

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Matheus Caus Benedet

**TEMAS DE JAZZ:  
práticas de improvisação**

Porto Alegre  
2016

Matheus Caus Benedet

TEMAS DE JAZZ:  
práticas de improvisação

Projeto de Graduação em Música Popular  
apresentado ao Departamento de Música do Instituto  
de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul como requisito para a obtenção do título de  
Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Ms. Julio Herrlein

Porto Alegre  
2016

#### CIP - Catalogação na Publicação

Benedet, Matheus Caus  
Temas de jazz: práticas de improvisação / Matheus  
Caus Benedet. -- 2016.  
43 f.

Orientador: Julio Herrlein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto  
Alegre, BR-RS, 2016.

1. Música Popular. 2. música instrumental. 3.  
improvisação. 4. jazz trio. 5. Jazz. I. Herrlein,  
Julio, orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

A meus pais Jorge e Rozeli Benedet e ao restante da minha família pelo apoio constante e incentivo no caminho da música.

Ao meu professor e orientador Julio Herrlein, pela contribuição inestimável na realização deste trabalho e por ampliar meus conhecimentos como músico e instrumentista.

Aos músicos: André Mendonça e Eduardo Figueredo por participarem do projeto com dedicação e paciência.

Aos colegas de curso, pela amizade e por me incentivar a ser um músico melhor a cada dia.

A todos os professores do Bacharelado em Música Popular por quatro anos de aprendizado.

Aos que, de alguma maneira, contribuíram para a realização deste trabalho.

## **RESUMO**

Este projeto de graduação em Música Popular tem como objetivo focar na prática musical de temas de jazz em trio, registrados através da execução de um recital final. A primeira parte do projeto faz uma abordagem das músicas selecionadas para fazer parte do repertório; a segunda parte aborda a prática musical e mais especificamente as questões relacionadas à evolução do repertório e da improvisação.

Palavras-chave: Música Popular; música instrumental; improvisação; jazz trio; Jazz.

## **ABSTRACT**

This undergraduate project of Popular Music, aims to focus on the musical practice of jazz tunes in a trio formation, registered through the performance of a final recital. The first part of the project discuss the songs selected to be part of the repertoire; the second parte deals with the musical practice and more specifically the issues related to repertoire evolution and improvisation.

Keywords: Popular Music; instrumental music; improvisation; jazz trio; Jazz.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: a seção de B de <i>Bouncing with Bud</i> .....	12
Figura 2: exemplos de forma blues no jazz.....	13
Figura 3: a primeira seção de <i>Scrapple from the Apple</i> . ....	14
Figura 4: ponte de <i>Scrapple from the Apple</i> .....	14
Figura 5: exemplos da mudança no tema de <i>Segment</i> . ....	18
Figura 6: exemplo do tema de <i>Bouncing with Bud</i> versão samba.....	19
Figura 7: frase de Bud Powell em <i>Lullaby of Birdland</i> . ....	20
Figura 8: exemplo de ii-V-I de Bud Powell. ....	20
Figura 9: ideias improvisadas durante <i>Segment</i> . ....	21
Figura 10: trecho improvisado de Barry Harris em <i>Dance of the Infidels</i> . ....	22
Figura 11: fragmento melódico contínuo sobre a ponte de <i>Scrapple from the Apple</i> . .....	23

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>AS MÚSICAS .....</b>	<b>10</b>
2.1	Bouncing with Bud .....	11
2.2	Dance of the Infidels .....	12
2.3	Scrapple from the Apple .....	13
2.4	Alone Together .....	14
2.5	Chelsea Bridge .....	15
2.6	Segment .....	15
<b>3</b>	<b>OS ENSAIOS .....</b>	<b>16</b>
3.1	Considerações sobre o repertório .....	16
3.2	Observações sobre improvisação .....	20
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>24</b>
<b>5</b>	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>25</b>
<b>6</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>27</b>
6.1	Conteúdo do Cd .....	27
6.2	Lead Sheet de <i>Segment</i> .....	28
6.3	<i>Segment/Lullaby of Birdland</i> versão trio.....	29
6.4	Lead Sheet de <i>Dance of the Infidels</i> .....	30
6.5	Lead Sheet de <i>Bouncing with Bud</i> .....	31
6.6	<i>Bouncing with Bud</i> versão trio .....	33
6.7	Lead Sheet de <i>Chelsea Bridge</i> .....	35
6.8	Lead Sheet <i>Alone Together</i> .....	36
6.9	<i>Alone Together</i> versão trio.....	37
6.10	Lead Sheet de <i>Scrapple from the Apple</i> .....	38
6.11	Transcrição solo de Bud Powell em <i>Hot House</i> .....	39
6.12	Transcrição solo de Barry Harris em <i>Dance of the Infidels</i> .....	41

## 1 INTRODUÇÃO

Ao iniciar o meu trajeto na música, na expectativa de poder construir uma carreira profissional, poder contar com o currículo de Música Popular no bacharelado de música na UFRGS foi um dos momentos de contemplar a possibilidade de um futuro profissional. O curso serviu como estímulo, pois ele ocorreu justamente durante um momento de transição nos meus estudos com foco no jazz. Dentro de um curto espaço de tempo essas duas decisões convergiram trazendo uma trajetória dentro da música popular.

O meu primeiro contato com o jazz veio através da influência do blues, que por sua vez veio através do rock. A história é similar a de guitarristas que chegaram no jazz como uma alternativa para buscar algo a mais no desenvolvimento instrumental.

Essa perspectiva como outros gêneros musicais ao redor do mundo, pode ser entendida como um alto nível de musicalidade dentro de uma linguagem que requer estudo, qualidades ideais para um músico que quer navegar dentro da música popular. Acredito que muito se refere à improvisação, uma das marcas do gênero. Referir-se ao jazz como “música de executantes” (Hobsbawm, 2009, p. 52), consegue elucidar essa concepção, fazendo a experiência musical não mais dependente da uniformidade da composição, e sim do momento quando a música é “criada e usufruída por seus executantes cada vez que é tocada” (op. cit., p. 52). A partir disso a minha expectativa é aproveitar esse projeto para ter essa experiência como um trabalho de construção pessoal. Partindo dessas reflexões surge a motivação para a realização deste memorial.

O trabalho baseou-se na documentação da prática musical de uma seleção de músicas do repertório jazzístico, inspirado em trabalho de cunho etnográfico e etnomusicológico nesta área como o de Berliner (1994) e de Sudnow (1993), com o foco no último ao relatar as suas próprias experiências no seu aprendizado do jazz.

