

FACULDADE INTEGRAL CANTAREIRA

FERNANDO HENRIQUE DOS SANTOS

CHARLIE PARKER

**São Paulo
2018**

FACULDADE INTEGRAL CANTAREIRA

FERNANDO HENRIQUE DOS SANTOS

CHARLIE PARKER:
análise melódica do solo de *Just friends* (1949)

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Música da Faculdade Integral Cantareira, em cumprimento parcial às exigências para obtenção do título de Bacharel em Música (Saxofone).

Orientador: Prof. Dr. Clóvis de André

São Paulo
abr/2018

FICHA CATALOGRÁFICA

SANTOS, Fernando Henrique dos

Charlie Parker: análise melódica do solo de *Just friends* (1949) / Fernando Henrique dos Santos. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Música da Faculdade Integral Cantareira, em cumprimento parcial às exigências para obtenção do título de Bacharel em Música. São Paulo: Faculdade Cantareira, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis de André

1. Bebop
 2. Charlie Parker (1920-1955).
 3. *Just friends* (canção, 1931).
 4. *Just friends* (arranjo, 1949).
 5. Análise melódica.
- I. Charlie Parker: análise melódica do solo de *Just friends* (1949).

À memória de meus irmãos,
Eduardo Luís Pinheiro dos Santos,
Lucas Felipe Soares Lopes.

SUMÁRIO

Lista de ilustrações.....	v
Resumo	vii
<i>Abstract</i>	viii
Agradecimentos	ix
Sinais e Nomenclaturas	1
Introdução	5
Capítulo 1 – Contextualização	8
(I) Charlie Parker	15
Capítulo 2 – Análise.....	25
Conclusão	50
Apêndice A – <i>Just friends</i> : solo de Charlie Parker	53
Apêndice B – <i>Just friends</i> : arranjo orquestral por Jimmy Carroll	58
Anexo A – <i>Just friends</i> : melodia original da canção com letra	92
Anexo B – <i>Just friends</i> : Gravação do álbum <i>Charlie Parker with strings</i>	95
Referências	98

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 1 – Transposição do saxofone alto	3
FIG. 2 – Representação das chaves do saxofone	2
TAB. 1 — Diferenciações gráficas musicais.....	4
TAB. 2 — Progressão harmônica da canção <i>Just friends</i>	30
FIG. 3 – Introdução, melodia apresentada pelo violoncelo	32
FIG. 4 – Transição I, melodia apresentada pelo oboé.....	32
FIG. 5 – Transição II, melodia apresentada pelas cordas	33
FIG. 6a – Cromatismos	34
FIG. 6b – Cromatismos.....	34
FIG. 7 – Escala descendente incluindo cromatismos.....	35
FIG. 8a – <i>Just friends</i> , quarta aumentada.....	37
FIG. 8b – <i>Just friends</i> , quarta aumentada	37
FIG. 8c – Quarta aumentada (quinta diminuta)	38
FIG. 9 – Escalas <i>bebop</i>	39
FIG. 10 – Trecho da canção <i>Just friends</i> nas cordas.....	41
FIG. 11 – Transposição	42
FIG. 12 – Síncopa	43

FIG. 13 – Intervalos: tensão e resolução.....	44
FIG. 14a – Ornamentos.....	44
FIG. 14b – Ornamentos.....	45
FIG. 15a – Arpejos.....	46
FIG. 15b – Arpejos	46
FIG. 16 – Conclusão do solo (Cadênciac)	48
FIG. 17 – Transcrição de Sultanof baseada no arranjo de Carroll (2009, c. 1-4)	61

RESUMO

Ao final da década de 1940, Charlie Parker (1920-1955) gravou um álbum de jazz (*Charlie Parker with strings*, 1949) em que participaram não apenas o usual conjunto instrumental de *bebop*, mas também instrumentos orquestrais. Parker recebeu críticas na gravação desse álbum por ser um produto comercial destinado ao público branco, ideia contrária a proposta do *bebop* que expressava a identidade étnica da população negra. No entanto, *Charlie Parker with strings* permitia oportunidades tanto de ganho financeiro quanto de divulgação de características musicais do *bebop* a um público mais amplo do que o originalmente atingido no início do *bebop*.

A peça *Just friends*, de John Klenner e Sam M. Lewis, foi escolhida como a primeira do álbum, sendo possivelmente uma das mais emblemáticas dessas possibilidades comerciais e de divulgação do *bebop*. O trabalho fará uma análise do solo de Parker nessa peça, buscando identificar recursos improvisatório-compositivos e suas relações com características idiomáticas do *bebop*.

Palavras-chave: Bebop; Charlie Parker (1920-1955); *Just friends* (canção, 1931); *Just friends* (arranjo, 1949); Análise melódica.

