 de manipulação melódica no Mohawk 4

602 CΔ



Exemplo 9 shows a melodic line on a single staff. It begins with a whole note C4, followed by a quarter rest, then a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. The next measure contains a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. This is followed by a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The final measure contains a whole note E4.

Figura 106: Exemplo de manipulação melódica no Mohawk 4

Transposição diatônica

Consiste em transpor o motivo por entre os graus de uma escala diatônica, podendo ou não descrever algum tipo de sequência. Todos os campos harmônicos podem ser utilizados. Esta técnica é útil em harmonias rápidas através da utilização de motivos curtos. No entanto, é igualmente interessante em contextos harmônicos modais, ou sobre uma abordagem horizontal. A diferença entre transposição diatônica e a sequência, é que a utilização de transposição diatônica não incorre necessariamente na descrição de um seguimento.

Exemplo de desenvolvimento motivico que envolve transposição diatônica e desfasamento rítmico.

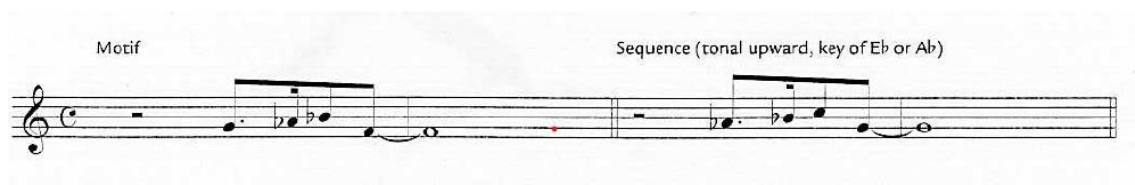


Figura 107: Exemplo de transposição diatônica

(Miller, 1997, p. 110)

or lower, steps, is called a sequence :

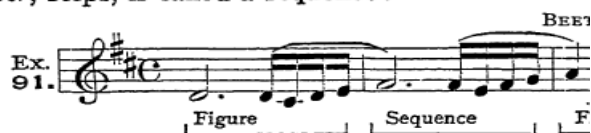


Figura 108: Exemplo de transposição diatônica

(Goetschius, 1882, p. 49)

Quando determinada frase contém cromatismos, estes podem ser transpostos diatonicamente, utilizando as regras do preenchimento cromático. Como pode ser exemplificado pela seguinte frase composta por mim, transposta ao longo dos primeiros quatro graus do campo harmônico de C maior.



Figura 109: Exemplo de transposição diatônica numa frase com diversos cromatismos

Nas seguintes figuras apresento exemplos de transposição diatônica para os campos harmônicos da escala maior, menor melódica, maior harmônica, menor harmônica, menor melódica #5, menor melódica #5 #11 e ainda as simétricas, tons inteiros e diminuta Tm e diminuta mT.

**Exemplo 1 de transposição diatônica
no campo harmônico da escala maior no Anthropology 1**

157 Jônio

160 Anthropology 1
Dórico

163 Anthropology 1
Frígio

166 Anthropology 1
Lídio

169 Anthropology 1
Mixólidio

172 Anthropology 1
Éolio

175 Anthropology 1
Lócrio

Figura 110: Exemplo de transposição diatônica no campo harmônico da escala maior no Anthropology 1

**Exemplo 2 de transposição diatônica
no campo harmônico da escala menor melódica no Donna Lee 1**

178 **Menor melódica**

Donna Lee 1

182 **Dórico b9**

Donna Lee 1

186 **Lídio Aumentado**

Donna Lee 1

190 **Lídio Dominante**

Donna Lee 1

194 **Mixolídio b13**

Donna Lee 1

198 **Lócrio N9**

Donna Lee 1

202 **Superlócrio**

Donna Lee 1

Figura 111: Exemplo de transposição diatônica no campo harmônico da escala menor melódica no Donna Lee 1

Exemplo 3 de transposição diatônica
no campo harmônico da escala maior harmônica no Confirmation 1

206 **Maior Harmónica**

210 **Confirmation 1**
Lócrio N9 N13

214 **Confirmation 1**
Superfrígio

218 **Confirmation 1**
Menor Melódica #11

222 **Confirmation 1**
Mixilídio b9

226 **Confirmation 1**
Lídio Aumentado #9

230 **Confirmation 1**
Lócrio bb7

Figura 112: Exemplo de transposição diatônica no campo harmônico da escala maior harmônica no Confirmation 1

**Exemplo 4 de transposição diatônica
no campo harmônico da escala menor harmônica no Cheryl 1**

234 **Menor Harmônica**

237 **Cheryl 1
Lócrio N13**

240 **Cheryl 1
Jônio #5**

243 **Cheryl 1
Dórico #4**

246 **Cheryl 1
Mixolídio b9 b13**

249 **Cheryl 1
Lídio #9**

252 **Cheryl 1
Hiperlócrio**

Figura 113: Exemplo de transposição diatônica no campo harmônico da escala menor harmônica no Cheryl 1

Exemplo 5 de transposição simétrica
no campo harmónico de tons inteiros

Tons Inteiros
Quasimodo 1

The musical score consists of six staves, each representing a different transposition of the same melodic material. The staves are numbered 255, 258, 261, 264, 267, and 270. The notation includes various intervals and accidentals, demonstrating the concept of symmetric transposition in the field of whole tones.

Figura 114: Exemplo de transposição simétrica no campo harmónico da escala de tons inteiros no Quasimodo 1

**Exemplo 6 de transposição simétrica
no campo harmônico da escala diminuta**

Little Willie Leaps 1

273 Meio Tom - Tom



276



279



282



Little Willie Leaps 1

Tom - Meio Tom

285



288



291



294



Figura 115: Exemplo de transposição diatônica no campo harmônico da escala diminuta no Little Willie Leaps 1

Exemplo 7 de transposição diatônica
no campo harmônico da escala Menor Melódica #5

An Oscar For Treadwell 1
Menor Melódica #5

An Oscar For Treadwell 1
Dórico b9 #11

An Oscar For Treadwell 1
Lídio Aumentado #3

An Oscar For Treadwell 1
Lídio Dominante #9

An Oscar For Treadwell 1
Hiperlócrio bb6

An Oscar For Treadwell 1
Menor Harmônica b5

An Oscar For Treadwell 1
Superlócrio N13

Figura 116: Exemplo de transposição diatônica no campo harmônico da escala menor melódica #5 no An Oscar For Treadwell 1

Exemplo 8 de transposição diatônica
no campo harmônico da escala Menor Melódica #5 #11
Barbados 1

315 Menor Melódica #5 #11

Barbados 1

317 Lídio Dominante b9

Barbados 1

319 Lídio Aumentado #9 #3

Barbados 1

321 Lócrio bb7 N9

Barbados 1

323 Superlócrio bb13

Barbados 1

325 Menor Melódica b5

Barbados 1

327 Superfrígio N13

Figura 117: Exemplo de transposição diatônica no campo harmônico da escala menor melódica #5 #11 no Barbados 1

Transposição cromática

A técnica de transposição cromática consiste na transposição intervállica do motivo, cromaticamente ou por ciclos. Esta abordagem é útil em contexto harmónicos atonais, ou quando é pretendida uma abordagem *outside* por cima de harmonias funcionais ou não funcionais.

**Exemplo 1 de transposição cromática
no Laird Bird 4 ciclo de terceiras menores**



Figura 118: Exemplo de transposição cromática no Laird Bird 4

**Exemplo 2 de transposição cromática
no Ornithology 3 ciclo 2 menores**



Figura 119: Exemplo de transposição cromática no Ornithology 3

**Exemplo 3 de transposição cromática
no Red Cross 1 ciclo 7 maiores**



Figura 120: Exemplo de transposição cromática no Red Cross 1

Transposição harmónica

A técnica de transposição harmónica consiste na transposição do motivo para os mesmos graus de outro acorde, não necessariamente diatónico. Esta técnica é útil em harmonias rápidas através da aplicação de motivos curtos.

Exemplo 1 de transposição harmónica no Chi Chi 6

Utilizando A Mixolídio b9 b13
A7

Utilizando A- Harmónica
A-

Utilizando D Lídio
DΔ

Utilizando D Diminuta T-mt
Do7

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 357 and the second at 361. Above the first staff, there are two annotations: 'Utilizando A Mixolídio b9 b13 A7' and 'Utilizando A- Harmónica A-'. Above the second staff, there are two annotations: 'Utilizando D Lídio DΔ' and 'Utilizando D Diminuta T-mt Do7'. The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Figura 121: Exemplo de transposição harmónica no Chi Chi 6

Exemplo 2 de transposição harmónica no Marmaduke 1

Utilizando Eb Dórico
Eb-7

Utilizando Ab Mixolídio
Ab7

Utilizando Db Lídio Aumentado
DbΔ#5

Utilizando G Lócrio N9
Gø

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 365 and the second at 370. Above the first staff, there are two annotations: 'Utilizando Eb Dórico Eb-7' and 'Utilizando Ab Mixolídio Ab7'. Above the second staff, there are two annotations: 'Utilizando Db Lídio Aumentado DbΔ#5' and 'Utilizando G Lócrio N9 Gø'. The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Figura 122: Exemplo de transposição harmónica no Marmaduke 1

Exemplo 3 de transposição harmónica no Quasimodo 7

Utilizando C Mixolídio b9
C13b9

Utilizando F Lídio
FΔ

Utilizando E Mixolídio
E7sus

Utilizando A Menor Melódica #11
A-6

The image shows four staves of musical notation. The first staff starts at measure 374 and the subsequent staves at 377, 379, and 381. Above each staff, there is an annotation: 'Utilizando C Mixolídio b9 C13b9', 'Utilizando F Lídio FΔ', 'Utilizando E Mixolídio E7sus', and 'Utilizando A Menor Melódica #11 A-6'. The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Figura 123: Exemplo de transposição harmónica no Quasimodo 7

Adaptação harmónica

A técnica de adaptação harmónica consiste na adaptação das notas do motivo para que estas funcionem noutro acorde. Esta técnica é igualmente importante sobre ritmos harmónicos rápidos.

Taking a sequential melody and going through the changing harmony while retaining the shape of the sequences can give a seamless effect to chord playing.

Example: Table Stakes



Figura 124: Exemplo de adaptação harmónica

(Bergonzi, 2015, p. 162)

Exemplo 1 de adaptação harmónica no Donna Lee 6



Exemplo 2 de adaptação harmónica no Donna Lee 6



Exemplo 3 de adaptação harmónica no Donna Lee 6

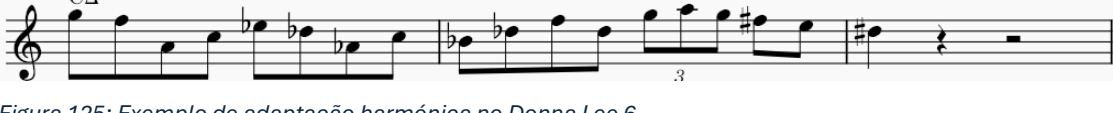
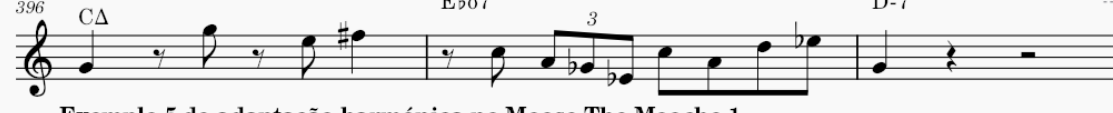
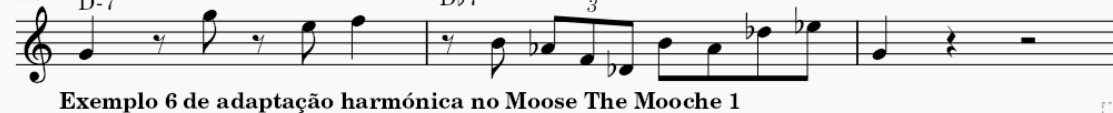


Figura 125: Exemplo de adaptação harmónica no Donna Lee 6

Exemplo 4 de adaptação harmónica no Moose The Mooche 1



Exemplo 5 de adaptação harmónica no Moose The Mooche 1



Exemplo 6 de adaptação harmónica no Moose The Mooche 1

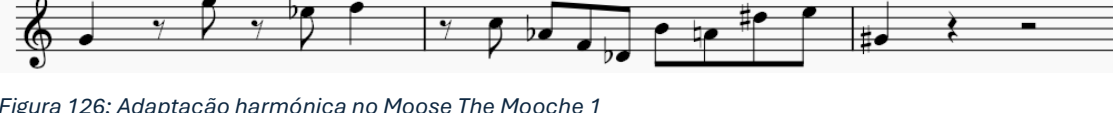


Figura 126: Adaptação harmónica no Moose The Mooche 1

Exemplo 7 de adaptação harmónica no Cool Blues 1

405 CΔ 3 Eb7 AbΔ B7sus EΔ

Exemplo 8 de adaptação harmónica no Cool Blues 1

408 Bø 3 Bb7 A-

Exemplo 9 de adaptação harmónica no Cool Blues 1

411 D-7 3 G7 Eb-7 Ab7 DbΔ

Figura 127: Exemplo de adaptação harmónica no Cool Blues 1

Inversão

A técnica da inversão consiste em manter os intervalos do motivo, invertendo a sua direção melódica. Um motivo com uma terceira ascendente passa a ter uma terceira descendente. Esta técnica segue uma lógica intervalar, não tonal, nem modal, logo a sua aplicação é em geral *outside*. Quando este método é aplicado em larga escala, é igualmente conhecido como harmonia negativa, uma vez que inverte não apenas melodias, mas também acordes e escalas, a partir de um eixo previamente definido, produzindo um efeito de espelhamento harmónico.