O primeiro capítulo consiste da escolha do repertório, descrição das peças, contexto histórico, características gerais relevantes para o seu estudo (rítmicos, melódicos, harmônicos). Grande parte do material para esta parte foi

baseado em bibliografias com referências históricas dos standards americanos (Gioia, 2012) e do Bebop (Owens, 1995). Na segunda parte do trabalho está principalmente o processo de formação do repertório realizado em conjunto através dos ensaios, realizados semanalmente no período de setembro ao final de outubro deste ano e comentários, no meu diálogo com a linguagem do jazz. O foco deste capítulo está em mostrar a evolução de alguns arranjos em vista das reflexões levantadas ao trabalhar com uma formação em trio. Por sua vez, através destas reuniões que concernem as decisões musicais que por sua vez, influenciaram na construção do tema título do projeto: práticas de improvisação.

O trabalho também inclui algumas transcrições de solos e frases que contribuíram para os meus estudos, além da menção de outras bibliografias que não foram citadas neste trabalho, mas que não deixaram de servir para consulta, citadas como bibliografia complementar.

Como é um projeto voltado para a prática musical, espera-se que possa servir de inspiração para trabalhos futuros no curso de Música Popular não apenas na área do jazz como na área de performance de modo geral. Um projeto como esse tem apenas um escopo limitado, mas que pode servir de registro.

## 2 AS MÚSICAS

A seleção das músicas para fazer parte do repertório se deu a partir de uma lista básica de músicas que em algum momento foram estudadas durante o meu aprendizado deste gênero:

Música	Ano	Compositor			
			Hot House	1945	Tadd Dameron
All the things you are	1939	Oscar Hammerstein/ Jerome Kern	Lady Bird	1947	Tadd Dameron
Alone Together	1932	Howard Dietz/ Arthur Schwartz	Lennie Bird	1955	Lennie Tristano
Anthropology	1946	Charlie Parker/ Dizzy Gillespie	Lullaby of Birdland	1952	George Shearing
Billie's Bounce	1945	Charlie Parker	Minority	1953	Gigi Gryce
Blues for Alice	1951	Charlie Parker	Night and Day	1932	Cole Porter
Body and Soul	1930	Johnny Green	Oleo	1954	Sonny Rollins
Bouncing with Bud	1949	Bud Powell	Ornithology	1946	Charlie Parker/ BennyHarris
Chelsea Bridge	1941	Billy Strayhorn	Scrapple from the Apple	1947	Charlie Parker
Chi Chi	1953	Charlie Parker	Segment	1948	Charlie Parker
Confirmation	1953	Charlie Parker	Sophisticated Lady	1933	Duke Ellington
Cotton tail	1940	Duke Ellington	Straight, no Chaser	1951	Thelonious Monk
Dance of the Infidels	1949	Bud Powell	Up Jumped Spring	1962	Freddie Hubbard
Dewey Square	1947	Charlie Parker	Well you needn't	1944	Thelonious Monk
Groovin' High	1945	Dizzy Gillespie	West Coast Blues	1960	Wes Montgomery
Half Nelson	1948	Miles Davis	You don't know what love is	1941	Don Raye/ Gene de Paul

Seguindo a época dos anos 40 e 50, a lista é formada em sua maioria por peças que se tornaram básicas dentro do estilo bebop. Muitas são baseadas em padrões de estrutura que servem de base para a composição e reconhecimento dos temas. Geralmente estabelecido através da forma da música, são usados temas diferentes dentro de uma mesma progressão

harmônica que, no jargão do jazz, são chamados de *contrafações*. Baker (1985, p.01) descreve como: “uma música que é baseada em um conjunto de mudanças de acordes (progressão harmônica) já existente, e eram estes tipos de música no qual se baseavam grande parte do repertório bebop”.<sup>1</sup> Muitas das músicas apresentadas nessa lista fazem parte dessa ideia de contrafação, portanto o repertório pode ser expandido ainda mais se considerarmos também os temas originais.

Assim, a ideia inicial era selecionar músicas que representassem algumas das formas básicas do repertório jazzístico, que também servissem como uma boa base de estudos e claro, contemplassem meu gosto pessoal. Com isso em mente, sete peças foram inicialmente selecionadas: *Alone Together*, *Bouncing with Bud*, *Chelsea Bridge*, *Chi Chi*, *Dance of the Infidels*, *Lullaby of Birdland* e *Scrapple from the Apple*. Mais tarde, dado o início dos ensaios, e as diferentes circunstâncias de como foi se formando o repertório, ocorreu uma substituição: *Segment* no lugar de *Lullaby of Birdland*, e a remoção de *Chi Chi*.

Esse é um repertório principalmente instrumental, o que facilita em termos de adaptação para funcionar em uma formação em trio. Além de seguir o padrão clássico dentro de suas formas de tema, improvisado e novamente o tema.

## 2.1 Bouncing with Bud

*Bouncing with Bud* é uma composição de Bud Powell do ano de 1947, se tornando uma peça “clássica” no repertório do artista. A escolha foi baseada principalmente em uma referência de gosto pessoal, sendo essa minha primeira música ouvida ao conhecer o trabalho de Powell.

O tema é baseado em 32 compassos na forma AABA, com um pequeno interlúdio de 8 compassos. Na tonalidade de Si bemol, a melodia é característica do estilo bebop, contínua e constante, delineando a harmonia e uso de acentuações rítmicas. A primeira seção consiste em uma série de

---

<sup>1</sup> “a tune which is based on an extant set of chord changes (harmonic progression), and it was this type of tune which comprised a large portion of the bebop repertoire” (Baker, 1985, p.01).

acordes que são estruturalmente semelhantes aos encontrados na forma *rhythm changes* (I-VI-ii-V), mas com alterações na movimentação harmônica em especial para a passagem com ii-V com Cm e D7 para Sol menor (vi) acentuada pela melodia, seguido no sétimo compasso com ii°. A seção B é construída sobre sol menor com um longo ii-V resolvendo em um sequência de IV7 e #IV7.

The musical score for the B section of 'Bouncing with Bud' is presented on two staves. The first staff shows measures 1 through 3. Measure 1 starts with a Gm chord and contains a triplet of eighth notes. Measure 2 features an Am7(b5) chord. Measure 3 has a D7(#9) chord and another triplet of eighth notes. The second staff covers measures 4 through 6. Measure 4 begins with a G13(#11) chord and a triplet of eighth notes. Measure 5 contains an F#13 chord and a triplet of eighth notes. Measure 6 features a Cm7 chord and a triplet of eighth notes. The final measure of the section shows an F7(#5) chord.