ABSTRACT

At the end of the 1940s, Charlie Parker (1920-1955) recorded a *jazz* album (*Charlie Parker with strings*, 1949) in which they would participate not only in the usual instrumental set of *bebop*, but also in orchestral instruments. Parker received criticism in recording this album as a commercial product intended for the white public, contrary to the proposal of bebop that expressed the ethnic identity of the black population. However, *Charlie Parker with strings* allowed both the financial gain and the advertising opportunities of *bebop's* musical characteristics to a wider audience than originally reached at the beginning of *bebop*.

The piece *Just friends* by John Klenner and Sam M. Lewis, was chosen as the first of the album, possibly being one of the most emblematic of these possibilities of commercial and advertising *bebop*. The work will make a analysis of Parker's solo in this piece, seeking to identify compositional improvisatory features and their relationships with *bebop's* idiomatic characteristics.

Keywords: Bebop; Charlie Parker (1920-1955); *Just friends* (song, 1931); *Just friends* (arrangement, 1949); Melodic analysis.

AGRADECIMENTOS

Meu profundo e sincero agradecimento ao meu orientador, Dr. Clóvis de André, pelo seu respeito, dedicação, paciência e por seu exemplo de profissionalismo que me permitiram realizar esta monografia. Suas orientações me despertaram novos conhecimentos, e suas sugestões sobre minhas interpretações fizeram com que eu tivesse uma melhor organização e formulação de meus pensamentos.

Ao arranjador Jeffrey Sultanof, que permitiu a utilização de sua edição da peça *Just friends* (baseada no manuscrito original do arranjador Jimmy Carroll, 1949-2009) em minha pesquisa. Agradeço também a Íris Estevez (bibliotecária-chefe da Faculdade Integral Cantareira), que gentilmente me auxiliou para obter cópias de referências e a biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, por disponibilizar o acesso para consulta.

Agradeço imensamente ao Programa Escola da Família que junto a Secretaria de Estado da Educação possibilitou a minha ingressão no Ensino Superior, admito que foi um privilégio participar deste programa, podendo contribuir com o crescimento de diferentes comunidades, despertando potencialidades e ampliando horizontes culturais. Agredeço em especial as vice-diretoras do programa Tania Togni e Vera Lúcia Bomfim que me supervisionaram durante esse processo.

A Faculdade Integral Cantareira que financiou a minha ingressão junto a Secretaria de Estado da Educação e ao corpo docente do Bacharelado em Música, por todo apoio recebido durante esses anos. Meu agradecimento especial ao músico e professor Vitor Alcântara, por todo seu apoio, conselhos, estímulos e ensinamentos, por não ter desistido de mim, mesmo nos momentos mais difíceis. Agradeço também ao MSc. Bob Wyatt, por todas as conversas e ensinamentos, por compartilhar sua experiência e sua paixão sobre a música.

Agradeço a toda a minha família, em especial meu pai José Aparecido dos Santos, por todo esforço e suporte, pelo exemplo de caráter e por me ensinar como construir meus passos baseados na dignidade, honestidade e humildade. Não posso deixar de lembrar dos amigos e colegas que me apoiaram e compartilharam diversos momentos durante todo esse processo.

SINAIS E NOMENCLATURAS

Referências

No núcleo do trabalho, serão utilizados dois posicionamentos distintos para referências: no corpo do texto (se relacionadas a citações em bloco e a ilustrações), em notas de rodapé (se relacionadas a citações corridas, paráfrases ou interpretações derivadas explicitamente de fontes referenciadas).

Saxofone (alturas escritas e alturas reais)

A denominação *saxofone* (ou simplesmente *sax*) refere-se a uma família de instrumentos de sopro com diferentes tamanhos e registros — viz., soprano, soprano, alto, tenor, barítono, baixo e contrabaixo. Todos os instrumentos dessa família são transpositores, portanto soando a uma altura diferente da escrita habitualmente em suas partituras. A altura base em que cada instrumento da família soa corresponde à sua altura de afinação (que depende da luteria do instrumento), e a altura escrita corresponde ao dedilhado utilizado (que depende da abertura ou fechamento das chaves). No caso do saxofone alto, a afinação é Mi♭, significando que

o dó escrito resulta em um mi \flat (ver FIG. 1).¹ Todos os exemplos apresentados no capítulo 2 (Análise do solo de Parker em *Just friends*) e nos apêndices (transcrições de *Just friends*) estão escritos para saxofone alto, utilizando a notação original para o instrumento, ou seja, as alturas escritas têm uma sonoridade real que deve ser entendida como terça-menor acima do apresentado nas notações para saxofone. No entanto, no capítulo 2, junto às alturas escritas, serão também indicadas as alturas reais correspondentes entre colchetes — e.g., dó-si-lá [mi \flat -ré-dó].²