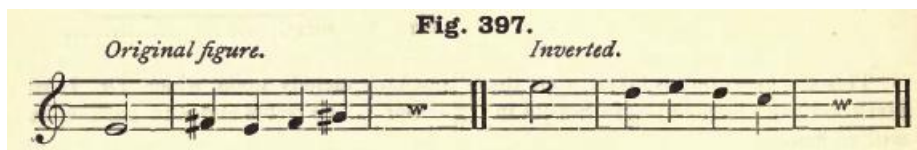


Figura 128: Exemplo de inversão

(Pearce, 1914, p. 228)

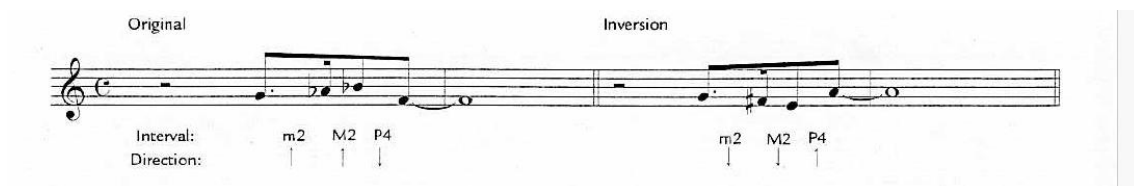


Figura 129: Exemplo de inversão

(Miller, 1997, p. 110)

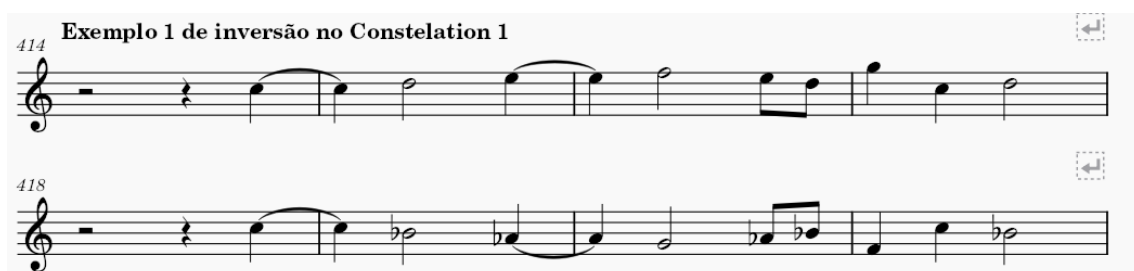


Figura 130: Exemplo de inversão no Constellation 1

Exemplo 2 de inversão no Dewey Square 1

422

3

425

3

Figura 131: Exemplo de inversão no Dewey Square 1

Exemplo 3 de inversão no Yardbird Suite 7

428

431

Figura 132: Exemplo de inversão no Yardbird Suite 7

Retrógrado

A técnica do retrógrado consiste em tocar o motivo da última nota para a primeira.



Figura 133: Exemplo de retrógrado

(Miller, 1997, p. 110)

No primeiro exemplo da seguinte figura, apenas apresento o motivo da última nota para a primeira sem alterar o ritmo. No segundo exemplo, já escrevi o ritmo do motivo de trás para a frente. No terceiro exemplo, tomei alguma liberdade rítmica e não inverti o ritmo de forma exata.

Exemplo 1 de retrógrado no Back Home Blues 2

434

Exemplo 2 de retrógrado no Blue Bird 4

438

Exemplo 3 de retrógrado no Buzzy 1

442

Figura 134: Exemplo de retrógrado no Back Home Blues 2, Blue Bird 4 e Buzzy 1

Retrógrado da inversão

A técnica do retrógrado da inversão consiste em tocar o inverso do motivo da última nota para a primeira. Esta técnica segue uma lógica intervalar, logo a sua aplicação é em geral *outside*.



Figura 135: Exemplo de retrógrado do inverso

(Miller, 1997, p. 110)

Exemplo 1 de retrógrado do inverso no Back Home Blues 2

446

Exemplo 2 de retrógrado do inverso no Blue Bird 4

450

Exemplo 3 de retrógrado do inverso no Buzzy 1

454

Figura 136: Exemplo de retrógrado do inverso no Back Home Blues 2, Blue Bird 4 e Buzzy 1

Como podemos constatar, a utilização deste método descaracteriza fortemente o motivo, sendo mais prático usá-lo em motivos simples e curtos.

Preenchimento cromático

A técnica do preenchimento cromático consiste em preencher o motivo com cromatismos, no início, no meio ou no fim. Através de cromatismos de passagem, aproximações e enclosures cromáticos de duas, três, quatro ou mais notas.

Exemplo 1 de preenchimento cromático no Donna Lee 10

458



Exemplo 2 de preenchimento cromático no Donna Lee 10

461



Exemplo 3 de preenchimento cromático no Donna Lee 10

464



Figura 137: Exemplo de preenchimento cromático no Donna Lee 10

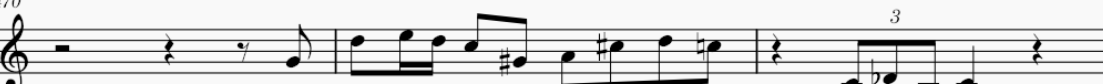
Exemplo 4 de preenchimento cromático no Red Cross 1

467



Exemplo 5 de preenchimento cromático no Red Cross 1

470



Exemplo 6 de preenchimento cromático no Red Cross 1

473



Figura 138: Exemplo de preenchimento cromático no Red Cross 1

Exemplo 7 de preenchimento cromático no Swedish Schnapps 1

476

Exemplo 8 de preenchimento cromático no Swedish Schnapps 1

479

Exemplo 9 de preenchimento cromático no Swedish Schnapps 1

482

Figura 139: Exemplo de preenchimento cromático no Swedish Schnapps 1

Desfasamento de oitava

A técnica de desfasamento de oitava consiste em oitavar uma ou mais notas do motivo para os agudos ou para os graves. Regra geral, o desfasamento de oitava ocorre nos contratempos, mas também pode ser realizado nos tempos fortes do compasso. É uma técnica muito comum na linguagem barroca e bebop.

Exemplo 1 de desfasamento de oitava no Relaxin At Camarillo 1

485

Exemplo 2 de desfasamento de oitava no Relaxin At Camarillo 1

487

Exemplo 3 de desfasamento de oitava no Relaxin At Camarillo 1

489

Figura 140: Exemplo de desfasamento de oitava no Relaxin At Camarillo 1

Exemplo 4 de desfasamento de oitava no Quasimodo 9

491

Exemplo 5 de desfasamento de oitava no Quasimodo 9

493

Exemplo 6 de desfasamento de oitava no Quasimodo 9

495

Figura 141: Exemplo de desfasamento de oitava no Quasimodo 9

Exemplo 7 de desfasamento de oitava no Ornithology 10

497

Exemplo 8 de desfasamento de oitava no Ornithology 10

501

Exemplo 9 de desfasamento de oitava no Ornithology 10

505

Figura 142: Exemplo de desfasamento de oitava no Ornithology 10

Ornamentos

As notas dos motivos podem ser ornamentadas com diversos tipos de ornamentos. Apesar de existirem variáveis qualidades, apenas vou exemplificar o uso de *turns* e tercinas de passagem.

Nos *turns*, a nota de baixo ou de cima é usada dependendo da direção da frase.

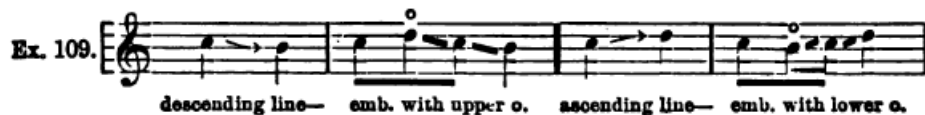


Figura 143: Exemplo de turns

(Goetschius, 1900, p. 88)

Exemplo 1 de ornamentação no Ornithology 4
509

Exemplo 2 de ornamentação no Ornithology 4
512

Exemplo 3 de ornamentação no Ornithology 4
515

Figura 144: Exemplo de ornamentação no Ornithology 4

Exemplo 4 de ornamentação no Donna Lee 4
518

Exemplo 5 de ornamentação no Donna Lee 4
522

Exemplo 6 de ornamentação no Donna Lee 4
526

Figura 145: Exemplo de ornamentação no Donna Lee 4

Exemplo 7 de ornamentação no Little Willie Leaps 2

530

Exemplo 8 de ornamentação no Little Willie Leaps 2

533

Exemplo 9 de ornamentação no Little Willie Leaps 2

536

Figura 146: Exemplo de ornamentação no Little Willie Leaps 2

Preenchimento melódico

Esta técnica refere a utilização de notas de passagem ou melodias entre motivos. Nas seguinte figuras podemos ver um exemplo de Schoenberg, que desenvolve o motivo inicial do ex. 5, através de notas de passagem.

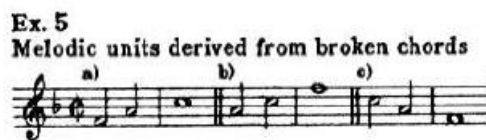


Figura 147: Apresentação de três motivos a), b) e c)

(Schoenberg, 1967, p. 6)

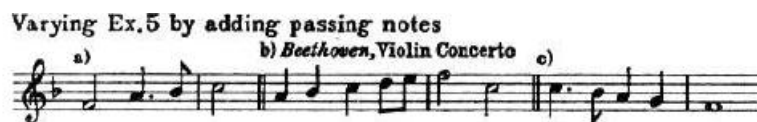


Figura 148: Exemplo de preenchimento melódico nos motivos da figura anterior, a), b) e c)

(Schoenberg, 1967, p. 7)

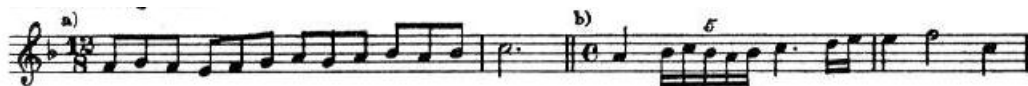


Figura 149: Desenvolvimento do preenchimento melódico da figura anterior nos a), b) e c)

(Schoenberg, 1967, p. 7)

Exemplo 1 de preenchimento melódico no Little Suede Shoes 2

539



Exemplo 2 de preenchimento melódico no Little Suede Shoes 2

541

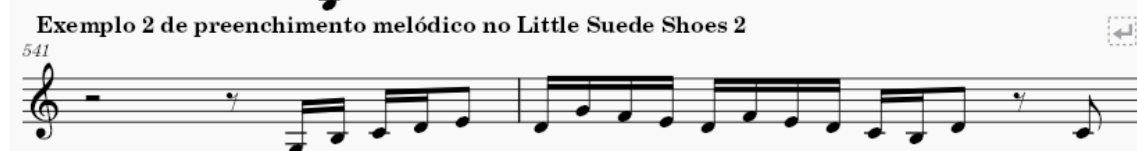


Figura 150: Exemplo de preenchimento melódico no Little Suede Shoes 2

Exemplo 3 de preenchimento melódico no Segment 1

543

Exemplo 4 de preenchimento melódico no Segment 1

545

Figura 151: Exemplo de preenchimento melódico no Segment 1

Exemplo 5 de preenchimento melódico no The Hymn 2

547

Exemplo 6 de preenchimento melódico no The Hymn 2

551

Exemplo 7 de preenchimento melódico no The Hymn 2

555

Exemplo 8 de preenchimento melódico no The Hymn 2

559

Exemplo 9 de preenchimento melódico no The Hymn 2

563

Figura 152: Exemplo de preenchimento melódico no The Hymn 2

Repetição rítmica

Apenas o ritmo do motivo é repetido enquanto as notas melódicas são alteradas.

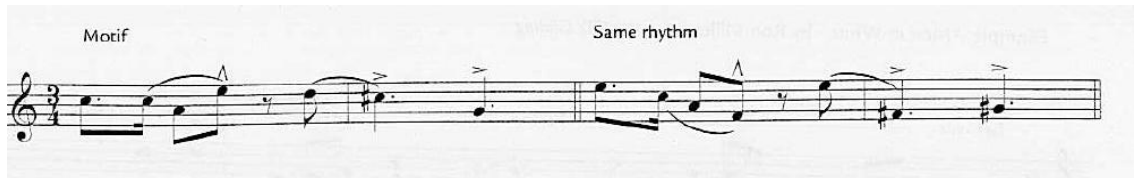


Figura 153: Exemplo de repetição rítmica

(Miller, 1997, p. 111)



Figura 154: Exemplo de repetição rítmica no Swedish Schnapps 5



Figura 155: Exemplo de repetição rítmica no Bird Feathers 4

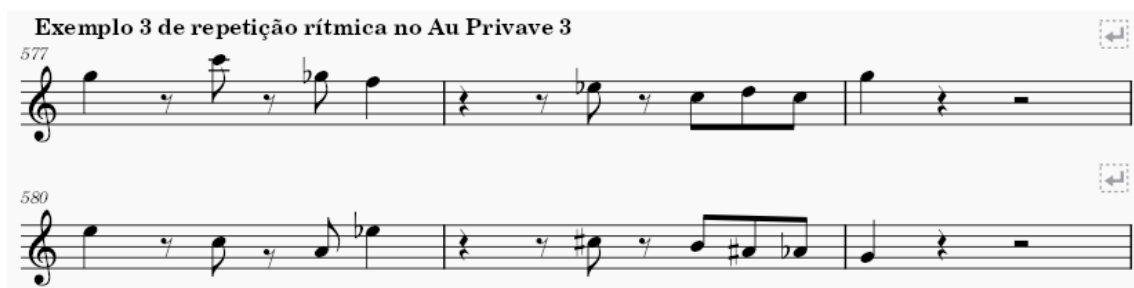


Figura 156: Exemplo de repetição rítmica no Au Privave 3

3.3 Composição de temas com motivos dos heads de Charlie Parker

As técnicas de desenvolvimento motivico apresentadas anteriormente podem também ser empregues como recursos de composição. Sendo que cada exemplo registado, aplicado às frases de Charlie Parker, poderia hipoteticamente ser integrado numa nova obra. Nessa lógica, compus seis temas utilizando motivos, ou permutações de motivos encontrados nos *heads* de CP. As harmonias utilizadas foram de *standards* do cancionero americano e as melodias foram escritas com recurso a técnicas de desenvolvimento motivico previamente apresentadas no capítulo 3.2.

Contrafacto de All The Things You Are - Jerome Kern

Raul Caldeira

Chord symbols: Bb-7, Eb-7, Ab7, DbΔ, GbΔ7, Gø7, C7, FΔ7, FΔ7, F-7, Bb-7, Eb7, AbΔ7, DbΔ7, Dø7, G7, CΔ7, CΔ7, D-7, G7, CΔ7, CΔ, Bø7, E7, AΔ7, F7, Bb-7, Eb-7, Ab7, DbΔ, GbΔ, Gb-6, F-7, Eø7, Eb-7, Ab7, DbΔ7, Cø7, F7.