Figura 1: a seção de B de *Bouncing with Bud*.

O interlúdio é uma passagem com marcações rítmicas e um *break* para o solista dar início aos improvisos e a retomada da forma original, sem interlúdio.

## 2.2 Dance of the Infidels

*Dance of the Infidels* é a segunda composição de Bud Powell incluída no repertório. Foi escolhida principalmente para aderir ao projeto uma música na forma blues, porém com alterações harmônicas utilizadas, típicas da linguagem do bebop.

A estrutura harmônica da música é uma variação dentro do modelo encontrado no blues do jazz, que consiste em substituições da estrutura harmônica do *twelve bar blues* (o blues básico com a harmonia: I-IV-V). Uma forma de rearmonização que se consolidou durante a época bebop, no qual uma das mais conhecidas foi a progressão usada por Charlie Parker.

Jazz blues

F<sup>7</sup> | B<sup>b7</sup> | F<sup>7</sup> | | B<sup>b7</sup> ||

Parker blues

Fmaj<sup>7</sup> | Em<sup>7(b5)</sup> A<sup>7</sup> | Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> | Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> | B<sup>b7</sup> ||

Dance of the Infidels

Fmaj<sup>7</sup> | Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> | Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> | F<sup>#m7</sup> B<sup>7</sup> | B<sup>b7</sup> ||

Figura 2: exemplos de forma blues no jazz.

O primeiro trecho da progressão de *Dance of the Infidels*, é marcado por uma sequência de acordes menores. Ao contrário do blues tradicional, inicia-se com um acorde maior. A partir do segundo compasso ocorre o movimento de ii-V de Lá bemol, com os acordes Bbm<sup>7</sup>, e Eb<sup>7</sup>, substituindo a sequência de ii-V da estrutura de Parker, cujos acordes seriam Em<sup>7(b5)</sup> e A<sup>7</sup>. No compasso quatro, a progressão vai de um ii-V de Mi maior (VII) que leva à dominante IV<sup>7</sup> no quinto compasso (F<sup>#m7</sup> e B<sup>7</sup> para B<sup>b7</sup>). David Baker (1985) ainda usa uma classificação que auxilia na memorização do tema e harmonia, ao colocá-lo como parte de uma lista de blues *through composed*, ou seja, “um único motivo não serve como base para toda melodia” (op. cit., p.45),<sup>2</sup> caracterizando uma versão contínua.

### 2.3 Scapple from the Apple

*Scapple from the Apple*, é um tema de Charlie Parker do ano de 1947, composto com base na progressão harmônica de *Honeysuckle Rose* de Fats Waller, mais uma vez baseada na ideia de contrafação. É um clássico dentro do repertório do bebop, sendo uma peça de 32 compassos na forma AABA, predominantemente em Fá maior, usando de movimentos ii-V (Gm, C<sup>7</sup>). No compasso seis, uma passagem de tensão com IV e #IV<sup>o</sup>.

<sup>2</sup> “a single motive does not serve as the basis for the entire tune” (op. cit., p.45).

Figura 3: a primeira seção de *Scrapple from the Apple*.

Conta também com uma ponte no estilo de *I Got Rhythm* de George Gershwin: usa o ciclo de quintas, por meio acordes de sétima da dominante começando pelo III grau da tonalidade. O trecho de *Scrapple* é sem melodia, deixando uma passagem improvisada sob a sequência de A7-D7-G7-C7:

Figura 4: ponte de *Scrapple from the Apple*.

Inicialmente foi considerado que essa era uma música representante do estilo *I Got Rhythm*, mas depois de apontado corretamente pelo orientador Júlio, a respeito do equívoco de classificação. Geralmente tocada de maneira direta, sem necessariamente da concepção de um arranjo (Gioia, 2012, p. 361). É importante adquirir a habilidade de conseguir tocar e improvisar nesse tipo de tema, que geralmente é tocada com um andamento mais acelerado.

## 2.4 Alone Together

A primeira escolha baseada nos standards do repertório da canção americana. *Alone Together*, composta por Arthur Schwartz e Howard Dietz para o musical da Broadway *Flying Colors* no ano de 1932. Apesar de ser um standard muito conhecido, é preciso ter cuidado com a sua forma, e aproveitar os movimentos melódicos e harmônicos como auxílio na sua interpretação. O tema inicia em Ré menor, seguido por ii-V, que é repetido em sequência até o sexto compasso, onde ocorre um ii-V para Sol menor. A partir do nono compasso ocorre ii-V em Lá maior, os compassos de encerramento da seção

são marcados por um ii-V que resolve em Ré maior. Sobre a composição Gioia comenta:

“Alone Together” tem uma forma incomum, com um motivo de 14 compassos que resolve na tônica maior, mas que na última repetição é cortada para 12 compassos que conclui no menor. Essa forma pode confundir o não iniciado, e não fique surpreso se ouvir [...] em uma forma AABA tradicional de 32 compassos (op. cit., 2012, p.18).<sup>3</sup>

## 2.5 Chelsea Bridge

*Chelsea Bridge* é uma composição de Billy Strayhorn do ano de 1941 e foi a escolha de uma balada, somando ao repertório uma peça de andamento lento entre as de *swing feel*<sup>4</sup>. Tocar, uma música como essa traz algumas dificuldades, como combinar as características e limitações da guitarra aplicadas e esse estilo de peça acrescenta a sua necessidade de estudo. Uma peça preferida por saxofonistas, famosa na interpretação de Ben Webster em um programa de televisão americano no ano de 1959<sup>5</sup> (op. cit., 2012, p. 60). A melodia é característica pelo uso do intervalo de quinta bemol na dominante funcionando como notas de efeito. Na parte B é empregada a tonalidade de Mi maior, distante da original, conduzida por uma melodia mais arpejada.

## 2.6 Segment

*Segment* é uma composição de Charlie Parker, com uma progressão harmônica similar a de *Lullaby for Birdland*, na forma AABA de 32 compassos construído com ii-V na tonalidade de Si bemol menor. A inclusão das duas peças ficou fácil por serem formadas por duas estruturas similares, apenas substituindo a progressão principal de *Lullaby* e substituindo o acorde menor que abre a segunda parte com um acorde do tipo meio-diminuto.

<sup>3</sup> ““Alone Together” has an unusual form, with a 14-bar A theme that resolves surprisingly in the tonic major, but in the last restatement is truncated to 12 bars that conclude in the minor. That form can confuse the uninitiated, and don’t be surprised if you hear [...] into a standard 32-bar AABA form” (Gioia, 2012, p.18).