¹ O saxofone foi inventado em 1840 por Adolphe Sax (1814-1894) e patenteado em 1846, originalmente para ser utilizado em orquestras e bandas militares. Essa invenção e a função pretendida fizeram com que o Sax desenvolve-se uma família de instrumentos de palheta simples (como o clarinete, portanto relacionados a família de madeiras). Esta família é dividida em sete instrumentos afinados em Mi \flat e Si \flat , distribuídos em diferentes tamanhos — soprano em Mi \flat , soprano em Si \flat , alto em Mi \flat , tenor em Si \flat , barítono em Mi \flat , baixo em Si \flat e contrabaixo em Mi \flat . O saxofone foi rapidamente assimilado pelas bandas militares, como um elo sonoro entre os clarinetes e os metais tenores (eufônio e trombone), também tornou-se cada vez mais familiar na música de câmara, sendo adotado por compositores orquestrais franceses — e.g., Ambroise Thomas (1811-1896), Claude Debussy (1868-1918) e Maurice Ravel (1875-1937). As bandas de sopros de John Philip Sousa (1854-1932) introduziram o instrumento nos Estados Unidos em 1890, seu vigor e gama expressiva tornaram o instrumento cada vez mais proeminente no campo do jazz. Na década de 1920, em Kansas City, o instrumento se tornou característico do repertório jazzístico e em 1930, as bandas de jazz (*big bands*) incluíam uma seção de saxofones com quatro instrumentos, além de capazes de uma sonoridade doce, também conseguiam exibir elegância, como pode ser observado nos arranjos de Duke Ellington (1899-1974). O alto e o tenor foram os saxofones mais utilizados no jazz (apesar do barítono e do soprano terem marcado presença) — (cf. RAUMBERGER et al., 2017, §1, ¶[1-6]; §4. ¶[1-12]).

² A tonalidade de Fá favorece o saxofone (fá, si \flat , dó, como notas-base da tonalidade, são facilmente obtidas ao saxofone). Para as cordas (ou mesmo para oboé e harpa), a tonalidade de Lá \flat (real resultante) é incomum em agrupamentos orquestrais, pois esta tonalidade exigiria o uso frequente de meias-posições ou de alterações na posição habitual dos dedos, enquanto outras tonalidades (e.g., Sol) permitiriam o uso de cordas soltas, ampliando as possibilidades de volume sonoro e de nuances tímbricas. Para o sax alto, porém, algumas tonalidades exigem o uso de chaves operadas pelos dedos mínimos, tornando-as anatomicamente desconfortáveis. Uma tonalidade como Sol, com maiores recursos para as cordas, seria escrita como Mi ao saxofone, obrigando o uso das chaves-espátula (ingl., spatula keys) para alturas frequentes nessa tonalidade como sol \sharp , dó \sharp (mão esquerda), bem como a chave do ré \sharp (mão direita) — (FIG. 2).

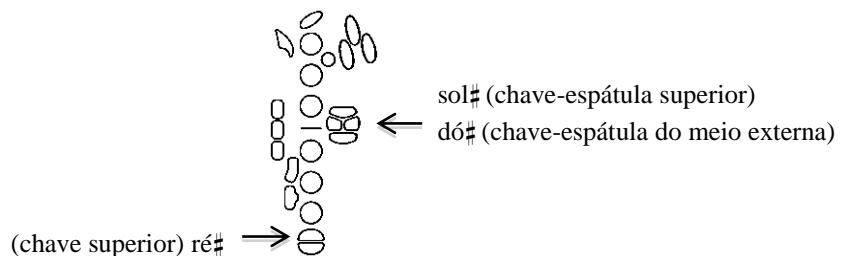


FIG. 2 – Representação das chaves do saxofone



FIG. 1 – Transposição do saxofone alto

Tonalidades, alturas e acordes

Neste trabalho, serão utilizadas diferenciações gráficas específicas para designar tonalidades, alturas e acordes (ver TAB. 1). Para tonalidades, serão utilizadas sílabas com inicial maiúscula, acompanhadas por acidente conforme a necessidade (e.g., Fá — indica a tonalidade de Fá maior). Para alturas, serão utilizadas sílabas com inicial minúsculas, acompanhada por acidentes conforme a necessidade (e.g., mi — indica mi-bemol; mi ou mi_b — indica mi-natural). Para acordes maiores, serão utilizadas apenas letras maiúsculas; para acordes menores, serão utilizadas letras maiúsculas (respectivas *cifras*), acompanhadas pela indicação “mi” (como abreviatura de “minor”, i.e., menor) — (e.g., F — indica um acorde de fá-maior; Fmi — indica um acorde de fá-menor). Algumas indicações de acordes poderão ser acompanhadas de outros sinais ou abreviaturas, a fim de indicar diferentes formações intervalares — e.g., ^{maj}⁷(acorde com sétima maior, lit. major seventh); ⁷(acorde com sétima menor); ⁶(acorde maior com sexta maior, ou acorde menor com sexta menor); ^ø (acorde meio-diminuto).