Motif names: Barbados 1, Barbados 1, Perhaps 2, Perhaps 2, Perhaps 2, Dexterity 8, Perhaps 2, Perhaps 2, Cheryl 1, Perhaps 2, Cheryl 1, Perhaps 2, Perhaps 2, Barbados 1, Barbados 1, Blues For Alice 1, Donna Lee 4, Anthropology 1, Perhaps 2.

Figura 157: Contrafacto de All The Things You Are - Jerome Kern

Técnicas usadas:

The image displays a musical score for the contrafact of 'All The Things You Are' by Jerome Kern. The score is written in 4/4 time and features various harmonic and rhythmic techniques. The techniques are listed below the staff for each measure or group of measures.

Measures 1-4: **Barbados 1**
 Transposição harmónica

Measures 5-8: **Barbados 1**
 Transposição harmónica
 Omissão

Measures 9-12: **Perhaps 2**
 Desenvolvimento com:
 Transposição harmónica
 Transposição diatónica
 Omissão
 Desfasamento rítmico

Measures 13-16: **Perhaps 2**
 Desenvolvimento com:
 Transposição harmónica
 Transposição diatónica
 Omissão
 Desfasamento rítmico

Measures 17-20: **Cheryl 1**
 Transposição harmónica

Measures 21-24: **Perhaps 2**
 Omissão
 Inversão

Measures 25-28: **Perhaps 2**
 Desenvolvimento com:
 Omissão
 Inversão
 Manipulação rítmica
 Expansão

Measures 29-32: **Dexterity 8**
 Manipulação melódica
 Desfasamento rítmico

Measures 33-36: **Perhaps 2**
 Desenvolvimento com:
 Omissão
 Inversão
 Manipulação rítmica
 Expansão

Measures 37-40: **Perhaps 2**
 Omissão
 Inversão

Figura 158: Técnicas usadas no contrafacto de *All The Things You Are* - Jerome Kern

21 B $\emptyset$ 7 E7 A Δ 7 F7

Cheryl 1
 Transposição harmónica
 Transposição diatónica

Perhaps 2
 Omissão
 Inversão
 Extensão
 Perhaps Inverso

Perhaps 2
 Desenvolvimento em:
 Omissão
 Transposição harmónica
 Manipulação melódica

25 B $\flat$ -7 E $\flat$ -7 A $\flat$ 7 D $\flat$ Δ

Barbados 1
 Extensão
 Transposição harmónica
 Transposição diatónica

Barbados 1
 Transposição harmónica
 Transposição diatónica

29 G $\flat$ Δ G $\flat$ -6 F-7 E $\flat$ 7

Blues For Alice 1
 Transposição harmónica
 Transposição diatónica
 Manipulação melódica
 Desfasamento rítmico
 Manipulação rítmica

Donna Lee 4
 Omissão
 Transposição harmónica
 Manipulação melódica

33 E $\flat$ -7 A $\flat$ 7 D $\flat$ Δ 7 C $\emptyset$ 7 F7

Anthropology 1
 Transposição harmónica
 Desfasamento de oitava
 Manipulação melódica

Perhaps 2
 Omissão
 Inversão
 Manipulação rítmica
 Expansão
 Manipulação melódica

Figura 159: Técnicas usadas no contrafacto de *All The Things You Are* - Jerome Kern

Contrafacto de Cherokee – Ray Noble

Contrafacto - Cherokee F Raul Caldeira

1 **A** FΔ Au Privave 1

5 BbΔ Au Privave 1

9 FΔ Billie's Bounce 1

13 G-7 Billie's Bounce 1

17 FΔ Au Privave 1

21 BbΔ Au Privave 1

25 FΔ Billie's Bounce 1

29 G-7 Billie's Bounce 1

Figura 160: Contrafacto de Cherokee – Ray Noble

33 **B** G#-7 Chi-chi 1

37 F#-7 Chi-chi 1

41 E-7 Marmaduke 2

45 D-7 Marmaduke 2

49 **A** FΔ Au Privave 1

53 BbΔ Au Privave 1

57 FΔ Billie's Bounce 1

61 G-7 Billie's Bounce 1

Figura 159: Contrafacto de Cherokee – Ray Noble

Técnicas usadas:

A F Δ F Δ C-7 F7

Au Privave 1
Desfasamento de oitava

Au Privave 1
Desenvolvimento com:
Desfasamento rítmico
Manipulação melódica

5 B $\flat$ Δ B $\flat$ Δ E $\flat$ 7 E $\flat$ 7

Au Privave 1
Desenvolvimento com:
Transposição harmónica
Manipulação melódica

9 F Δ F Δ G7 G7

Billie's Bounce 1
Inversão

Billie's Bounce 1
Desenvolvimento com:
Omissão
Desfasamento rítmico

13 G-7 D7 G-7 C7

Billie's Bounce 1
Transposição harmónica
Desfasamento rítmico
Manipulação melódica
Omissão

Bloomdido 1
Extensão
Manipulação rítmica
Transposição harmónica

Figura 161: Técnicas usadas no contrafacto de Cherokee – Ray Noble

B G $\sharp$ -7 C $\sharp$ 7 F $\sharp$ Δ 3

Chi-chi 1
Desfasamento rítmico
Transposição harmónica
Transposição diatónica
Omissão
Manipulação rítmica

Chi-chi 2
Desfasamento rítmico
Transposição harmónica
Transposição diatónica
Omissão

37 F $\sharp$ -7 B7 E Δ 3

Chi-chi 1
Desenvolvimento em:
Transposição harmónica

Chi-chi 2
Desenvolvimento em:
Transposição harmónica

41 E-7 A7 D Δ 3

Marmaduke 2
Desfasamento rítmico
Omissão
Manipulação rítmica

Passport 1
Transposição harmónica
Manipulação rítmica
Omissão

45 D-7 G7 G-7 C7 3

Marmaduke 2
Desenvolvimento em:
Transposição harmónica

Passport 1
Desenvolvimento em:
Transposição harmónica

Figura 162: Técnicas usadas no contrafacto de Cherokee – Ray Noble

Contrafacto de How High The Moon – Morgan Lewis

Contrafacto - How High The Moon G

Measures 1-4: GΔ, GA, G-7, C7

Measures 5-8: FA, FΔ, F-7, Bb7

Measures 9-12: Eb7, D7, G-7, D7

Measures 13-16: B-7, Dexterity 8, E7₃, A-7, D7

Measures 17-20: GΔ, GA, G-7, C7

Measures 21-24: FA, FΔ, F-7, Bb7

Measures 25-28: Eb7, D7, GA7, D7

Measures 29-32: B-7, E7, A-7, D7, GA, A-7, D7

Figura 163: Contrafacto de How High The Moon – Morgan Lewis

Técnicas usadas:

Staff 1: GΔ GΔ G-7 C7
Dexterity 1
 Desfasamento rítmico
 Omissão
 Manipulação melódica
Marmaduke 1
 Desfasamento rítmico

Staff 2: 5 FΔ 3 FΔ F-7 Bb7
Anatole 9
 Desfasamento rítmico
 Transposição harmónica
Air Conditioning 5
 Desfasamento rítmico
 Omissão
 Transposição harmónica
 Transposição diatónica
Half Nelson 6
 Transposição harmónica
An Oscar For Treadwell 4
 Omissão
 Desfasamento rítmico

Staff 3: 9 Eb7 D7 G-7 D7
Dexterity 8
 Adaptação harmónica
Dexterity 6
 Omissão
 Transposição harmónica
 Transposição diatónica
 Desfasamento rítmico
 Manipulação rítmica

Staff 4: 13 B-7 E7 3 A-7 D7
Confirmation 7
 Omissão
 Manipulação rítmica
Confirmation 7
 Desenvolvimento com:
 Transposição harmónica
 Omissão
Visa 5

Figura 164: Técnicas usadas no contrafacto de *How High The Moon* – Morgan Lewis

Staff 1: 25 Eb7 D7 GΔ7 D7
Dexterity 8
 Adaptação harmónica
 Extensão
Dexterity 6
 Omissão
 Transposição harmónica
 Transposição diatónica
 Desfasamento rítmico
 Manipulação rítmica

Staff 2: 29 B-7 E7 A-7 D7 GΔ A-7 D7
Confirmation 7
 Omissão
 Manipulação rítmica
 Transposição harmónica
Confirmation 7
 Transposição harmónica
Ornithology 1
 Omissão
 Manipulação melódica
 Manipulação rítmica

Figura 165: Técnicas usadas no contrafacto de *How High The Moon* – Morgan Lewis

Contrafacto de If I Should Lose You – Ralph Rainger

Contrafacto - If I Should Lose You Eb

Raul Caldeira

Donna Lee 1

Donna Lee 1

An Oscar For Treadwell 1

Ornithology 1

Donna Lee 1

Donna Lee 1

An Oscar For Treadwell 1

Perphaps 1

Perphaps 1

Air Conditioning 1

Figura 166: Contrafacto de If I Should Lose You – Ralph Rainger

Técnicas usadas:

Figure 167 displays three systems of musical notation for the contrafact of "If I Should Lose You" by Ralph Rainger. Each system includes a staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. Chord symbols are written above the staff, and technique descriptions are provided below each system.

System 1 (Measures 1-4):

- Chords: C-6, Dø, G7, C-, Bb-7, Eb7
- Techniques: Donna Lee 1, Transposição harmónica, Manipulação melódica, Adaptação harmónica

System 2 (Measures 5-8):

- Chords: AbΔ7, Bb-7, Eb7, AbΔ, AbΔ
- Techniques: Donna Lee 1, Desenvolvimento em: Transposição harmónica, Inversão

System 3 (Measures 9-12):

- Chords: F-7, Bb7, EbΔ, Dø7, G7
- Techniques: An Oscar For Treadwell 1 (Transposição harmónica, Transposição diatónica, Omissão), An Oscar For Treadwell 1 (Desenvolvimento em: Transposição harmónica), An Oscar For Treadwell 1 (Desenvolvimento em: Transposição harmónica, Manipulação melódica)

System 4 (Measures 13-16):

- Chords: C-7, F7, F-7, Bb7, Bo7
- Techniques: Ornithology 1 (Transposição harmónica, Manipulação melódica), An Oscar For Treadwell 1 (Omissão), An Oscar For Treadwell 2 (Omissão, Transposição harmónica, Transposição diatónica)

Figura 167: Técnicas usadas no contrafacto de If I Should Lose You – Ralph Rainger

Figure 168 displays two systems of musical notation for the contrafact of "If I Should Lose You" by Ralph Rainger. Each system includes a staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. Chord symbols are written above the staff, and technique descriptions are provided below each system.

System 1 (Measures 25-28):

- Chords: F-7, Bb7, Gø7, C7
- Techniques: An Oscar For Treadwell 1 (Transposição harmónica, Transposição diatónica, Omissão), Perhaps 1 (Transposição harmónica, Transposição diatónica)

System 2 (Measures 29-32):

- Chords: F-7, Bb7, EbΔ, Dø7, G7b9
- Techniques: Perhaps 1 (Desenvolvimento em: Transposição harmónica, Transposição diatónica), Air Conditioning 1 (Transposição harmónica)

Figura 168: Técnicas usadas no contrafacto de If I Should Lose You – Ralph Rainger

Contrafacto de Back Home Again In Indiana - James Hanley

Raul Caldeira

Contrafacto - Back Home Again In Indiana Eb

Chords: Eb6, C7, F7, F7, F-7, Bb7, EbΔ, Eb7, AbΔ, Db7, EbΔ7, C7, F7, F7, F-7, Bb7, Eb6, C7, F7, F7, Dø7, G7, C-6, G7, C-6, G7, C-, F#o7, G-7, C7, F-7, Bb7, EbΔ7, Bb7.

Titles: Bird Feathers 1, Anatole 10, Ornithology 1 inverso, Anatole 10, Bird Feathers 1, Dewey Square 1, Donna Lee 10, Ornithology 10.

Measure numbers: 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29.

Figura 169: Contrafacto de Back Home Again In Indiana - James Hanley

Técnicas usadas:

System 1 (Measures 1-4):

- Bird Feathers 1**: Adaptação harmónica, Transposição harmónica, Transposição diatónica, Omissão
- Cheryl 2**: Manipulação melódica, Omissão

System 2 (Measures 5-8):

- Anatole 10**: Omissão, Manipulação rítmica, Transposição harmónica, Transposição diatónica
- Bird Feathers 1**: Omissão, Adaptação harmónica, Extensão

System 3 (Measures 9-12):

- Ornithology 1**: Omissão, Inversão
- Scrapple From The Apple 4**: Omissão, Transposição harmónica, Transposição diatónica, Manipulação melódica, Desfasamento rítmico
- Scrapple From The Apple 4**: Desenvolvimento em: Transposição harmónica, Transposição diatónica, Desfasamento rítmico

System 4 (Measures 13-16):

- Scrapple From The Apple 4**: Desenvolvimento em: Transposição harmónica, Transposição diatónica, Desfasamento rítmico, Manipulação melódica, Extensão
- Anatole 10**: Omissão, Transposição harmónica, Transposição diatónica

Figura 170: Técnicas usadas no contrafacto de Back Home Again In Indiana - James Hanley

System 1 (Measures 21-24):

- Dewey Square 1**: Transposição harmónica, Transposição diatónica, Manipulação melódica, Omissão
- Back Home Blues 4**: Transposição harmónica, Transposição diatónica, Omissão
- Scrapple From The Apple 1**: Transposição harmónica, Manipulação melódica

System 2 (Measures 25-28):

- Donna Lee 10**: Extensão, Transposição harmónica, Transposição diatónica, Manipulação melódica, Omissão

System 3 (Measures 29-32):

- Ornithology 10**: Extensão, Manipulação melódica

Figura 171: Técnicas usadas no contrafacto de Back Home Again In Indiana - James Hanley

Contrafacto de Segment – Charlie Parker

Raul Caldeira

Contrafacto - Segment F-

A F- Gø7 C7 F- Gø7 C7

Confirmation 1 Confirmation 1

5 F- Gø7 C7 F- Gø7 C7

Anthropology 1 Anatole 1 Confirmation 1

9 F- Gø7 C7 F- Gø7 C7

13 F- Gø7 C7 F- Gø7 C7

B Cø7 F7 Bb-6 Bb-6

Fast Blues 1

21 Bbø7 Eb7 AbΔ Gø7 C7

Fast Blues 2

A F- Gø7 C7 F- Gø7 C7

25 F- Bb-7 Eb7 AbΔ#5 Gø7 C7

29

Figura 172: Contrafacto de Segment – Charlie Parker

Técnicas usadas:

Confirmation 1
Omissão
Transposição harmónica
Manipulação rítmica
Manipulação melódica

Confirmation 1
Desenvolvimento em:
Desfasamento rítmico
Transposição harmónica
Omissão

Anthropology 1
Desfasamento rítmico
Transposição harmónica
Manipulação melódica
Extensão

Anatole 1
Transposição harmónica
Desfasamento rítmico
Manipulação rítmica
Omissão

Confirmation 1
Omissão
Transposição harmónica
Transposição diatónica

Figura 173: Técnicas usadas no contrafacto de Segment – Charlie Parker

Fast Blues 1
Transposição harmónica
Transposição diatónica
Manipulação melódica

Fast Blues 2
Transposição harmónica
Transposição diatónica
Manipulação melódica

Figura 174: Técnicas usadas no contrafacto de Segment – Charlie Parker

As frases destas obras devem ser comparadas com as originais, de modo a promover uma compreensão mais aprofundada das técnicas empregues. As músicas seleccionadas servem como exemplos da aplicabilidade dos recursos motivicos encontrados nas heads de Charlie Parker. Funcionando igualmente como demonstração de como a teoria musical e as diversas técnicas de desenvolvimento motivico podem ser aplicadas em contextos de improvisação ou composição bebop. Estes métodos podem ainda ser estendidos a outros materiais motivicos, para além do repertório de Parker.