<sup>4</sup> Ritmo específico do jazz, prolongando a primeira colcheia de um par e acentuando a segunda. (♩♩=♩♩)

<sup>5</sup> Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=oiSSGshb84o>.

### 3 OS ENSAIOS

#### 3.1 Considerações sobre o repertório

Primeiramente, a escolha dos dois integrantes para fazer parte do projeto. Como já citado, a oportunidade do curso de graduação em Música Popular me permitiu contato com colegas que já fazem parte do meio musical, e que conseguiriam trazer as suas experiências para o projeto. Assim integraram o projeto Eduardo Figueredo, na bateria, e André Mendonça, no contrabaixo.

Os momentos que antecipavam o início dos ensaios geraram uma expectativa sobre como o projeto iria se desenvolver, se dentro do planejamento inicial certas ideias iriam se cumprir. Como já foi mencionado durante a seleção das músicas, as formas de como pensar a formação do repertório sofreram mudanças à medida que o projeto em si foi amadurecendo. Assim uma proposta de caráter mais amplo foi se constituindo.

Partindo da ideia de como essa seleção era baseada principalmente na linguagem do jazz, estabelecemos uma direção básica de como seria realizada a execução das músicas: com o propósito de conseguir “cumprir” certos requisitos estabelecidos na prática dessa linguagem e, principalmente, o desenvolvimento da improvisação.

Em um dos questionamentos levantados pelo orientador, prof. Julio Herrlein, ficou a dúvida se as músicas todas seriam baseadas no *swing feel* do jazz, ou se alguns arranjos seriam baseados também em outros ritmos e “time feels”<sup>6</sup>. Com a formação de trio, a ideia de ter algo mais estruturado foi tomando forma somente à medida que as músicas foram sendo ensaiadas. É interessante perceber como essas mudanças surgiram quase que por necessidade, já que a seleção das músicas, mesmo que tenham temas distintos poderiam perder no quesito de variedade dentro de um conjunto de músicas propostas para uma apresentação. As similaridades de andamento e rítmica podem comprometer os momentos de improvisação em uma formação limitada, tornando previsível a performance.

---

<sup>6</sup> Refere-se à forma como o ritmo é articulado dentro do pulso: com colcheia estilo *swing feel*, no estilo tradicional, “reta”; dobrar o ritmo no pulso original, etc.

Uma referência que serviu de inspiração para se basear na forma como a guitarra pode funcionar em trio são as gravações do guitarrista Jim Hall<sup>7</sup>. Sabendo combinar diferentes texturas musicais, as interpretações dos standards soam originais com a sonoridade da guitarra explorando “entre ideias melódicas e acordes com voicings densos” (Jago, 2015, p. 27).<sup>8</sup> Existe um equilíbrio entre as funções exercidas pelo guitarrista, e isso contribui para quebrar um pouco a dicotomia de solista/acompanhador, ainda mais na formação trio, em que, à primeira vista, parece estar sujeito a limitações.

Em um trio é esperado que boa parte da comunicação e interação seja iniciada pelo guitarrista. Como a guitarra é a voz solista, não há chamada para reagir a outro instrumento melódico. [...] Portanto, como ponto de partida, pode ser dado foco em uma interação de nível rítmico, particularmente com a bateria. Uso de síncopes como também intervenções com acordes podem contribuir em estabelecer território para explorar os limites da interação entre o grupo (op.cit., p.29-30).<sup>9</sup>

*Segment/Lullaby of Birdland*, em termos de criação conjunta foi a primeira surpresa. Inicialmente a proposta era tocar apenas *Lullaby*, porém a ideia da contrafação serviu como feliz coincidência por *Segment* ser uma adição mais recente para a lista de músicas estudadas, e no qual os colegas de grupo já estavam familiarizados.

Partindo da ideia de utilizar de elementos da música *funk*, faltou estabelecer qual dos temas poderia ser incluído e como seria sua realização. A inclusão do tema de *Segment* partiu quase que de uma forma natural. No que se iniciou em um breve momento de improviso entre guitarra e bateria, ocorreu de aproveitar o momento para incluir o tema de *Segment* entre a levada de bateria. A diferença na execução está em sair da concepção do *swing feel*, e aplicar o tema com um ritmo dobrado, com o uso da semicolcheia ainda

---

<sup>7</sup> Jim Hall, *Live! 1975* (2003). Jim Hall (1930 – 2013), guitarrista norte-americano conhecido pelas parcerias com Art Farmer e Bill Evans, foi influente no desenvolvimento da guitarra no jazz.

<sup>8</sup> “between single-note line ideas and dense chord voicings” (Jago, 2015, p.27).

<sup>9</sup> “Within a trio setting the guitarist is expected to initiate much of the communication and interaction. Seeing as though the guitar is the lead voice, there is no call to react to information from another melodic instrument. [...] Therefore, as starting point, focus can begin on a rhythmic level of interaction, particularly with the drums. Use of syncopation as well as chordal interjections can add a lot in establishing the territory to explore the limits of interaction within the group” (op. cit., p.29-30).

consegue se estabelecer uma ideia musical rápida à medida que o andamento segue de forma regular. Assim a métrica musical se estende para dois compassos ao invés de um.

Swing feel

Funk

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Swing feel' and the bottom staff is labeled 'Funk'. Both staves are in 4/4 time and feature a melody with six measures. The chords above the notes are Bbm7, Cm7, F7, Bbm7, Cm7, and F7. The 'Swing feel' staff has a more relaxed, flowing melody, while the 'Funk' staff has a more rhythmic, syncopated melody.

Figura 5: exemplos da mudança no tema de *Segment*.

O trabalho de arranjar para o resto do grupo não foi difícil. Como já era um tema conhecido, ficou mais fácil para Eduardo construir uma ideia rítmica na bateria que conseguisse de certa forma delinear a melodia do tema, cuidando com certas acentuações e aproveitar os espaços para criar pequenos *fills*<sup>10</sup> que complementassem e/o respondessem ao tema.

A segunda seção ficou, por sugestão de Eduardo, em um ritmo de reggae, o que auxilia no contraste entre as partes, que dentro de um contexto rítmico similar dificultaria a identificação das passagens sem um contexto harmônico mais evidente. Como em *Segment* não há melodia nesse trecho, sendo aberto ao improviso ficou mais fácil em aplicar a segunda parte da melodia de *Lullaby of Birdland*, duas frases com cromatismos ascendentes que caracterizam a harmonia menor.