TAB. 1 — Diferenciações gráficas musicais

Tonalidades	Altura	Acordes	
		Maiores	menores
Fá	fá	F	Fmi
Sol \flat	sol \flat	G \flat	G \flat mi
Sol	sol	G	Gmi
Lá \flat	lá \flat	A \flat	A \flat mi
Lá	lá	A	Ami
Si \flat	si \flat	B \flat	B \flat mi
Si	si	B	Bmi
Dó	dó	C	Cmi
Ré \flat	ré \flat	D \flat	D \flat mi
Ré	ré	D	Dmi
Mi \flat	mi \flat	E \flat	E \flat mi
Mi	mi	E	Emi

INTRODUÇÃO

Charlie Parker (1920-1955) é considerado por muitos músicos e críticos de *jazz* um dos fundadores do *bebop*, gênero que apresentou novas possibilidades de improvisação e um novo entendimento dos músicos de *jazz*. O *bebop* se tornou o centro de um conjunto de ideias musicais e sociais, representando uma mudança de atitude dos músicos na integração ao cenário do *jazz*, explorando também, novas possibilidades artísticas.

O *bebop* era consideravelmente menos popular que o *swing* e não atraía pessoas a dançar. No entanto, contribuiu com solistas espetaculares que continuaram a ter discípulos pelo resto do século. O primeiro solista de *bop* contribuiu com um novo vocabulário de frases musicais e métodos peculiares de combinar improvisação com progressões de acordes [...]. Isto tornou-se o mais importante [i.e., mais utilizado] padrão do *jazz* pelos próximos quarenta anos. Mesmo durante 1990, músicos frequentemente avaliavam novos músicos de acordo com a capacidade de tocar *bop*. O domínio deste estilo foi considerado a base para a competência do improvisador de *jazz*. (GRIDLEY, 1993, p. 139; tradução minha)³

Esta pesquisa apresenta uma análise melódica do solo do saxofonista Charlie Parker (1920-1955) na peça *Just friends* (1931), canção composta por John Klenner (1899-1955) com letra de Sam M. Lewis (1885-1959) e utilizada como *standard* na

³ “Bebop was considerably less popular than swing, and it failed to attract dancers. However, it did contribute impressive soloists who continued to gain disciples for the rest of the century. The first bop soloist contributed a new vocabulary of musical phrases and distinctive methods of matching improvisation to chord progressions. This became the most substantial system of jazz for the next forty years. Even during the 1990s, musicians frequently evaluated new players according to their ability to play bop. Mastery of this style was considered the foundation for competence as a jazz improviser”.

gravação *Charlie Parker with strings* (1949, originalmente lançado em 1950).⁴ Alguns críticos da época consideraram esse álbum como uma espécie de destruição do jazz em termos não somente musicais, mas também culturais, sociais e raciais. Para a investigação exposta nesta pesquisa, será utilizado o trabalho *Charlie Parker: his music and his life* (1996), de Carl Woideck e o artigo “Charlie Parker”(2017), de James Patrick, a fim de esclarecer contextos históricos relacionados a vida de Parker. A análise será elaborada com base no trabalho *Charlie Parker: techniques of improvisation* (1974), de Thomas Owens e no *Charlie Parker omnibook* (1978), de Jamey Abersold, com o objetivo de discutir os recursos melódicos apresentados por Parker e outros improvisadores do *bebop*. Outros parâmetros analíticos serão utilizados, como documentários, entrevistas e outros trabalhos, contendo informações sobre o contexto estético e histórico do *bebop*, do próprio Charlie Parker e de outros músicos, destacando-se *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI* (2014), de Joachim-Ernst Berendt e Günther Huesmann, *Celebrating Bird: the triumph of Charlie Parker* (2016, vídeo de 1987), de Gary Giddins e Kendrick Simmons, e *Jazz styles: history and analysis* (1993), de Mark Gridley. A fim de apresentar contextualizações e análises, o trabalho foi dividido em dois capítulos e conclusão, além de conter dois apêndices e dois anexos.

No primeiro capítulo, será abordado o contexto histórico do *bebop*, o desenvolvimento deste gênero e seu reconhecimento. Nesse mesmo capítulo, também é abordado um contexto histórico cronológico sobre a vida de Charlie Parker,

⁴ Os *standards* são canções populares norte-americanas que resistem ao passar do tempo não perdendo o seu caráter clássico (no sentido da tradição). Estas canções possuem estruturas comuns designadas **A-A-B-A**, **A-B-A-C**, **A-A-B-C** e **A-B-C-D**, utilizadas pelos músicos de jazz. A peça *Just friends* (composta em 1931) é uma canção resultante da parceria entre John Klenner (1899-1955, música) e Sam M. Lewis (1885-1959, poesia), cujo forma (**A-B-A-C**) foi utilizada em realizações de jazz (cf. JACQUES, 2009c, p. 442; OWENS, 2016, p. 1-3).

demonstrando alguns momentos de sua carreira que o tornaram conhecido no meio do jazz, além de relacionar suas atividades a outros músicos com os quais ele trabalhou ou com os quais ele partilhou as mesmas ideias.