Conclusão

O grande objetivo deste tese foi o de entender melhor a música de Charlie Parker e reunir ferramentas para melhor improvisar e compor, primordialmente em contextos de linguagem musical bebop. Em primeira instância recorri às gravações dos seus *heads*, transcrevendo os temas para Muscores. Em seguida, prossegui com a dissecação das frases da maneira que me pareceu mais lógica, embora algumas, por serem mais conectadas, pudessem ser divididas de forma diferente. Posteriormente, analisei e experimentei as frases em diversos contextos de improvisação, descobrindo de que formas é que podiam ser aplicadas. De forma natural, recorri ao uso de diversas técnicas de desenvolvimento motivico, que ainda não tinha sistematizado, adquirindo desde logo, alguma ideia de como estas podiam ser modificadas. Já tinha transcrito múltiplos solos de bebop, do saxofonista e de outros músicos, bem como lido vários livros de frases do estilo, mas o estudo dos seus *heads* foi uma grande consolidação do meu entendimento da linguagem. Apesar disso, senti necessidade de estudar a história de CP, essencialmente a nível do seu contexto musical. Descobrir com quem estudou, quem foram as suas principais influências musicais, como estudava, como pensava a música, entre outras questões. Para melhor entender o imaginário musical do saxofonista, senti necessidade de conhecer mais sobre o meio musical da cidade onde cresceu, Kansas City. Quis apreender além do que é descrito nas bibliografias. Conhecer as músicas que ele ouvia em criança quando passeava pela cidade, a caminho da escola, na rádio, na televisão, aprofundar-me nos estilos de música que o influenciaram, sem que ele mesmo tivesse consciência disso. O estudo do universo musical de Kansas City coincidiu com a minha necessidade de melhor entender a história e o contexto musical do bebop. Para um melhor entendimento da história e da linguagem do estilo, apercebi-me logicamente da importância de investigar também a história do swing, do jazz e dos diversos estilos musicais a ele associados.

Com a linguagem musical de Parker e do bebop mais esclarecida, procurei no segundo capítulo entender e sistematizar os métodos teóricos Chord-Scale System e Barry Harris Method. Acabei por investigar mais sobre as suas origens, indo até aos principais livros e tratados de harmonia da música europeia. Desse modo, fiquei surpreendido com a

quantidade de teoria de jazz que se encontrava sistematizada há séculos. Em especial, destaco a obra de Bach (1753–1762), que aborda conceitos como ornamentação, improvisação, quatriades, uso de acordes diminutos, regras de contraponto, notas de passagem, acompanhamento, ritmo, entre outros. O grande objetivo do capítulo dois foi o de reunir fundamentos teóricos, não apenas para uma melhor análise e aplicação das frases dos *heads* de Parker, mas também da própria linguagem bebop.

No terceiro capítulo, o primordial objetivo foi o de sistematizar todas as técnicas úteis de desenvolvimento motivico que consegui reunir, de modo a variar e manipular as frases e os motivos dos *heads* sistematizados. Exemplificando finalmente diversas aplicações diretas e indiretas das frases do saxofonista em contextos de improvisação e composição. Existem técnicas de desenvolvimento motivico claramente mais propícias à improvisação tonal, outras mais adequadas à improvisação modal ou a contextos de harmonia não funcional, e ainda outras pertinentes em contextos atonais ou *outside*. As frases de Parker constituem uma fonte inesgotável de vocabulário musical quando se consideram os diversos métodos de desenvolvimento motivico e, sobretudo, as múltiplas combinações possíveis dessas técnicas. Além das suas frases, existe material musical infinito quando considerados todos os motivos da música erudita, dos *standards* de jazz, dos *heads* e solos de outros grandes compositores e improvisadores, da música popular e folclórica e das músicas do mundo.

Sendo um músico improvisador/compositor, de facto, ademais um colecionador musical, de motivos, ritmos, melodias, harmonias, sons, acredito que existe muita música por descobrir e originar. As possibilidades de combinação e desenvolvimento motivico são inumeráveis, e cada motivo, cada frase, cada ritmo pode ser um ponto de partida para incontáveis histórias musicais.

Finalizo com votos de que o presente trabalho possa, principalmente, contribuir para o estímulo da criatividade e da expressão musical individual de cada um.

Futuras Investigações

Em continuação ao presente trabalho, seria interessante uma investigação assente na exaustiva sistematização, organização e padronização melódica e rítmica das frases dos temas de Parker, já catalogadas. No âmbito de um melhor entendimento da linguagem bebop poderá também seguir-se a transcrição e catalogação das frases musicais encontradas nos *heads* de outros músicos como Al Haig, Art Pepper, Barry Harris, Bill Evans, Bud Powell, Chuck Wayne, Clifford Brown, Dave Brubeck, Dizzy Gillespie, Fats Navarro, George Shearing, Gerry Mulligan, John Carisi, Keith Jarrett, Lee Konitz, Lennie Tristano, Stan Getz, Tadd Dameron, Tal Farlow, Thelonious Monk, Warne Marsh, entre outros. Os motivos musicais presentes nos *standards* do cancionário americano são igualmente versáteis e úteis; por isso, uma sistematização exaustiva nessa linha seria particularmente pertinente. Em continuação, uma investigação sobre os motivos presentes na música tradicional portuguesa, ou nas composições de jazz português, seria também notável, de modo a melhor entender a linguagem musical portuguesa.

Também sugiro uma investigação sobre a linguagem musical de algumas raízes do jazz menos estudadas, como as *society orchestras*, o vaudeville, o folclore europeu (em especial as danças). Neste campo, os seguintes autores são um bom ponto de partida: Alyn Shipton, David Nichol, Franz Kerschbaumer, Henry Ruff Jr., Karl Koenig, Laurent Cugny, Linda Burman-Hall, Luca Cerchiari, Peter Van der Merve, Phillip Tagg, William H. Youngren. Diversos motivos de temas de Philip Sousa tornaram-se clichês usados com frequência em improvisações de jazz até à atualidade, por conseguinte uma sistematização da sua linguagem poderá também ser curioso.

No que se refere ao desenvolvimento teórico, um aprofundamento dos conceitos, alinhamento melódico e conexões harmónicas, seria um bom complemento ao presente estudo.

Provavelmente na área do ensino, um estudo exaustivo das sílabas scat do diddling escocês até ao bebop, explorando múltiplas combinações de sílabas, articulação e ritmo, adaptado à linguagem musical idiomática, seria importante para alunos de canto jazz e cantores experientes.

Referências Bibliográficas

- Addis, C. (2004). The ‘Baptist beat’ in modern jazz: Texan Gene Ramey in Kansas City & New York. *Journal of Texas Music History*, 4(2).
- Aebersold, J., & Parker, C. (1978). *Charlie Parker omnibook: Transposed for Bb instruments* (Vol. 2). Alfred Music.
- Aebersold, J. (1979). *How to play jazz* (Revised ed.; originally published 1967). Jamey Aebersold Jazz.
- Ake, D. A. (2002). *Jazz cultures*. University of California Press.
- Bach, C. P. E. (1753–1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Vols. 1–2).
- Baker, D. J., Rosado, A., Shanahan, E., & Shanahan, D. (2016). The role of idiomaticism and affordances in bebop improvisation. *[Journal or Publisher]*.
- Baker, D. (1987). *How to play bebop: Volume 1: For all instruments*. Alfred Music.
- Baker, D. (1988a). *How to play bebop: Volume 2: For all instruments*. Alfred Music.
- Baker, D. (1988b). *How to play bebop: Volume 3: For all instruments*. Alfred Music.
- Berendt, J.-E. (2009). *The jazz book: From ragtime to the 21st century* (7th ed.). Lawrence Hill Books / Chicago Review Press.
- Bergonzi, J. (1996). *Inside improvisation: Vol. 3: Jazz line*. Advance Music.
- Bergonzi, J. (2000). *Inside Improvisation, Vol. 4: Melodic Rhythms*. Advance Music.
- Bergonzi, J. (2015). *Inside Improvisation, Vol. 6: Developing a Jazz Language*. Advance Music.
- Bungert, H. (2016). The singing festivals of German Americans, 1849–1914. *American Music*, 34(2), 1–20.
- Burns, K., Novick, L., & Ward, G. C. (2001). *Jazz*. Florentine Films/PBS.
- Butterfield, M. (2013). Multiparametric complexity in Charlie Parker’s “Confirmation”. *Music Theory Online*, 19(2).

- Cardoso, C. (2016). *Teoria do jazz*. Chiado Editora.
- Cardoso, C. C. V. (2023). *Joe Henderson: Aspetos de improvisação nas obras gravadas para a Verve Records* (Doctoral dissertation, Universidade de Évora).
- Cerchiari, L., Cugny, L., & Kerschbaumer, F. (Eds.). (2012). *Eurojazzland: Jazz and European sources, dynamics, and contexts*. Northeastern University Press.
- Christiansen, C. (2015). *Essential jazz lines: The style of Charlie Parker*. Mel Bay Publications.
- Cliffe, P. (1990). *Fascinating rhythm: Dance tunes from between the wars and the stars who made them magical*. Egon.
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1982). *Patterns for jazz: A theory text for jazz composition and improvisation*. Alfred Music.
- Crawford, R. (1979). *A historian's introduction to early American music* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Crawford, R. (1993). *The American musical landscape: The business of musicianship from Billings to Gershwin* (Updated ed., with a new preface). University of California Press.
- Crawford, R. (2019). *An introduction to America's music* (8th ed.). W. W. Norton & Company.
- DeVeaux, S. K. (1997). *The birth of bebop: A social and musical history*. University of California Press.
- Driggs, F., & Haddix, C. (2005). *Kansas City jazz: From ragtime to bebop — a history*. Oxford University Press.
- Dunstan, R. (1908). *A cyclopaedic dictionary of music* (Curwen's ed., No. 5620). J. Curwen & Sons Ltd.
- Dunstan, R. (1918). *The composer's handbook: A guide to the principles of musical composition*. Stainer & Bell.
- Feather, L. (1949). *Inside bebop*. J. J. Robbins.

- Galper, H. (2003). *Forward motion: From Bach to bebop: A corrective approach to jazz phrasing*. AuthorHouse.
- Gardner, C. E. (1918). *Music composition: A new method of harmony*. Carl Fischer.
- Giddins, G. (2013). *Celebrating Bird: The triumph of Charlie Parker*. University of Minnesota Press.
- Gioia, T. (1997). *The history of jazz*. Oxford University Press.
- Gitler, I. (1987). *Swing to bop: An oral history of the transition in jazz in the 1940s*. Oxford University Press.
- Goetschius, P. (1882). *The theory and practice of tone-relations*. G.
- Goetschius, P. (1889). *The material used in musical composition: A system of harmony designed and adopted for use in the English harmony classes of the Conservatory of Music at Stuttgart*. G. Schirmer.
- Goetschius, P. (1900). *Exercises in melody-writing*. G. Schirmer.
- Haddix, C. (2013). *Bird: The life and music of Charlie Parker*. University of Illinois Press.
- Hamm, C. (1979). *Yesterdays: Popular song in America*. W. W. Norton & Company.
- Hersch, C. (2007). *Subversive sounds: Race and the birth of jazz in New Orleans*. University of Chicago Press.
- Hersch, C. (2008). Reconstructing the jazz tradition. *Jazz Research Journal*, 2(1), 7–28.
- Henriksson, J. (1998). Chasing the Bird: Functional harmony in Charlie Parker's bebop themes. *Acta Musicologica Fennica*, 21.
- Hermann, R. (2004). Charlie Parker's solo to "Ornithology": Facets of counterpoint, analysis, and pedagogy. *Perspectives of New Music*, 42(2), 222–262.
- Horowitz, J. (2005). *Classical music in America: A history of its rise and fall*. W. W. Norton & Company.
- Kirchner, B. (Ed.). (2000). *The Oxford companion to jazz*. Oxford University Press.
- Lees, G. (1994). *Cats of any colour*. Oxford University Press.