Foi com *Bouncing with Bud*, a primeira das músicas, que surgiu a ideia de mudar o foco dos estilos do repertório. Inicialmente pensada como a referência da gravação clássica de Powell<sup>11</sup>, dentro da tradição do *swing feel* em um andamento um pouco mais acelerado. A ideia de passar para um ritmo de samba partiu das discussões sobre as músicas com o orientador Julio e da oportunidade de incluir no projeto algo de música brasileira. Em alguns

<sup>10</sup> Pequenas figuras rítmicas e/ou melódicas tocadas entre intervalos das frases de uma melodia.

<sup>11</sup> Bud Powell, *The Amazing Bud Powell*, 2001, faixa 1.

momentos de experimentação, auxiliando meus estudos dessa música, utilizei loops de bateria para inspiração. A ideia era executar a melodia do tema dentro do pulso binário do samba. A transição foi de uma forma simples e as convenções rítmicas auxiliaram na mudança. E a diferença entre a forma de tocar as colcheias em tercinas no jazz para o uso das semicolcheias torna a melodia mais idiomática, aproximando-se do repertório instrumental da música brasileira.

As dificuldades aqui foram idiomáticas, nem sempre se consegue imprimir durante a improvisação o *feel* da música brasileira. Fica mais fácil recorrer ao tema como base.

The musical notation shows a melody in 2/4 time with a key signature of two flats. The first line consists of six measures with chords Bb6, Cm7, Dm7, Ebm7, Dm7, and G7. The second line begins with a measure rest for four measures, followed by seven measures with chords Cm7, D7, Gm7, C#o7, Cm7, F7, Bb6, and F7(#5). The melody features eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some rests.

Figura 6: exemplo do tema de *Bouncing with Bud* versão samba.

O interlúdio ficou para o encerramento, usando os 8 compassos de finalização como uma Coda. A ideia rítmica também foi aproveitada no final do solo de bateria como uma chamada para o grupo retornar para a forma e aos improvisos com o resto dos instrumentos.

Naturalmente, *Alone Together* foi se transformando em uma peça que trabalhava com mais uma oportunidade de se usar a concepção de tocar de uma forma mais livre. O uso da nota pedal em Ré foi responsável por dar início à proposta que correspondesse a um ritmo *afro*, juntando a necessidade de complementar o baixo pedal com o uso dos tambores da bateria. A harmonia acaba sendo diluída, em favor dos acordes mais importantes para a movimentação dos centros tonais indicativos da forma, favorecendo a exploração de acordes quartais, intervalos de segunda. A segunda sessão ficou semelhante a uma cadência, geralmente usada como recurso para finalização, que serve para suspender o andamento da música a favor de um improviso *ad libitum* sob a melodia.





para fazer o que eu sabia bem, e depois veio o próximo acorde. (Sudnow, 1993, p. 33).<sup>14</sup>

*Dance of the Infidels* é uma peça mais complicada de acompanhar a progressão harmônica de uma forma coesa, principalmente nos primeiros quatro compassos. Essa sequência de acordes menores é incomum mesmo dentro do jazz blues, o caminho para chegar no IV7 se torna diferente. As vezes é mais fácil pensar em fazer um caminho I-IV7 direto, mas isso iria ignorar as *changes*<sup>15</sup> que marcam a música. O tema pode servir de auxílio nesse momento, e partir para uma improvisação baseada no tema pode servir como um caminho para encontrar notas que sejam propícias para a constante mudança harmônica. O início do improviso de Barry Harris também é útil para informar com relação a esses aspectos:

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has five measures with chords Fmaj7, Bbm7, Eb7, Am7, and Gm7. The second staff starts with a measure 4, then has a triplet of eighth notes, followed by a rest, then a triplet of eighth notes, and finally a rest. The chords for the second staff are F#m, B7, Bb7, Bbm7, and Eb7.

Figura 10: trecho improvisado de Barry Harris em *Dance of the Infidels*.<sup>16</sup>

Esse é um trecho que usa de frases e células do tema como base do improviso, especialmente as células rítmicas do compasso 4, 5 e 6, que informam muito da sonoridade das frases do tema de *Dance of the Infidels*.

Como as notas são distribuídas no braço da guitarra também são úteis, localizando as formações de acordes ou escalas serve de modelo já que as formas (*shapes*) são os mesmos pelo braço do instrumento. A relação visual facilita a compreensão e um recurso para ser usado em momentos necessários

<sup>14</sup> "A chord lasts for two beats, a second say, and the melody is played rapidly, with four or more notes for every beat in a four beat measure. Now a run for chord A was started near the middle of the keyboard and rose up, while the path I knew best for chord B started at the middle also. So I began going up with a fast, sputtering, and nervous scale course, and the next chord came up and I had to shoot back down to the middle of the keyboard to get the thing I knew how to do well done for it, and then came the next chord" (Sudnow, 1993, p.33).

<sup>15</sup> "Chord changes": acordes que compõe a harmonia de uma música (Owens, 1995, p.275).

<sup>16</sup> Barry Harris, *Live in Tokyo*, 1976, faixa 4.

onde é preciso pensar rapidamente no decorrer da música. Como são 12 compassos a estrutura do blues se limita a uma estrutura cíclica, um esquema de memorização se tornaria prático através de repetição constante.

Estruturalmente, algumas músicas são mais fáceis que outras ao ter uma forma mais simples de reconhecer como no caso de *Scrapple from the Apple*. Ainda assim é importante cuidar para não se perder durante a execução dos *trades*<sup>17</sup> com a bateria. Em *Scrapple* as entradas acabam ocorrendo de uma forma fixa ficando mais fácil de compreender quando se encerra e inicia um novo chorus<sup>18</sup> ao contrário de *Dance of the Infidels* em que se estabeleceram as trocas entre os três instrumentos (guitarra – bateria – contrabaixo – bateria). Trabalhar as frases dentro dos *trades* é uma forma de me disciplinar a pensar em pequenas frases que façam sentido dentro da forma. Muitas vezes a estrutura da música nos leva a buscar o fraseado de forma inconsciente, procurando completar frases que se encaixem na métrica.

Uma das razões já citada para a escolha de *Scrapple from the Apple* é aproveitar o uso da ponte para estudar a sequência de dominantes. Partindo da ideia de conseguir conectar as ideias melódicas, um exemplo tirado de uma frase de Charlie Parker modificada para gerar continuidade:



Figura 11: fragmento melódico contínuo sobre a ponte de *Scrapple from the Apple*.

Além de estudar um esquema como esse nos doze tons, é um tipo de ideia que serve como um exercício de improvisação, os fragmentos melódicos acabam ficando “na mão”, com a prática constante, a visualização e aplicação no instrumento vão se tornando imediatas.