No segundo capítulo, será apresentado uma contextualização sobre álbum *Charlie Parker with strings* (1949) e análises melódicas do solo de Parker na peça *Just friends*, visando a compreender as razões e os recursos utilizados em sua improvisação, frente ao contexto histórico. A análise da interpretação de Parker, fornece um possível guia dos processos melódicos construídos pelo *bebop*, demonstrando aspectos criados por ele e outros músicos de sua época, além de utilizados por gerações de músicos subsequentes. Serão investigadas a abordagem e a concepção destes recursos no desenvolvimento do solo de Parker, apresentando elementos melódicos e os conceitos desenvolvidos por ele, com as devidas explicações e exemplos.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÃO

Nas décadas de 1930 e 1940 nos Estados Unidos, surge o *bebop*, um gênero diferente de tudo aquilo que se tocava no *jazz* daquela época.⁵ Antes disso, o *swing* havia se transformado em um dos maiores sucessos comerciais norte-americano, sendo identificado como sinônimo do próprio *jazz*.⁶ Essa comercialização ocorreu principalmente por ser uma realização musical destinada a danças em bares e salões, gerando clichês sonoros, por sua vez entendidos como expressão característica do *jazz*. No entanto, o *swing* sofreu uma desvalorização decorrente de uma crise tanto econômica quanto política. A situação econômica norte-americana, entre a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), começa a

⁵ Segundo a publicação *O livro do jazz* (BERENDT et al., 2014, p. 41), o trompetista Dizzy Gillespie explica que *bebop* ou *bop* era uma onomatopeia utilizada para solfejar o intervalo de quinta diminuta. Ainda segundo a mesma publicação, a utilização desse intervalo se tornou comum na música realizada pelos músicos (e.g., Charlie Parker, Thelonious Monk, além do próprio Gillespie) que procuravam uma realização musical distinta daquelas exploradas comercialmente.

⁶ O termo *swing* é empregado em duas concepções: uma representativa de um período específico do *jazz*, outra representativa de um recurso comum a todo o *jazz* (independente de período) — (cf. BERENDT et al., 2014, p. 39). A primeira concepção refere-se a *swing* como denominação de manifestações predominantes de *jazz*, especialmente durante a década de 1930 nos Estados Unidos, com um repertório destinado a *big bands*. A segunda concepção refere-se a *swing* como denominação de um tipo de fluidez tanto na realização quanto na percepção dos padrões rítmicos utilizados. Nesse caso, as durações planejadas (escritas ou não) seriam executadas com distensões e encurtamentos, por exemplo, realizando motivos rítmicos pontuados, ou impondo síncopas por antecipação ou atraso rítmicos, embora mantendo o reconhecimento de uma pulsação constante. Nessa segunda concepção, o *swing* pode ser considerado a principal característica que diferencia o *jazz* de outras manifestações musicais (cf. GRIDLEY, 1993, p. 5-6).

sofrer os efeitos da especulação excessiva do mercado de ações, acarretando a queda do mercado de ações (a partir do *Crash* da bolsa de New York, em 1929) e desestruturando relações tanto corporativas quanto individuais.⁷ Com esse momento econômico marcado pelo *Crash* da bolsa e por seus efeitos duradouros (esp. 1929-1933), houve altos índices de desemprego e acentuada perda de poder aquisitivo, gerando alterações nas próprias relações sociais. As alterações sociais geraram uma amálgama de pessoas de diferentes posições sociais, rebaixando e colocando em um mesmo patamar pessoas de uma classe média (com uma capacidade econômica limitada, porém relativamente estável) junto a pessoas de uma classe baixa (com pouca capacidade e sem estabilidade econômicas) e até mesmo algumas pessoas subitamente empobrecidas e provenientes de uma classe alta (com poder e estabilidade econômicos). Essa amálgama envolveu um grande contingente da população, tornando-o social e economicamente homeônico, porém sem expectativa ou garantias de estabilidade ou de efetiva conquista de posições sociais. Na prática diante dessa situação, grande parte dos integrantes da população branca, mais abastada, foram igualados a maioria dos integrantes da população negra, menos abastada e ainda sem efetivo acesso ou poder econômico.

Os costumes de segregação poderiam, por necessidade prática, serem parcialmente relevados, mas as resistências raciais (tanto por um grupo étnico quanto por outro) não ensejaram integração nem igualdade. Consequentemente, os valores culturais também permaneceram segregados, refletindo a própria desigualdade racial e social anterior, apesar de isoladas tentativas de amálgama por meio de atividades

⁷ Após a Primeira Guerra Mundial, devido a uma série de estratégias econômicas (empréstimos de concessão, créditos e investimentos, inclusive no plano internacional), os Estados Unidos se torna uma grande potência mundial. No entanto, nos anos seguintes a economia passou a apresentar um quadro de super produção e alto desemprego, resultando em um colapso econômico (cf. ROTHERBARD, 2012, p. 17-19).