- Lees, G. (2002). Jazz critic Gene Lees [Interview]. *Jerry Jazz Musician*.
<https://www.jerryjazzmusician.com/jazz-critic-gene-lees/>
- Ligon, B. (1996). *Connecting chords with linear harmony*. Hal Leonard.
- Ligon, B. (2001). *Jazz theory resources: Volume II*. Houston Publishing.
- Lornell, K. (2012). *Exploring American folk music*. Oxford University Press.
- Luebke, F. C. (1990). *Germans in the new world: Essays in the history of immigration*. University of Illinois Press.
- Martin, H. (2012). Charlie Parker and "Honeysuckle Rose": Voice leading, formula, and motive. *Music Theory Online*, 18(3).
- Martin, H. (2018). Four studies of Charlie Parker's compositional processes. *Music Theory Online*, 24(2).
- Martin, H. (2020). *Charlie Parker, composer*. Oxford University Press.
- Miller, R. (1997). *Modal jazz composition & harmony, volume 2*. Advance Music.
- Monod, D. (2020). *Vaudeville and the making of modern entertainment*. University of Massachusetts Press.
- Nettl, B. (1954). *Folk music in the United States: A guide to the field* (3rd ed.). Indiana University Press.
- Owen, L. (2016). *Beautiful and damned: Geographies of interwar Kansas City* (Master's thesis, University of California, Berkeley). UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations.
- Owens, T. (1974). *Charlie Parker techniques of improvisation, Vols. I & II* (Doctoral dissertation, University of California, Los Angeles).
- Owens, T. (1996). *Bebop: The music and its players*. Oxford University Press.
- Pearce, C. W. (1914). *Modern academic counterpoint*. G. Schirmer.
- Pearce, C. W. (1915). *Composers' counterpoint: A sequel to students' counterpoint*. Novello & Co.
- Rameau, J.-P. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. J.-B.

- Rawlins, R., & Bahha, N. E. (2005). *Jazzology: The encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Hal Leonard.
- Rees, H. (1994). *The Barry Harris Workshop Video Part 1*. Howard Rees' Jazz Workshops.
- Rees, H. (2005). *The Barry Harris Workshop Video Part 2*. Howard Rees' Jazz Workshops.
- Rhodes, S. L. (2007). The nineteenth century American wind band. In *A history of the wind band*.
https://windbandhistory.neocities.org/rhodeswindband_06_19thcenturyamerican
- Ruff, W., & Berland, G. (2013). *A conjoining of ancient song* [Film]. Yale Institute of Sacred Music.
- Russell, G. (1953). *The Lydian chromatic concept of tonal organization*. Concept Publishing.
- Sandke, R. (2010). *Where the dark and the light folks meet: Race and the mythology, politics, and business of jazz*. Scarecrow Press.
- Schermer, V. L. (2008, October 29). Barry Harris: Iconic jazz pianist and keeper of the flame. *All About Jazz*. <https://www.allaboutjazz.com/barry-harris-iconic-jazz-pianist-and-keeper-of-the-flame-barry-harris-by-victor-l-schermer>
- Schoenberg, A. (1911). *Harmonielehre*. Universal Edition.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of musical composition* (G. Strang & L. Stein, Eds.). Faber and Faber.
- Schuller, G. (1968). *Early jazz: Its roots and musical development*. Oxford University Press.
- Seeger, A. (2011). *America's musical heritage*. McGraw-Hill.
- Shipton, A. (2001). *A new history of jazz*. Continuum.
- Shortridge, J. R. (2012). *Kansas City and how it grew, 1822–2011*. University Press of Kansas.

- Stehr, M. W. (2016). *Bird's words and Lennie's lessons: Using or avoiding patterns in bebop*. University of Nebraska–Lincoln.
- Sudhalter, R. (1999). *Lost chords: White musicians and their contribution to jazz, 1915–1945*. Oxford University Press.
- Tagg, P. (2016, June 17). *Backbeats, bluenotes and Scotch snaps: Music analysis v. standard historical narrative* [Video]. NIMiMS Symposium, University of Helsinki. <https://www.youtube.com/watch?v=R5CpMSu4soc>
- Tchaikovsky, P. I. (1871). *Пособие к практическому изучению гармонии* [Guide to the practical study of harmony] (E. Krall & J. Liebling, Trans., 1900). P. Jurgenson.
- Townsend, P. (2007). *Pearl Harbor jazz: Change in popular culture in the early 1940s*. University Press of Mississippi.
- TubeworksVideo. (2020, January 21). *Stan Levey – The beginnings of bebop* [Video documentary; produced by A. S. Pritz & S. Levey; directed by A. S. Pritz]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZnHi0GR0REs>
- Voelpel, M., & Parker, C. (2001). *Charlie Parker for guitar (songbook): Note-for-note transcriptions and detailed performance notes for 18 bebop classics*. Hal Leonard.
- Walker, L. (1972). *The wonderful era of the great dance bands*. Doubleday.
- Walsh, K. (2022, January 5). *Barry Harris (1929–2021): A life devoted to jazz and music education*. World Socialist Web Site. <https://www.wsws.org/en/articles/2022/01/05/harr-j05.html>
- Wells, P. F., & Sommers Smith, S. K. (2010). Irish music and musicians in the United States: An introduction. *Journal of the Society for American Music*, 4(4), 395–399.
- Williams, K. (2011). *Valuing jazz: Cross-cultural comparisons of the classical influence in jazz* (Doctoral thesis, University of Nottingham). University of Nottingham.
- Wise, L. (1970). *The bebop bible*. REH Publications.

Suporte musical:

Parker, Charlie. (1948). *Ah-leu-cha* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ukDHRd-xViA>

Parker, Charlie. (1950). *Air Conditioning* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=UOyDkf550Ac>

Parker, Charlie. (1949). *Anatole* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=PqZ4NATmImM>

Parker, Charlie. (1950). *An Oscar for Treadwell* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Bnr7LoVSly0>

Parker, Charlie. (1947). *Another hair do* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=6Fh69EA3xl4>

Parker, Charlie. (1945). *Anthropology* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Zq3HDQr7xWw>

Parker, Charlie. (1951). *Au Privave* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=dvdQYSWOobc>

Parker, Charlie. (1951). *Back Home Blues* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=zv9TyI0uaT4>

Parker, Charlie. (1948). *Barbados* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=k0FJ1SdS-ts>

Parker, Charlie. (1945). *Billie's Bounce* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=S4mRaEzwTYo>

Parker, Charlie. (1947). *Bird Feathers* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=BAIRb4EzxGo>

Parker, Charlie. (1950). *Bloomdido* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=CjkKnwuJ9gQ>

Parker, Charlie. (1947). *Bluebird* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=DyMn8sh-JP4>

Parker, Charlie. (1950). *Blues (Fast)* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=-M_POXDXDgc

Parker, Charlie. (1951). *Blues for Alice* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=b80myMYmboY>

Parker, Charlie. (1947). *Bongo Beep* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=19lwIqA0bto>

Parker, Charlie. (1947). *Bongo Bop* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=hm1yuIRtFnU>

Parker, Charlie. (1947). *Buzzy* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=RkKhb5nweiM>

Parker, Charlie. (1948). *Cardboard* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=CrLHwJiLofA>

Parker, Charlie. (1947). *Charlie's wig* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=dnbbMuDmoRw>

Parker, Charlie. (1947). *Chasin' the bird* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=q97xzziKqOI>

Parker, Charlie. (1947). *Chery* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=0Y24uhL0nbo>

Parker, Charlie. (1953). *Chi Chi* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=M_itwVFHQYY

Parker, Charlie. (1945). *Confirmation* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=L2JNFHzRzsz>

Parker, Charlie. (1948). *Constellation* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UvH7FrmyH5g>

Parker, Charlie. (1947). *Cool Blues* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=7we5T7Hm95M>

Parker, Charlie. (1947). *Dewey Square* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=tFzSu7J7YA0>

Parker, Charlie. (1947). *Dexterity* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ofNF3Ar1TPs>

Parker, Charlie. (1947). *Donna Lee* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=D_iZPUCMgow

Parker, Charlie. (1947). *Half Nelson* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=QEv6KtRqsBs>

Parker, Charlie. (1951). *K.C. Blues* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ubmw5jvRvZU>

Parker, Charlie. (1947). *Klactoveesedstene* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=TKqgnyEm0TM>

Parker, Charlie. (1953). *Laird Bird* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UwqfXGVjIdE>

Parker, Charlie. (1945). *Little Willie Leaps* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=hN4g3E6yE_c

Parker, Charlie. (1948). *Marmaduke* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=SMMaA1cqZ_E

Parker, Charlie. (1948). *Merry Go Round* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=3Jb-ZRRPbaQ>

Parker, Charlie. (1950). *Mohawk* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=G0ttQZ-QaNE>

Parker, Charlie. (1946). *Moose the Mooche* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=HOoZ6zo8HAQ>

Parker, Charlie. (1952). *My Little Suede Shoes* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=y0JIf3DkNkw>

Parker, Charlie. (1952). *Now's The Time* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=RP29Qn00_Nw

Parker, Charlie. (1946). *Ornithology* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=fsAMAIaas94>

Parker, Charlie. (1948). *Parker's Mood* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=6Wa7El-k3jQ>

Parker, Charlie. (1949). *Passport* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=3QCBomu78Iw>

Parker, Charlie. (1948). *Perhaps* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=8LOOvq1sJvw>

Parker, Charlie. (1947). *Quasimodo* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=SurEVf5Rf2w>

Parker, Charlie. (1948). *Red Cross* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Hiere4cgZ5M>

Parker, Charlie. (1947). *Relaxin' At Camarillo* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=iNLzPm7WIM0>

Parker, Charlie. (1948). *Scrapple From The Apple* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=HSeiIvBdAis>

Parker, Charlie. (1949). *Segment* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=_KsLNGcuTIE

Parker, Charlie. (1945). *Shaw 'Nuff* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=DGrZpTWSkh4>

Parker, Charlie. (1951). *Si Si* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=JlqhCvbk-M>

Parker, Charlie. (1948). *Steeplechase* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=r7DpoaWNyKo>

Parker, Charlie. (1948). *Stupendous* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ePkNH1WaFXo>

Parker, Charlie. (1948). *Tiny's Tempo* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=XYtGbI33mew>

Parker, Charlie. (1949). *Visa* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=YxwXUJHEQk4>

Parker, Charlie. (1946). *Yardbird Suite* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=pdLTKfYVCb0>

As Frases dos Heads de Charlie Parker em C

Raul Caldeira

Ah-Leu-Cha 1
D-7 G7

Ah-Leu-Cha 2
3 G7 D-7 G7

Ah-Leu-Cha 3
6 G7 CΔ7 F7

Ah-Leu-Cha 4
9 CΔ7 E-7 A7

Ah-Leu-Cha 5
12 CΔ7 G7 CΔ7

Ah-Leu-Cha 6
15 2º voz D-7 G7 D-7

Ah-Leu-Cha 7
18 D-7 G7

Ah-Leu-Cha 8
20 CΔ7

Ah-Leu-Cha 9
21 F7 CΔ7 E-7

Ah-Leu-Cha 10
24 E-7 A7

2

Ah-Leu-Cha 11



Air Conditioning 1



Air Conditioning 2



Air Conditioning 3



Air Conditioning 4



Air Conditioning 5



Air Conditioning 6



An Oscar For Treadwell 1



An Oscar For Treadwell 2

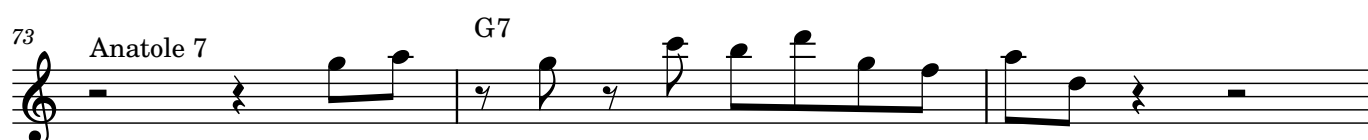
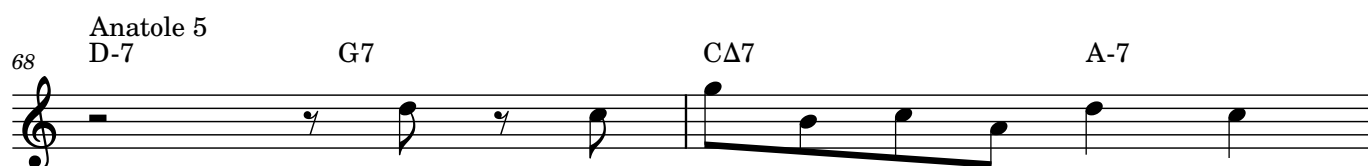
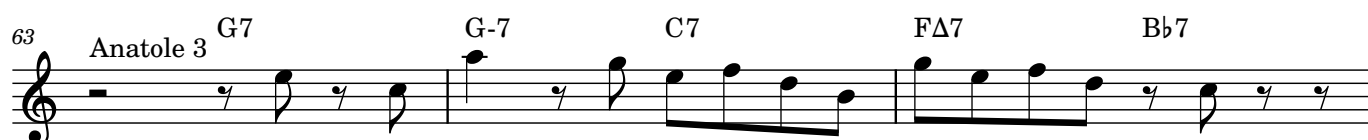


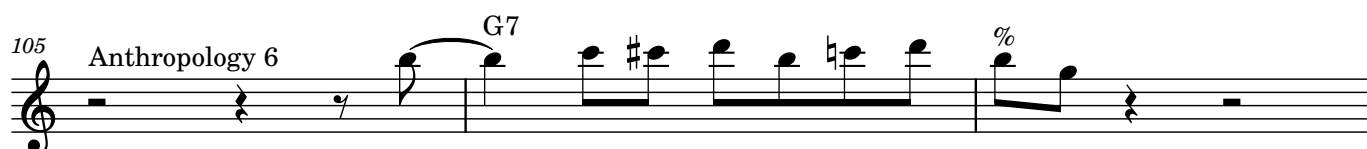
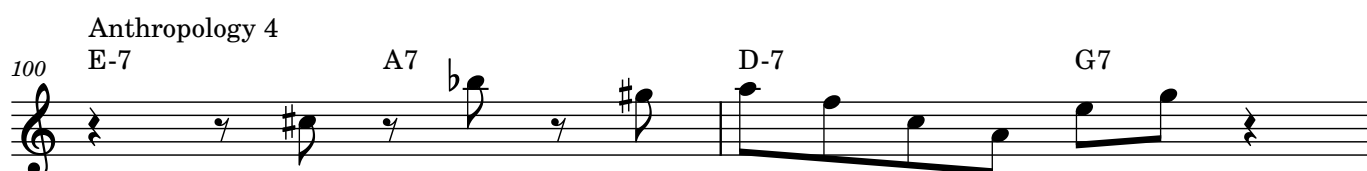
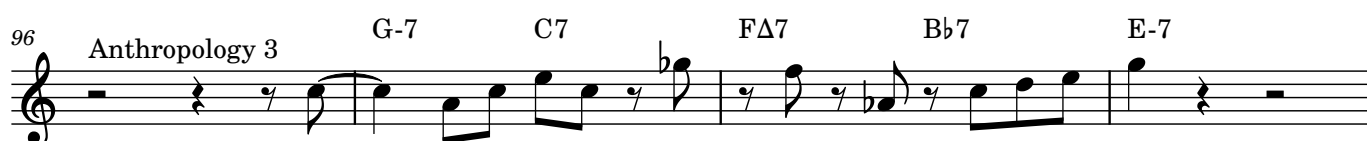
An Oscar For Treadwell 3