<sup>17</sup> “trading fours, trading eights”: dois ou mais músicos se revezam por quatro ou oito compassos, “trocando” improvisos; ocorre geralmente entre sopros e bateria (Owens, 1995, p.286).

<sup>18</sup> Um ciclo completo de uma música.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Chegar ao final de um projeto como este traz a satisfação de poder cumprir uma importante etapa, mas que ainda resta a dúvida sobre os limites de uma pesquisa como essa.

Ainda há muito que discutir a respeito dentro de um trabalho como esse, não era a intenção de construir algo metodológico em termos de estudo e performance, mas de tentar imbuir significado ao meu aprendizado musical. Desses momentos de reflexão fica o pensamento do potencial que há nessas ideias quando aplicadas na prática, mas nem sempre nos ocorre de teorizá-las. A demanda dos estudos do dia-a-dia não nos dá a possibilidade do recesso ao que é necessário para o desenvolvimento musical, e a necessidade de um conhecimento teórico e histórico se torna necessário. Além das demandas e responsabilidades em trabalhar em conceber um projeto musical em conjunto.

Por fim, as horas dedicadas ao estudo e a prática musical por si só valeram a experiência deste projeto que encaminha uma etapa importante no meu aprendizado desta linguagem complexa, mas fascinante do jazz.

## 5 BIBLIOGRAFIA

Baker, David. *How to play Bebop, vol. 1. The Bebop scale and other scales in common use*. Bloomington, Indiana: Frangipani Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *How to play Bebop, vol. 2. Learning the Bebop language: patterns, formulae and other linking materials*. Bloomington, Indiana: Frangipani Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *How to play Bebop, vol. 3. Techniques for learning and utilizing Bebop tunes*. Bloomington, Indiana: Frangipani Press, 1985.

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

Gioia, Ted. *The jazz standards: a guide to repertoire*. New York: Oxford University Press, 2012.

Hobsbawm, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

Jago, Tim F. *The Role of the Jazz Guitarist in Adapting to the Jazz Trio, the Jazz Quartet, and the Jazz Quintet*. Opens Access Dissertations, 2015.

Owens, Thomas. *Bebop: the music and its players*. New York: Oxford University Press, 1995.

Sudnow, David. *Ways of the hand*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1993.

## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

Billard, François. *No mundo do jazz: das origens a década de 50*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1990.

Chaffin, R., Jeffrey, J., Noice, H. e Noice, T. *Memorization by a jazz musician: a case study*. *Psychology of Music*: vol.36: 63-79, 2008.

Hytönen-Ng, Elina. *Experiencing 'flow' in jazz performance*. Surrey: Ashgate Publishing, 2013.

Levine, Mark. *The Jazz theory book*. Petaluma: Sher Music, 1995.

Monson, Ingrid T. *Saying Something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Martino, Pat. *Linear Expressions*. Hal Leonard, [1989].

Santiago, Gabriel da Fonsêca. *Improvisação musical: técnicas de composição aplicadas à performance instrumental*. Dissertação (Mestrado em Música): Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

Slonimsky, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns*. New York: Schirmer Books, 1947.

Willmott, Bret. *Book of harmonic extensions for guitar*. Pacific, Missouri: Mel Bay Publications, 1996.

## **DISCOS**

Hall, Jim. *Live!* Verve, 1975 (2003).

Harris, Barry. *Live at Tokyo*. Xanadu, 1976.

Powell, Bud. *The Amazing Bud Powell*. Blue Note Records, 2001.

Powell Trio, Bud. *Bouncing with Bud*. Storyville Records, 1987.

\_\_\_\_\_. *The Complete Trio Recordings*. Fresh Sound Records, 1953 (2004).

## 6 ANEXOS

### 6.1 Conteúdo do Cd

Recital gravado no dia 28 de outubro de 2016,  
na Casa da Música em Porto Alegre.

Faixa 01 – *Segment/Lullaby of Birdland* – Charlie Parker/George Shearing

Faixa 02 – *Dance of the Infidels* – Bud Powell

Faixa 03 – *Bouncing with Bud* – Bud Powell

Faixa 04 – *Chelsea Bridge* – Billy Strayhorn

Faixa 05 – *Alone Together* – Arthur Schwartz & Howard Dietz

Faixa 06 – *Scrapple from the Apple* – Charlie Parker

Matheus Caus Benedet – Guitarra

André Mendonça – Contrabaixo

Eduardo Figueredo – Bateria

ÁUDIO ONLINE:

Recital completo: <https://soundcloud.com/user-3216565/sets/recital-casa-da-musica-28112016>

6.2 Lead Sheet de Segment

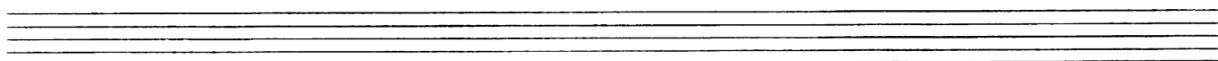
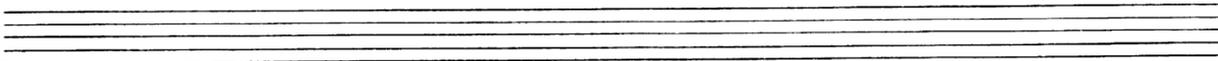
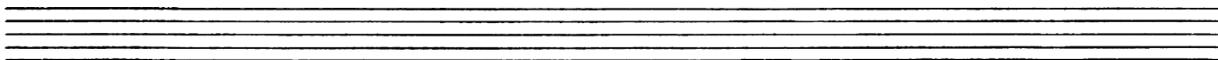
B<sup>b</sup> minor AABA

# SEGMENT

C. Parker  
5/5/49  
VERVE 2-2501

The musical score is written in B<sup>b</sup> minor (three flats) and 4/4 time. The key signature is B<sup>b</sup> minor, and the time signature is 4/4. The form is AABA. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Chords: B<sup>b</sup>-7, C-7, F7, B<sup>b</sup>-7. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G<sup>b</sup>, a quarter note F<sup>b</sup>, and a quarter note E<sup>b</sup>.
- Staff 2:** Chords: C-7, F7, B<sup>b</sup>-7, 1<sup>st</sup> C-7, F7, B<sup>b</sup>-7. The melody continues with quarter notes D<sup>b</sup>, C<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, and A<sup>b</sup>.
- Staff 3:** Chords: F7, 2<sup>nd</sup> C-7, F7, B<sup>b</sup>-7. A "SOLO" section begins with a triplet of eighth notes: G<sup>b</sup>, F<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>.
- Staff 4:** Chords: B<sup>b</sup>-7, F-7, B<sup>b</sup>7, fine, E<sup>b</sup>-7. The melody features a triplet of eighth notes: D<sup>b</sup>, C<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>.
- Staff 5:** Chords: E<sup>b</sup>-7, E<sup>b</sup>-7, A<sup>b</sup>7, D<sup>b</sup>. The melody continues with quarter notes A<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>, F<sup>b</sup>, and E<sup>b</sup>.
- Staff 6:** Chords: C-7, F7. The melody ends with a quarter note D<sup>b</sup>. The piece concludes with the instruction "D.S. al 2<sup>nd</sup> ending" and a double bar line.