estéticas. Uma dessas tentativas estéticas, mesmo como amálgama parcial que não exigia uma integração étnica nem cultural, pode ser exemplificada com as atividades de Al Jolson (1886-1950) que, mesmo como branco e judeu, buscou reproduzir manifestações de *jazz*.⁸ Populações brancas e negras pautaram-se por autovalorizações, não apenas no plano estético influenciadas por suas aparentes diferenças, mas também no plano funcional influenciadas pelas dificuldades de reconquista (branca) de segurança econômico-cultural ou pelas impossibilidades de conquista (negra) de status econômico-cultural. Uma das mais amplas manifestações de música de apelo popular, como o *swing*, sofreu declínio, seja pelo declínio econômico generalizado, seja porque sua exploração comercial estava concentrada no gerenciamento (apoio e exploração) de uma população branca. Uma produção mais tipicamente negra, sem controle ou identificação branca, por meio do *jazz*, aproveitou aquele momento de declínio para um impulso de autovalorização. No entanto, esse *jazz* precisou reinventar suas próprias manifestações, gerando possibilidades de identificação por meio da diferenciação em relação à produção musical anterior, esse *jazz* moderno que irá surgir não estourou no cenário repentinamente, ele se desenvolveu gradualmente através do trabalho dos músicos.

O *bebop* representou uma mudança de atitude na integração ao mercado musical, os músicos negros começaram a explorar novas possibilidades artísticas, não apenas executantes de *big bands* cumprindo uma obrigatoriedade de uma música

⁸ Al Jolson, como cantor e filho de cantor em sinagogas, desenvolveu atividades comerciais (em bares e mais tarde no cinema, mesmo antes do *Crash* da bolsa de valores) utilizando a versão cantada do *jazz*, cuja a divulgação era mais imediata e menos incomum que manifestações com música exclusivamente instrumental. Apesar dessa divulgação, houve um grande número de críticas sobre a amálgama branca-judaica-negra que ele representou (cf. ROGIN, 1992, p. 417-453).

comercial.⁹ Os músicos começaram se encontrar em pequenos ambientes em Kansas City e também em New York City (esp. no bairro do Harlem) realizando música classificada como nova, pois refletia esforços recentes da população negra em definir e expressar sua própria identidade. Esses encontros eram totalmente informais, e permitiram que os músicos modicassem as realizações musicais comercialmente padronizadas, criando novas possibilidades rítmicas, melódicas e harmônicas, por meio de um compartilhamento que era ao mesmo tempo prático, ativo e crítico, destacando a atuação individual de cada artista.

Muitos músicos saídos das orquestras [i.e., *big-bands*] começaram a se organizar em pequenos grupos e procuravam exercitar um outro tipo de criatividade, dando ênfase à atuação individual de cada artista, ao contrário das orquestras de swing que privilegiavam o conjunto, o que provocou uma grande depuração.

Os músicos que realmente tinham **qualidade** conseguiram sobreviver no jazz ao provarem sua **competência** como artistas e ao desenvolverem seus **solos** e **improvisos**, mesmo com o novo grau de dificuldade que lhes era exigido, por conta da velocidade e das modulações agora imprimidas; no entanto, aqueles que eram meros participantes de orquestras tiveram que se contentar com um papel secundário no cenário musical norte-americano. (PELLEGRINI, 2004, p. 104; interpolação e ênfases minhas)

Um dos locais de surgimento desse estilo, foi o bar-restaurante Minton's Play house fundado pelo saxofonista Henry Minton (1885-1970) em 1938, localizado no Harlem e frequentado por músicos representantes ligados ao surgimento do *bebop* — Kenny Clarke (1914-1985, baterista); Charlie Christian (1916-1942, guitarrista); Thelonious Monk (1917-1982, pianista); Dizzy Gillespie (1917-1993, trompetista); Charlie Parker (1920-1955, saxofonista). Em 1940, a casa contava com dois músicos fixos (Monk e Clarke), embora outros a frequentassem regularmente, ou mesmo

⁹ *Big band* é um conjunto instrumental associado ao *jazz*. Surge gradualmente ao final da década de 1920, atingindo o ápice em 1930 junto ao *swing*. É formada por dez ou mais músicos distribuídos em três seções — seção rítmica, geralmente composto por bateria, baixo, piano e guitarra — seção de metais, incluindo trompetes e trombones (três trombones tenores e um trombone baixo) — seção de madeiras, saxofones (dois saxofones altos, dois saxofones tenores e um barítono). Os saxofones são separados da seção de metais, embora o instrumento seja feito de metal, tecnicamente ele é considerado dentre a família das madeiras, porque para tocá-lo é utilizado uma palheta de madeira, responsável pela emissão sonora do instrumento. Destacam-se algumas *big bands* lideradas por Benny Goodman (1909-1986), Count Basie (1904-1984), Duke Ellington (1899-1974), Fletcher Henderson (1897-1952) e Jimmie Lunceford (1902-1947) — (cf. GRIDLEY, 1993, p. 86-92).

diariamente (Gillespie). Nos intervalos de apresentações, os músicos discutiam suas atuações, possibilitando um surgimento de ideias que serão praticadas pouco a pouco, incorporando novas técnicas de improvisação.