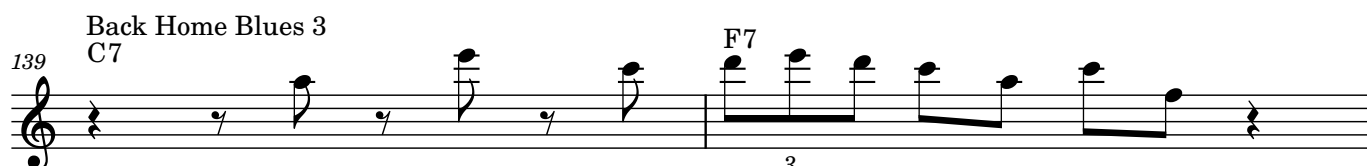
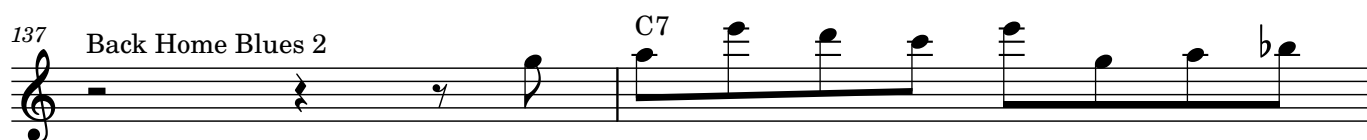
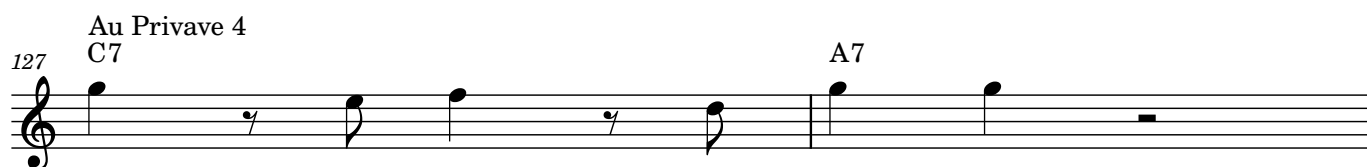
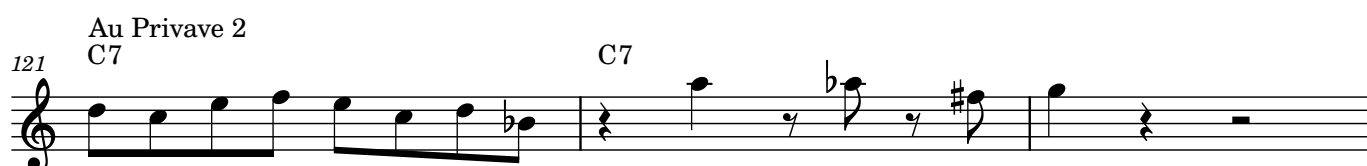


An Oscar For Treadwell 4









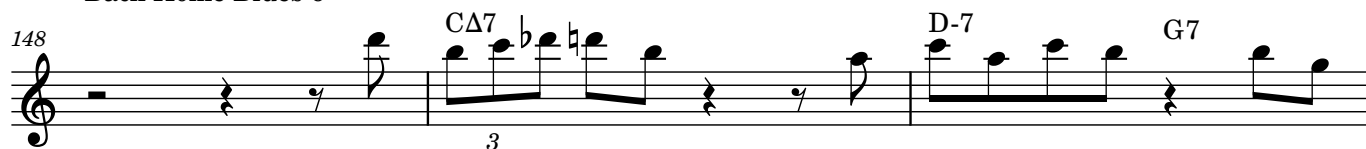
Back Home Blues 4



Back Home Blues 5



Back Home Blues 6



Barbados 1



Barbados 2



Barbados 3



Barbados 4



Barbados 5



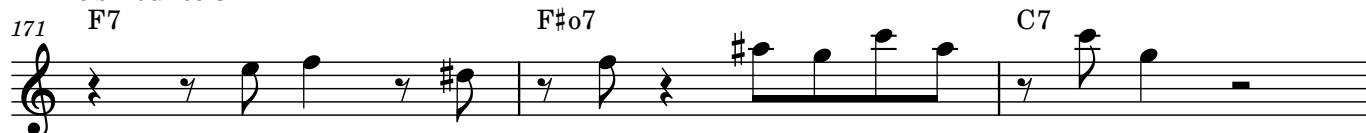
Billie's Bounce 1



Billie's Bounce 2



Billie's Bounce 3



174 Billie's Bounce 4 A7

177 Billie's Bounce 5 D-7 G7 CΔ7 A-7

180 Billie's Bounce 6 CΔ7 A-7 D-7 G7

182 Bird Feathers 1 C6 F7

185 Bird Feathers 2 C7 C7

188 Bird Feathers 3 F7 G#o7

191 Bird Feathers 4 C7 A7

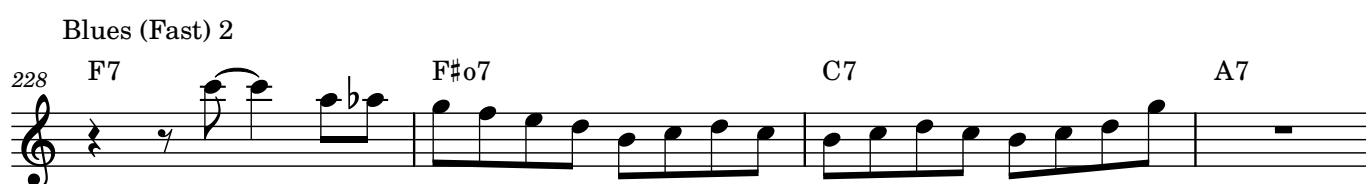
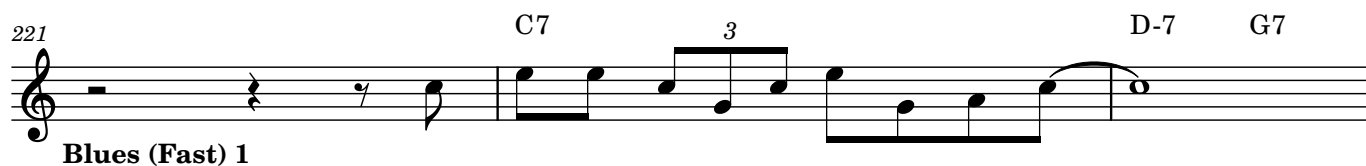
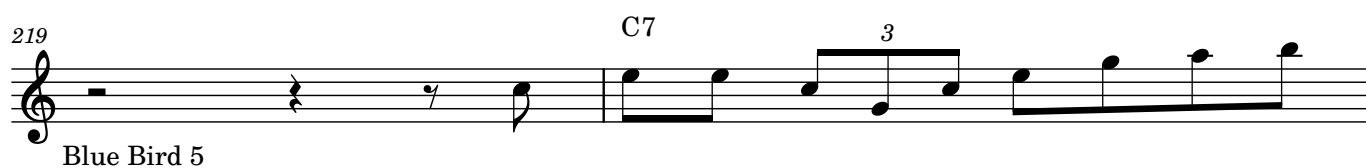
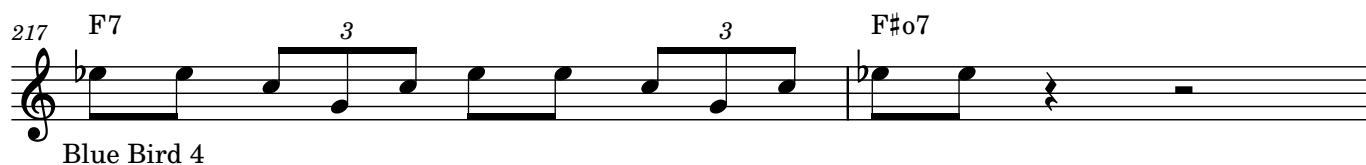
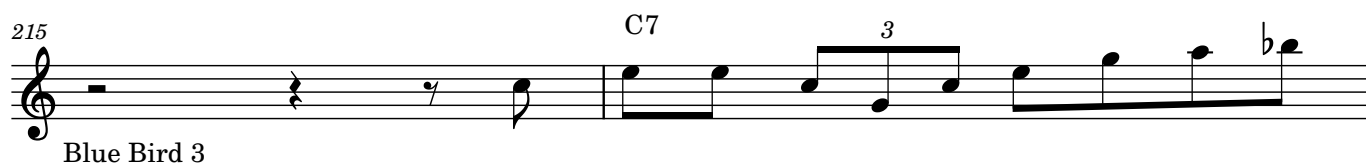
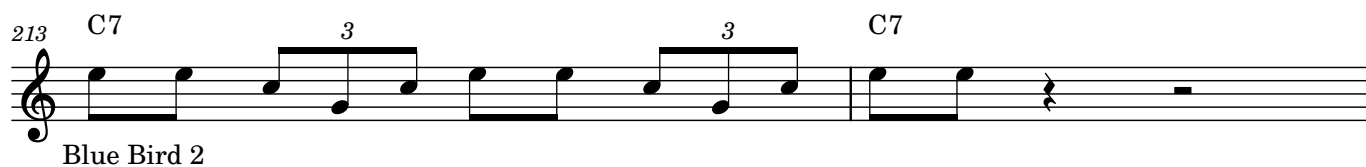
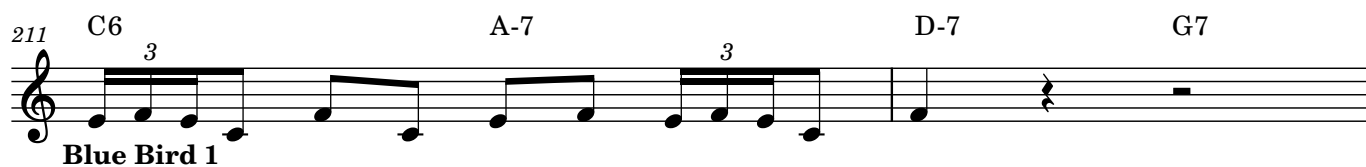
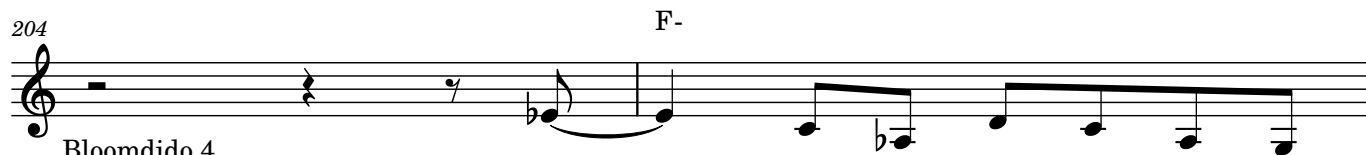
193 Bird Feathers 5 A7 D-7 G7