## 6.3 Segment/Lullaby of Birdland versão trio

## Segment/Lullaby of Birdland

Charlie Parker/George Shearing

Arr.: Matheus Benedet

Versão p/ o trio  
Funk

1 Bbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

3 Bbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7(b9)</sup> Bbm<sup>7</sup> F<sup>7(#9)</sup> 3 3

5 Bbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

7 Bbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7(b9)</sup> Bbm<sup>7</sup> F<sup>7(#9)</sup>

Reggae

9 Fm<sup>7(b5)</sup> Bb<sup>7(b13)</sup> Ebm<sup>7</sup> Ebm<sup>7(b5)</sup> Ab<sup>7(b13)</sup> Dbmaj<sup>7</sup>

Funk

13 Bbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

15 Bbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7(b9)</sup> Bbm<sup>7</sup> F<sup>7(#9)</sup>

6.4 Lead Sheet de *Dance of the Infidels*



# 10. Dance Of The Infidels



PLAY 15 TIMES (♩ = 152)

By Bud Powell

Bebop Blues

Musical notation for the main melody with the following chord changes: FΔ, Bb-7, Eb7, A-7, G-7, F#-7, B7, Bb7, Bb-7, Eb7, A-7, Ab-7, Db7, G-7, C7(Db-7), Gb7.

TO SOLOS  
Pedal C  
1st time only

SOLOS

SOLO CHORDS:

- Line 1: FΔ, Bb-7, Eb7, A-7, G-7, F#-7, B7, Bb7, Bb-7, Eb7
- Line 2: A-7, Ab-7, Db7, G-7, C7, FΔ, D7, G-7, C7, ⊕ (A-7)
- Line 3: ⊕, A-7, D7, G-7, C7, A-7, D7, G-7, C7, FΔ+4

6.5 Lead Sheet de *Bouncing with Bud*

37

Med. (-Up) Swing

## Bouncin' With Bud

Bud Powell

**(Intro)**

(melody)

(sample bs. line)

**A**

(bs. walks in 4)

**B**

(pn., upper notes of block chords)

(pn.)

(melody)

Chord voicings and melodic lines are provided for the introduction, section A, and section B. The introduction features a melody line and a bass line with chords B $\flat$ 6, B7(b9), and B $\flat$ 6. Section A features a bass line with chords B $\flat$ 6, C $\text{M}1^7$ , D $\text{M}1^7$ , E $\flat$  $\text{M}1^7$ , D $\text{M}1^7$ , G7, C $\text{M}1^7$ , and D7. Section B features a piano line with chords G $\text{M}1$ , A $\text{M}1^7$ (b9), D7(#9)(#5), G13(#11), F#13, C $\text{M}1^9$ , and F7(alt.).

**C**  $B\flat 6$   $C_{MI} 7$   $D_{MI} 7$   $E\flat_{MI} 7$   $D_{MI} 7$   $G 7$   $C_{MI} 7$   $D 7$

$G_{MI} 7$   $C\# 0 7$   $C_{MI} 7$   $F 7$   $\oplus$   $B\flat 6$

**D**

(chords follow bs. rhythms)

$D 7$   $F\#$   $G_{MI}$   $D 7$   $G_{MI}$   $B 0 7$   $C_{MI} 7$   $G 7 (b9)$   $C_{MI} 7$   $G\flat 9$   $F 9$

(pn. fill)

$F 9$   $B\flat 6$   $(B\flat 6)$

solo break -

Solo on ABC;  
After solos, D.C. al Coda. No kicks during solos.

$\oplus$

(pn, w/ gva)  $B\flat 6$  (N.C.)

(bs.)

background echoes at 5 & 6 and 13 & 14 of letter **A** and bars 5 & 6 of letter **C**:

$G_{MI} 7$   $C\# 0 7$

6.6 *Bouncing with Bud* versão trio**Bouncing with Bud**

Bud Powell

Arr.: Matheus Benedet

Versão p/ o trio  
Samba

**♩=96**  $Bb^6$   $Cm^7$   $Dm^7$   $Ebm^7$   $Dm^7$   $G^7$   $Cm^7$   $D^7$

5  $Gm^7$   $C\#^{\circ 7}$   $Cm^7$   $F^7$   $Bb^6$   $F^7(\#5)$

9  $Bb^6$   $Cm^7$   $Dm^7$   $Ebm^7$   $Dm^7$   $G^7$   $Cm^7$   $D^7$

13  $Gm^7$   $C\#^{\circ 7}$   $Cm^7$   $F^7$   $Bb^6$   $F^7(\#5)$

17  $Gm$   $Am^7(b5)$   $D^7(\#9)$   $G^{13}(\#11)$

21  $F\#^{13}$   $Cm^7$   $F^7(\#5)$

25  $Bb^6$   $Cm^7$   $Dm^7$   $Ebm^7$   $Dm^7$   $G^7$   $Cm^7$   $D^7$

29  $Gm^7$   $C\#^{\circ 7}$   $Cm^7$   $F^7$   $Bb^6$

2

Após reexposição

Musical score for guitar in B-flat major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with the following chords: D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, Gm<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>), Gm<sup>7</sup>, B<sup>o7</sup>, Cm<sup>7</sup>, and G<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>). The second staff contains a bass line with the following chords: Cm<sup>7</sup>, G<sup>b</sup>, F, F, and B<sup>b</sup>. The piece concludes with a double bar line.