Embora o Minton's tenha sido por vezes um pouco mitificado em relação ao nascimento do *bebop* — foi um entre os muitos lugares onde este estilo surgiu — seu exemplo é bastante revelador da nova atitude assumida por essa geração. Era marcante a intenção de inovar um estilo só praticado por “poucos e negros”. E foram tantas as transformações empreendidas por eles, que muitos definem o *bebop* como uma “revolução”. (CALADO, 1990, p. 151-152)

Para alguns músicos da época, o *jazz* não estava apenas se modificando e trazendo novos recursos, mas também se tornando uma prática marginal, os músicos do *bebop* apresentavam propostas musicais completamente diferentes daquelas que se tocavam, quebrando as convenções estabelecidas anteriormente. É necessário que o músico do *bebop*, por meio da apreciação, aplique as nuances necessárias para obter uma interpretação que reúna as intenções desse estilo.

As concepções rítmicas e melódicas foram inovações complexas do *bebop*, a função harmônica (presente na guitarra ou piano) também se modificou de um modo tão radical quanto esses aspectos. Os músicos tocavam em rápidos andamentos, apresentando variações dos acordes em que se baseavam a melodia original, usando notas influenciadas do *blues* e de um contraponto com a melodia, criando diversos novos conjuntos de acordes.¹⁰

A instrumentação também teve um significado importante para o *bebop*, agora, ao invés das grandes orquestras (*big bands*), são utilizados conjuntos pequenos em quarteto ou quinteto com saxofone, trompete, piano, contrabaixo e bateria (em casos

¹⁰ Segundo a publicação *O jazz e sua influência na cultura americana* (JONES, 1967, p. 199), o *bebop* proporcionou um meio totalmente novo de realizações harmônicas. Os músicos abandonaram a prática tradicional de improvisar, tocando suas variações nos acordes em que se baseava a melodia (gerando novas melodias), ou utilizando a melodia original com a apresentação de novos acordes. Os pianistas (e.g., Thelonious Monk) apresentavam rearmonizações atrevidas, fornecendo linhas rítmicas com sua mão esquerda e, desenvolvendo na mão direita, linha complexas e fluentes, que são consideradas referências para os músicos de *jazz* nos dias de hoje.

recebendo variações com guitarra, trombone ou mesmo vibrafone), propondo uma nova imagem ao *jazz*. O contrabaixo e a bateria desempenhavam papéis mais destacados, tendo espaço para solos e podendo interfetir nas estruturas dos temas e improvisações.

O repertório do *bebop* era em grande parte autoral, Parker e Gillespie compuseram inúmeros temas, porém, os músicos retomam o *blues* (que com poucas exceções deixa de ser utilizado no *swing*, substituído por *standards*).¹¹ As tonalidades mais utilizadas neste estilo — Si♭, Fá e Dó maior.¹² Os músicos também tocam os *standards* (ver n⁴) utilizando apenas suas progressões harmônicas para compor novos temas (melodias), alguns exemplos mais conhecidos — *How high the moon* de Nancy Hamilton (1908-1985) e Morgan Lewis (1906-1968) se transformou em *Ornitology* (1946); *Indiana (Back home again in)* de Ballard MacDonald (1882-1935) e James Hanley (1892-1942) em *Donna lee* (1947); *What is thing called love?* de Cole Porter (1891-1964) em *Hot house* (1945).¹³

No *bebop* é comum uma pequena introdução pela seção rítmica (bateria, baixo e piano), em seguida sendo apresentado o tema em uníssono pelo saxofone e trompete.

¹¹ “O blues não é um estilo ou uma fase do *jazz*, mas um substrato permanente de todos os estilos; não é todo *jazz*, mas é o seu núcleo. Nenhum músico ou banda de *jazz* que não possa tocá-lo alcançará as alturas das conquistas do *jazz*. E o momento em que o *blues* deixar de fazer parte do *jazz* será o momento em que o *jazz*, como o conhecemos, deixará de existir” (HOBBSAWN, 2004, p. 105).

¹² No trabalho *Charlie Parker: techniques of improvisation*, de Thomas Owens, é possível observar as tonalidades utilizadas por Parker, baseado nas preferências dos músicos de sua época, entre as décadas de 1930 a 1950. Owens organizou todas as tonalidades por base percentual — Si♭, Fá e Dó eram as tonalidades mais utilizadas na época de Parker; Mi, Lá e Sol não eram tão comuns; Ré era relativamente rara; Ré e Lá eram extremamente raras; Mi, Si e Fá♯ não eram utilizadas; todas as tonalidades menores eram raras (cf. OWENS, 1974, p. 43).

¹³ Segundo o autor Carlos Calado (1990, p. 46), em sua publicação *O jazz como espetáculo*, para os músicos do *bebop* (tomada essencial também a todo o movimento subsequente de *jazz*) a utilização das progressões harmônicas de *standards* era uma elaboração musical (esp. variações melódicas e harmônicas), como o material base servindo apenas como apelo à memória do ouvinte. Esse apelo, por sua vez, cumpre uma função não apenas comercial, mas musical, pois o conhecimento prévio do material base, permite que o público reconheça e tenha atenção às variações, mesmo se subliminadamente.