196 Bird Feathers 6 C7 D-7 G7

198 Bloomdido 1 C7 D-7 G7

200 Bloomdido 2 C7 C7 F7

Bloomdido 3



Blues (Fast) 3



Blues For Alice 1



Blues For Alice 2



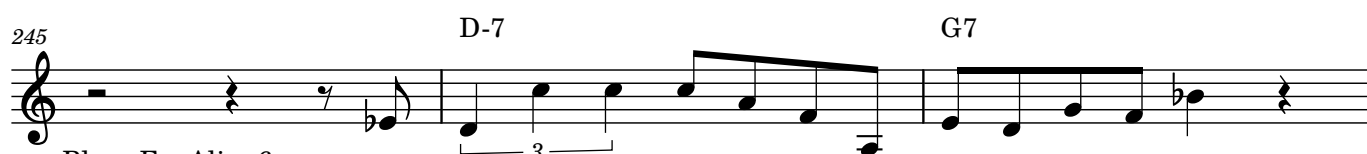
Blues For Alice 3



Blues For Alice 4



Blues For Alice 5



Blues For Alice 6



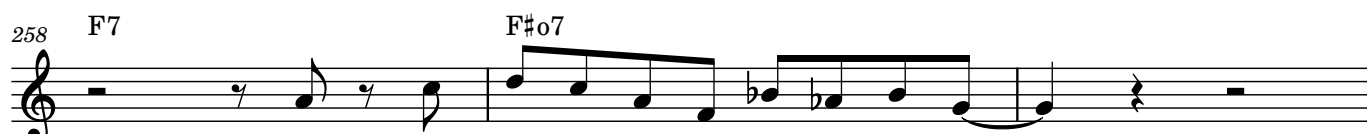
Bongo Beep 1



Bongo Beep 2



Bongo Beep 3



Bongo Beep 4



10

Bongo Beep 5



Bongo Beep 6



Bongo Bop 1



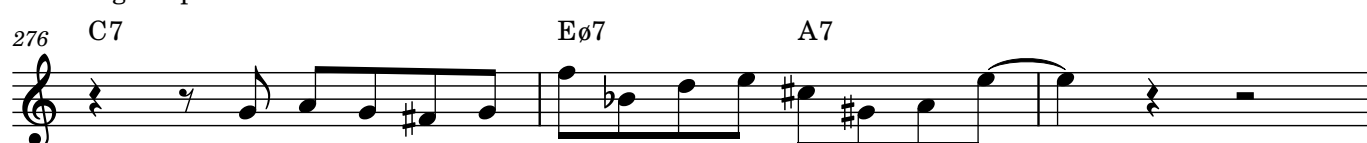
Bongo Bop 2



Bongo Bop 3



Bongo Bop 4



Bongo Bop 5



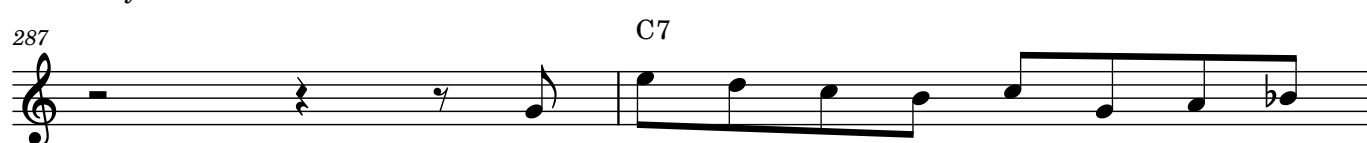
Bongo Bop 6



Buzzy 1



Buzzy 2



Buzzy 3



Cardboard 1



Charlie's Wig 1

329 CΔ7

Charlie's Wig 2

332 CΔ

Charlie's Wig 3

335 C

Charlie's Wig 4

337 E7 A-7 D7

Charlie's Wig 5

340 D-7 G7

Charlie's Wig 6

342 FΔ7 Bb7 C

Charlie's Wig 7

345 C A-7

Charlie's Wig 8

347 D-7 G7

Charlie's Wig 9

350 C D-7 E-7 A7

Charlie's Wig 10

352 CΔ7 Fmaj7

Charlie's Wig 11

354 CΔ7

Charlie's Wig 12



Charlie's Wig 13



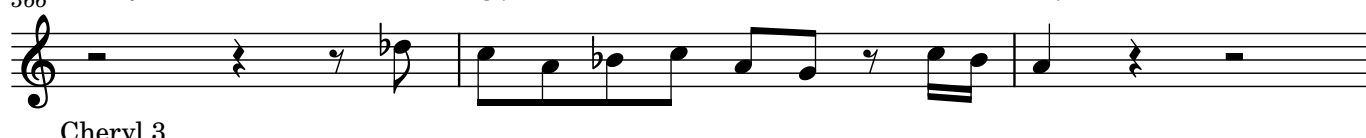
Charlie's Wig 14



Cheryl 1



Cheryl 2



Cheryl 3



Cheryl 4



Cheryl 5



Cheryl 6



Chi Chi 1



Chi Chi 2



386 Chi Chi 3
F-7 Bb7 E-7 A7 Eb-7 Ab7

389 Chi Chi 4
D-7 G7 CΔ7 A-7

393 Chi Chi 5
D-7 G7

395 Chi Chi 6
D-7 G7

397 Confirmation 1
CΔ7 Bø7 E7 A-7

401 Confirmation 2
G-7 C7 F7

404 Confirmation 3
Bø7 E7 A7 D7

407 Confirmation 4
CΔ7 Bø7 E7 A-7 D7

411 Confirmation 5
D-7 G7 C7

414 Confirmation 6
Eø7 A7 D-7 G7 CΔ7

417 Confirmation 7
D- D-Δ7 D-7 G7 CΔ7

Confirmation 8



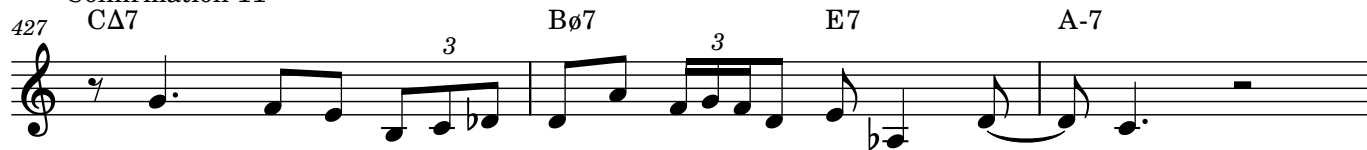
Confirmation 9



Confirmation 10



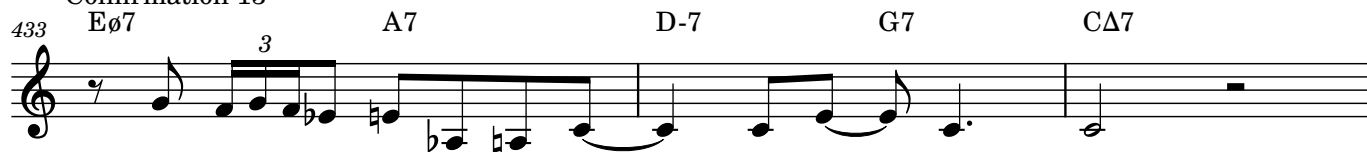
Confirmation 11



Confirmation 12



Confirmation 13



Constellation 1



Constellation 2



Cool Blues 1



Cool Blues 2



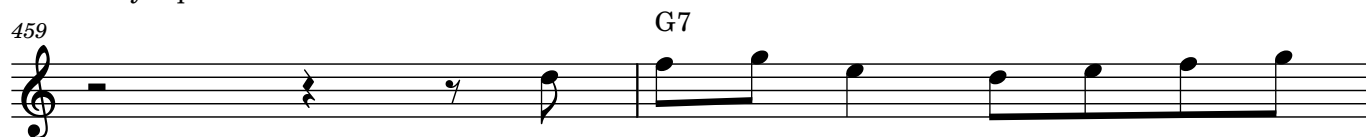
Dewey Square 1



Dewey Square 2



Dewey Square 3



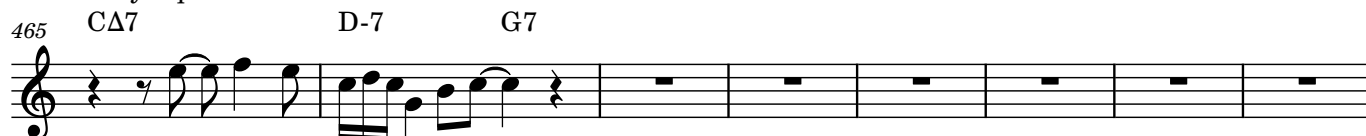
Dewey Square 4



Dewey Square 5



Dewey Square 6



Dexterity 1



Dexterity 2



Dexterity 3



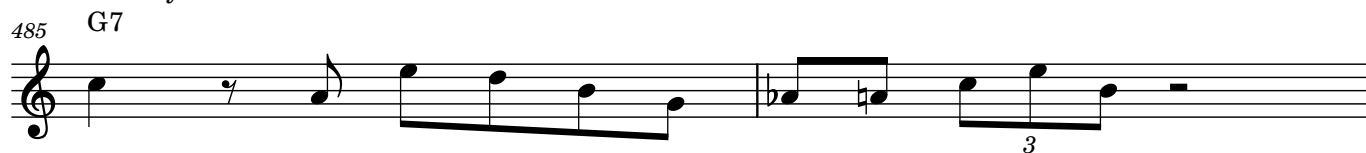
Dexterity 4



Dexterity 5



Dexterity 6



Dexterity 7



Dexterity 8



Dexterity 9



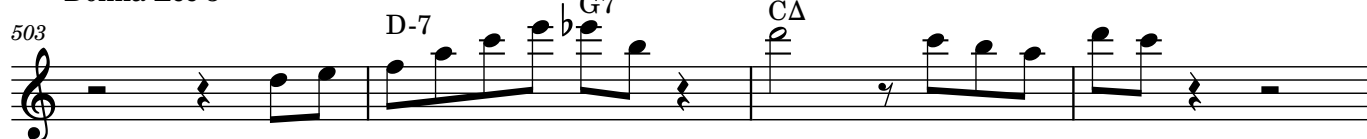
Donna Lee 1



Donna Lee 2



Donna Lee 3



Donna Lee 4



Donna Lee 5



Donna Lee 6



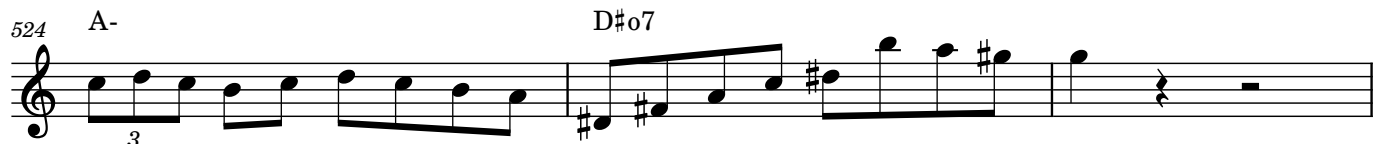
Donna Lee 7



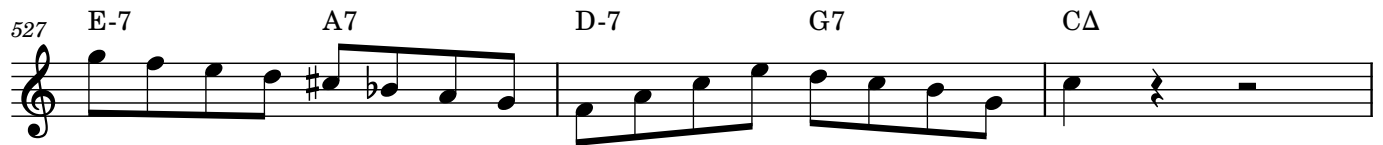
Donna Lee 8



Donna Lee 9



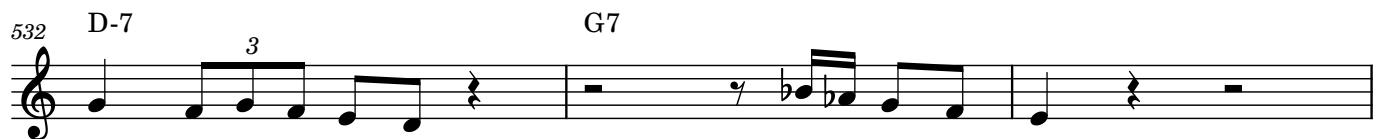
Donna Lee 10



Half Nelson 1



Half Nelson 2



Half Nelson 3



Half Nelson 4



Half Nelson 5



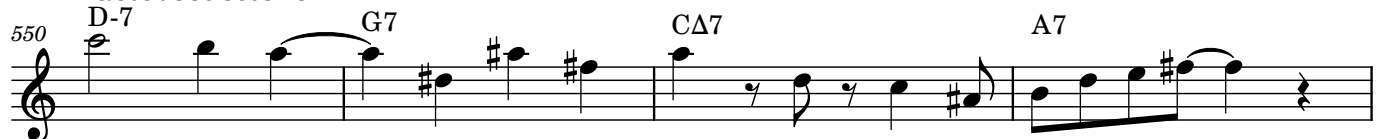
Half Nelson 6



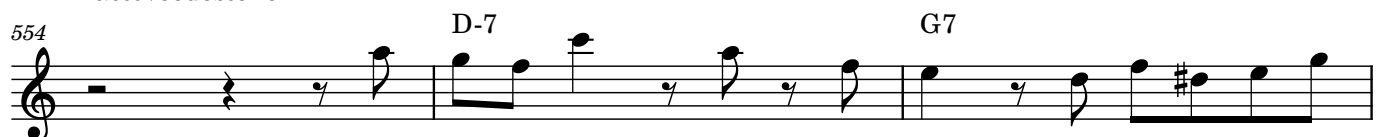
Half Nelson 7



Klactoveedestene 1



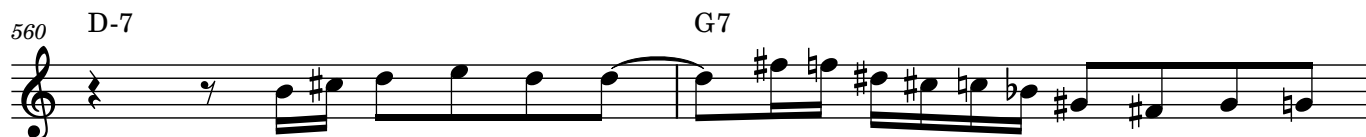
Klactoveedestene 2



Klactoveedestene 3



Klactoveedestene 4



Klactoveedestene 5



Laird Bird 1



Laird Bird 2



Laird Bird 3



Laird Bird 4



Laird Bird 5



Little Willie Leaps 1



Little Willie Leaps 2



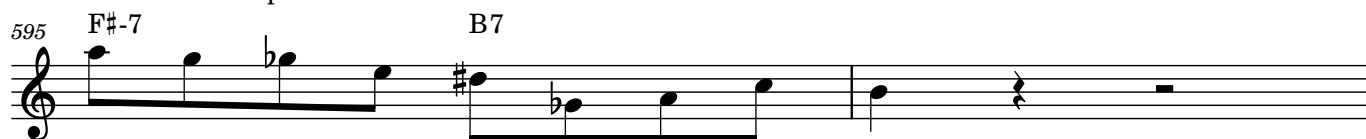
Little Willie Leaps 3



Little Willie Leaps 4



Little Willie Leaps 5



Little Willie Leaps 6



Little Willie Leaps 7



Little Willie Leaps 8



Little Willie Leaps 9



Little Willie Leaps 10



Marmaduke 1



Marmaduke 2

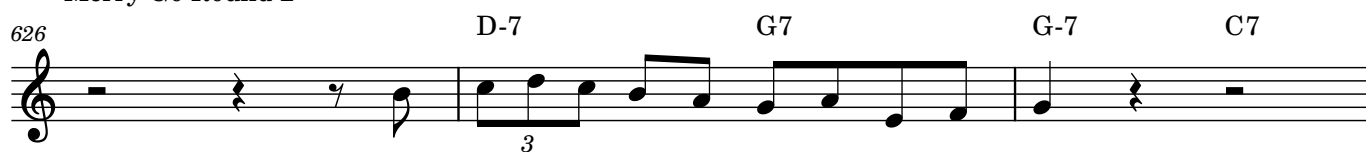
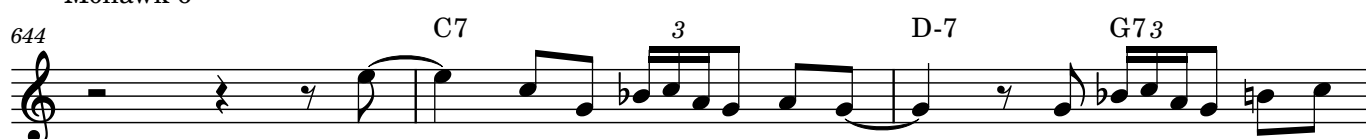
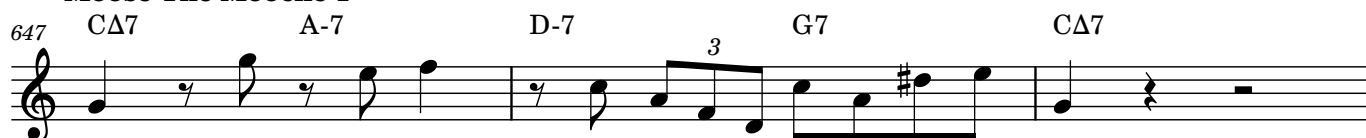