6.7 Lead Sheet de *Chelsea Bridge*

# 3. Chelsea Bridge



PLAY 3 CHORUSES

Music by Billy Strayhorn

(♩ = 56)

Chorus 1: Eb7+4 Db7+4 Eb7+4 Db7+4 Bb7+4

Chorus 2: Eb- Ab7b9 DbΔ 1. Db C7 B7 Bb7 3 2. DbΔ B7

BRIDGE: F#- B7 EA 3 G°7 F#- B7 B- E7+9

Chorus 3: AΔ A- D7 GA G- Db7 C7 B7 Bb7 3

Chorus 4: Eb7+4 Db7+4 Eb7+4 Db7+4 Bb7+4 Eb- Ab7b9 DbΔ GbΔ F- Bb7

SOLOS

Eb7+4 Db7+4 Eb7+4 Db7+4 Bb7+4 Eb- Ab7b9 DbΔ

1. Db C7 B7 Bb7 2. BRIDGE DbΔ B7 F#- B7 EA G°7 F#- B7 B- E7+9

Chorus 5: AΔ A- D7 GA G- Db7 C7 B7 Bb7 Eb7+4 Db7+4

Chorus 6: Eb7+4 Db7+4 Bb7+4 ⊕ Eb- Ab7b9 DbΔ GbΔ F- Bb7

Chorus 7: Eb- Ab7b9 DbΔ+4

Copyright © 1941, 1942 (Renewed) by Tempo Music, Inc. and Music Sales Corporation (ASCAP)  
 All Rights Administered by Music Sales Corporation.  
 International Copyright Secured. All Rights Reserved.  
 Reprinted by Permission.

6.8 Lead Sheet Alone Together

19.

~~(BULL)~~ **ALONE TOGETHER** - DIETZ & SCHWARTZ

D- E-7 b5 A7 b9 D- E-7 b5 A7 b9

D- A-7 b5 D7 b9 G- G-7

B-7 E7 G-7 C7 F F7 E-7 b5 A7

1. D Maj7 E-7 b5 A7 2. D Maj7

A-7 b5 G- G-

G-7 b5 C7 b9 F F7 E-7 b5 A7 b9

D- E-7 b5 A7 b9 D- E-7 b5 A7 b9

D- Bb7 A7 D- (E-7 b5 A7)

FINE

The musical score is written on ten staves. The first staff is the title line. The second through seventh staves contain the main melody with guitar chords written above. The eighth staff has two first endings. The ninth and tenth staves continue the melody. The piece ends with the word 'FINE' written below the final staff.

MILES DAVIS - "COLLECTOR'S ITEMS"  
TIM WALKER - RAY CARTER DUO - "ALONE TOGETHER"

6.9 *Alone Together* versão trio

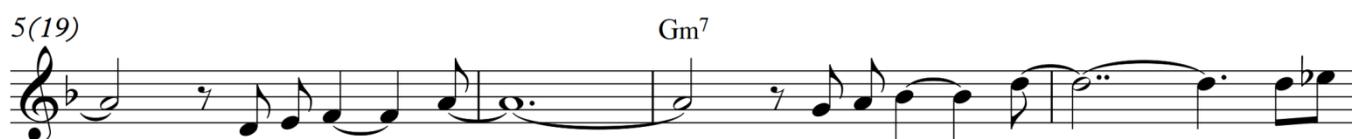
## Alone Together

Versão p/ o trio

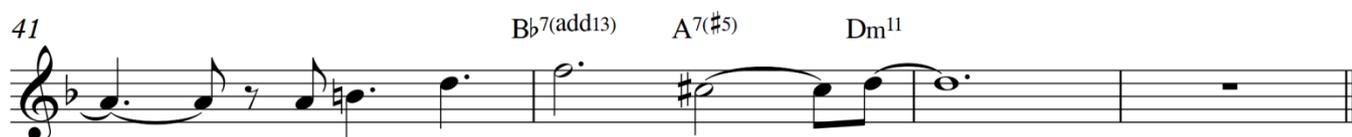
Arthur Schwartz &amp; Howard Dietz

Afro

Arr.: Matheus Benedet

♩=130 Dm<sup>11</sup>

ad lib.



6.10 Lead Sheet de *Scrapple from the Apple*

369

(MED. BOB) **SCRAPPLE FROM THE APPLE** - CHARLIE PARKER

Handwritten musical notation for the first system. The top staff contains the melody with notes and rests. The bottom staff contains the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above and below the staves.

Chord symbols: G-7, C7, G-7, C7b9, Fmaj7, G-7, C7, Fmaj7, G-7, 1. A-7, D7, 2. F, A7, D7.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melody and bass line from the first system. Chord symbols are written above and below the staves.

Chord symbols: G-7, C7, G-7, C7b9, Fmaj7, G-7, C7, Fmaj7, G-7, C7b9, F.

"CHARLIE PARKER - BE BOP - VOL. 3"

6.11 Transcrição solo de Bud Powell em *Hot House*

Transc. solo: Matheus Benedet

Chorus 1:

3 Gm<sup>7(b5)</sup> C<sup>7alt.</sup> Fm<sup>7</sup> 3

5 Dm<sup>7(b5)</sup> 3 G<sup>7alt.</sup> Cmaj<sup>7</sup>

9 Gm<sup>7(b5)</sup> C<sup>7alt.</sup> 3 Fm<sup>7</sup> 3

13 Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7alt.</sup> Cmaj<sup>7</sup> 3

17 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> 3

21 Ab<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

25 Gm<sup>7(b5)</sup> 3 C<sup>7alt.</sup> Fm<sup>7</sup> 3

29 Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7alt.</sup> Cmaj<sup>7</sup>

2  
Chorus 2:

33 Gm7(b5) C7alt. Fm7

37 Dm7(b5) G7alt. Cmaj7

41 Gm7(b5) C7alt. Fm7

45 Dm7(b5) G7alt. Cmaj7

49 Cm7 F7 Bbmaj7

53 Ab7 G7

57 Gm7(b5) C7alt. Fm7

61 Dm7(b5) G7alt. Cmaj7 Gm7(b5)

6.12 Transcrição solo de Barry Harris em *Dance of the Infidels*

Transc. solo: Matheus Benedet

## Chorus 1:

Chorus 1: Musical notation for measures 1-8. Chords: Fmaj7, Bbm7, Eb7, Am7, Gm7, F#m, B7 (triple), Bb7, Bbm7 (triple), Eb7, Am7, Abm7, Gm7, C7, Fmaj7, D7, Gm7, C7.

## Chorus 2:

Chorus 2: Musical notation for measures 9-16. Chords: Fmaj7, Bbm7, Eb7, Am7, Gm7, F#m, B7 (triple), Bb7, Bbm7 (triple), Eb7, Am7, Abm7, Gm7, C7, Fmaj7, D7, Gm7, C7.

## Chorus 3:

Chorus 3: Musical notation for measures 17-24. Chords: Fmaj7, Bbm7, Eb7, Am7, Gm7, F#m, B7 (triple), Bb7, Bbm7 (triple), Eb7, Am7, Abm7, Gm7, C7, Fmaj7, D7, Gm7, C7.