Marmaduke 3



Marmaduke 4



Merry Go Round 1**Merry Go Round 2****Mohawk 1****Mohawk 2****Mohawk 3****Mohawk 4****Mohawk 5****Mohawk 6****Moose The Mooche 1****Moose The Mooche 2****Moose The Mooche 3**

Moose The Mooche 4

656 E-7 A7 D-7 G7 CΔ7 A-7

Moose The Mooche 5

659 CΔ7 A-7 D-7 G7

Moose The Mooche 6

662 CΔ7 A-7 D-7 G7 G-7 C7

Moose The Mooche 7

665 D-7 G7 CΔ7 C#o7

Moose The Mooche 8

667 CΔ7 G7 CΔ7

Moose The Mooche 9

671 G7

Moose The Mooche 10

673 G7

Moose The Mooche 11

677 G7

Moose The Mooche 12

680 G7 CΔ7

Moose The Mooche 13

684 D-7 G7 CΔ7

My Little Suede Shoes 1

686 CΔ D-7 G7

My Little Suede Shoes 2



My Little Suede Shoes 3



My Little Suede Shoes 4



My Little Suede Shoes 5



My Little Suede Shoes 6



Now's The Time 1



Now's The Time 2



Now's The Time 3



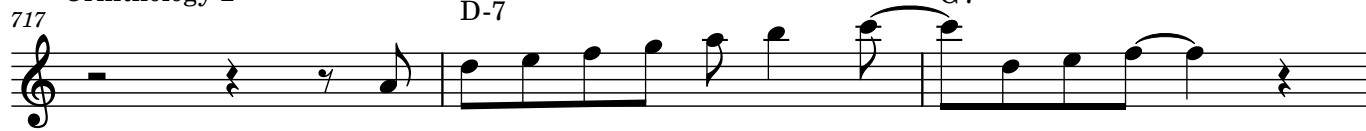
Now's The Time 4



Ornithology 1

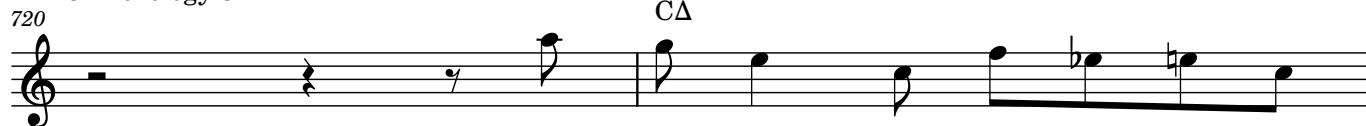


Ornithology 2



24

Ornithology 3



Ornithology 4



Ornithology 5



Ornithology 6



Ornithology 7



Ornithology 8



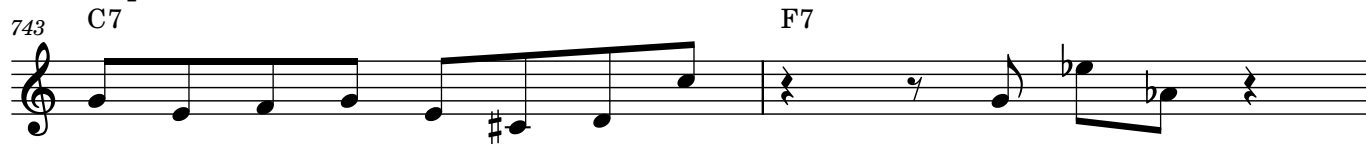
Ornithology 9



Ornithology 10



Passport 1



Passport 2



Passport 3



Passport 4

751 C7 A7

Passport 5

754 D-7 G7

Passport 6

757 C7 D-7 G7

Perhaps 1

760 C7 F7 C7

Perhaps 2

763 F7 F#o7

Perhaps 3

766 C7 A7

Perhaps 4

769 D-7 G7

Perhaps 5

772 C7 D-7 G7

Quasimodo 1

775 CΔ7 Ebo7

Quasimodo 2

778 Ebo7 D-7 G7 3

Quasimodo 3

781 D-7 F-6 CΔ7 3

Quasimodo 4



Quasimodo 5



Quasimodo 6



Quasimodo 7



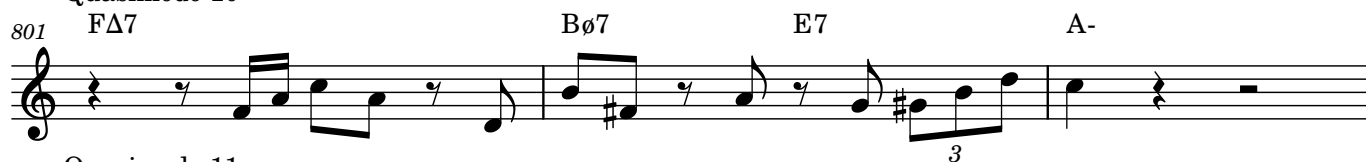
Quasimodo 8



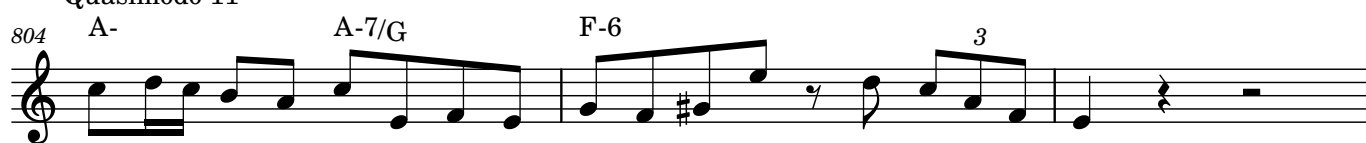
Quasimodo 9



Quasimodo 10



Quasimodo 11



Quasimodo 12



Quasimodo 13



Red Cross 1



816 Red Cross 2

G-7 C7 D $\flat$ Δ 7

819 Red Cross 3

C6 A-7

821 Relaxin At Camarillo 1

C7 F7

823 Relaxin At Camarillo 2

G7 G7 3 C6

827 Relaxin At Camarillo 3

F7 F $\sharp$ o7 C7

830 Relaxin At Camarillo 4

E7 3 A-7

833 Relaxin At Camarillo 5

D-7 G7

836 Relaxin At Camarillo 6

C7 D-7 G7

839 Scrapple From The Apple 1

D-7 G7

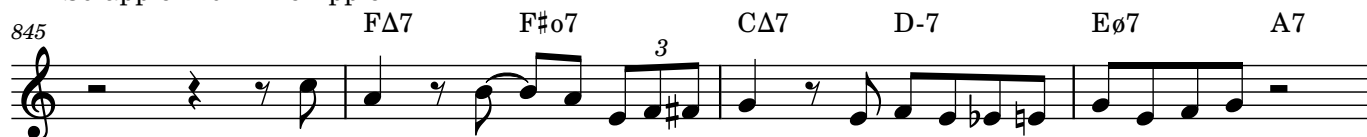
841 Scrapple From The Apple 2

D-7 3

843 Scrapple From The Apple 3

G7 C Δ 7 3

Scrapple From The Apple 4



Scrapple From The Apple 5



Segment 1



Segment 2



Segment 3



Segment 4



Segment 5



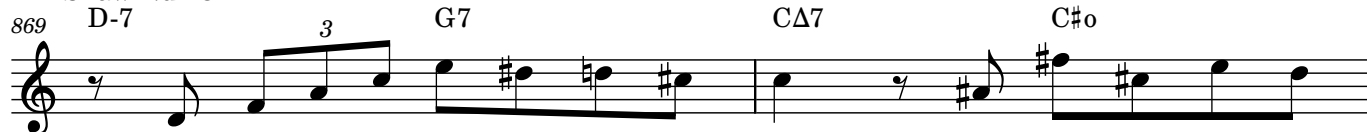
Shaw Nuff 1



Shaw Nuff 2



Shaw Nuff 3



Shaw Nuff 4



Shaw Nuff 5
873 D-7 G7 CΔ7 C#o7

Shaw Nuff 6
875 CΔ7 G7 CΔ7

Shaw Nuff 7
878 G7 % C7

Shaw Nuff 8
881 G7 %

Shaw Nuff 9
883 G7 %

Shaw Nuff 10
885 G7

Shaw Nuff 11
886 D-7 G7 CΔ7

Si si 1
894 CΔ7 Bø7 E7 A-7 D7

Si si 2
897 D-7 G7

Si si 3
899 F7 F-7 Bb7

Si si 4
901 CΔ7 E-7 A7 D-7

30

Si si 5

904 D-7 G7

Si si 6

907 CΔ7 A-7 D-7 G7

Steeplechase 1

911 CΔ7 A-7 D-7 G7

Steeplechase 2

913 CΔ7 A-7 D-7 G7

Steeplechase 3

916 CΔ7 A-7 D-7 G7

Stupendous 1

919 CΔ7

Stupendous 2

921 E7

Stupendous 3

923 D-7 G7 E7

Stupendous 4

925 A-7 D-7 G7

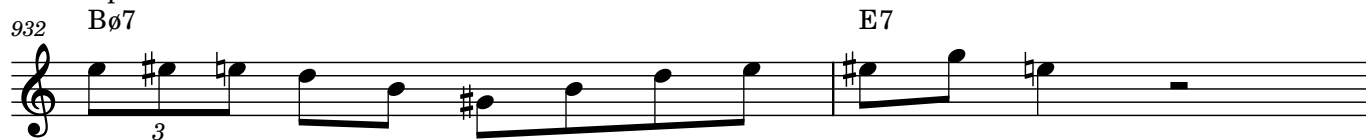
Stupendous 5

927 CΔ7 A-7 D-7 F#ø7 B7

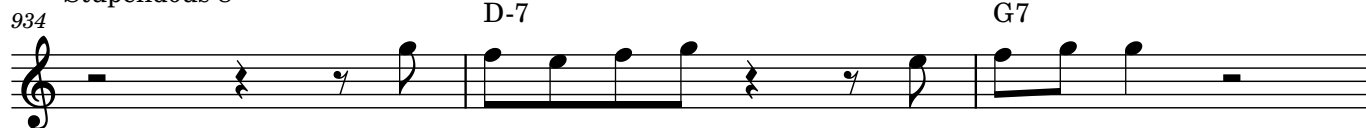
Stupendous 6

930 CΔ7

Stupendous 7



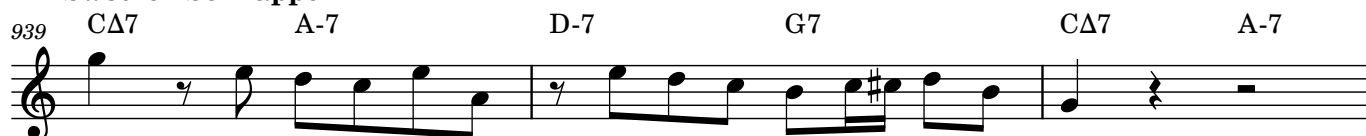
Stupendous 8



Stupendous 9



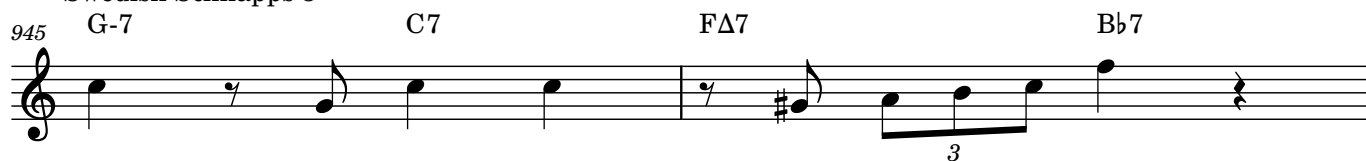
Swedish Schnapps 1



Swedish Schnapps 2



Swedish Schnapps 3



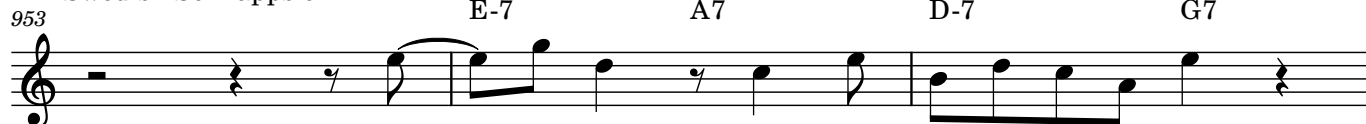
Swedish Schnapps 4



Swedish Schnapps 5



Swedish Schnapps 6



The Hymn 1



The Hymn 2



The Hymn 3

967 C7 C7 C7 C7 F7 F7 C7

The Hymn 4

974 C7 D-7 G7 C7

Tiny's Tempo 1

978 C7 F7 C7

Tiny's Tempo 2

982 F7 C7

Tiny's Tempo 3

986 D-7 G7 C7

Visa 1

990 C7 F7 C7

Visa 2

994 G7 G7 C7

Visa 3

997 F7 F#o7

Visa 4

999 G7 E7

Visa 5

1002 D-7 G7

Visa 6

1005 G7 CΔ7 A7 D-7 G7

Yardbird Suite 1



Yardbird Suite 2



Yardbird Suite 3



Yardbird Suite 4



Yardbird Suite 5



Yardbird Suite 6



Yardbird Suite 7



Yardbird Suite 8



Yardbird Suite 9