Se caso o tema for um *blues*, é repetido duas vezes, Parker improvisa primeiro, seguido do trompetista (Gillespie), e em alguns casos havendo um terceiro solista, o pianista. O mesmo tema inicial é repetido ao final, depois de todos os solos, e termina abruptamente ou com uma pequena coda. É comum antes do retorno da melodia final, um solo *trading fours* (alternância de solo em quatro compassos) entre o saxofone e trompete com a bateria. Os solos de contrabaixo eram raros, exceto ao substituir a melodia da seção **B** do último *chorus* dos *standards* com estrutura **A-A-B-A** (ver n⁴).¹⁴

É fundamental a exploração das habilidades técnicas dos intérpretes no *bebop*, através de andamentos excessivamente rápidos, as improvisações comandavam este gênero, ao contrário dos arranjos rígidos do *swing*. Ao apresentar essas novas possibilidades, o *bebop* demonstrava um novo entendimento dos músicos de *jazz*, resultando em uma música que não se limitava apenas ao entretenimento, mas necessitava uma participação ativa do ouvinte e em seu próprio entendimento das novas estruturações musicais. A partir dessa série de transformações, o *bebop* se torna o centro de um conjunto de ideias além de musicas, sociais, surgem características — incrível flexibilidade, discurso melódico de grande mobilidade, frases ágeis que parecem apenas fragmentos, emprego de temperos harmônicos (e.g., acordes aumentados e diminutos), tendências politoniais, descontinuidade melódico-rítmica, tudo foi reduzido e comprimido ao extremo.

¹⁴ Cf. OWENS, 1974, p. 8.

(I) Charlie Parker

Charlie Parker é identificado como um dos fundadores do *bebop*, sendo considerado o mais inventivo e bem-dotado improvisador em toda a história do *jazz*, demonstrando grande domínio técnico e musical ao saxofone. O domínio técnico e musical é identificado ao observar desenvolvimentos fraseológicos e ornamentações pouco usuais em relação ao *jazz* de sua época, exercendo impacto tanto sobre padrões de improvisação, quanto sobre possibilidades de integração de melodia, harmonia e ritmo.¹⁵

Filho único de Charles e Adelaide “Addie” Parker, nasceu em Kansas City — Missouri (29 ago. 1920), Parker era solitário e incompreendido, ele e sua família foram discriminados pela sociedade que os cercavam, a mãe de Parker afirmava que ele não tinha nome do meio, no entanto, foi encontrado um documento em que ele assinou o nome “Charles Christopher Parker Jr.”, talvez fosse assim que ele pensava de si mesmo.¹⁶ Teve seu primeiro contato com a música na escola pública, com quinze anos de idade, onde tocava saxofone barítono na prática de banda, mais tarde demonstrou grande interesse pelo saxofone alto, instrumento que tocou por toda sua vida. Kansas City era, na realidade, uma cidade com pequeno contingente de população negra, proporcionando uma conscientização de seu status como minoria, mas também proporcionando buscas por uma expressividade própria, resultando em

¹⁵ “Virtuoso com uma sonoridade própria e um controle absoluto do instrumento, foi um improvisador brilhante. Sua linha melódica combinava o impulso vigoroso com uma organização complexa de altura e ritmo; usava as alturas fora da harmonia, com toda uma variedade de recursos melódicos, mas suas melhores obras exibiam um desenho limpido e coerente” (SADIE, 1994d, p. 700; cf. PATRICK, 2017b, §2, ¶[1, 4]).

¹⁶ O nome Christopher, tem origem do grego *Khristophoros*, formado por *Kristo* + *Phoros* (lit., Cristo + Portador) que significa “Portador de Cristo”. Esse nome tem sido utilizado desde o séc. X, ganhando maior popularidade a partir do séc. XV, os cristãos utilizam este nome para expressar metaforicamente, que carregavam (portam) Cristo em seus corações (cf. HANKS et al., 2006; WOIDECK, 2016, §1, ¶[1]).

uma música com tentativas conscientes de retirá-la do perigo de ser diluída pela corrente principal, ou mesmo ser compreendida por ela. Durante a infância e a adolescência de Charlie Parker, Kansas City contava com frequentes atividades musicais (incluindo *blues*, *jazz*, *gospel* e a música de vanguarda) comparáveis às existentes em New Orleans e New York City provavelmente contribuindo com entendimentos e concepções musicais que Parker construiria posteriormente.

Os músicos de jazz de Nova Orleans, ou mesmo de Kansas City, representavam uma forma de arte, uma maneira de agir do artista criativo, um padrão de relações entre a arte e a sociedade, tão diferente do mundo ortodoxo das sinfonias, da música de câmara e das óperas quanto o pintor bizantino e mozaicista da Bienal de Veneza ou o poeta heróico do romancista moderno. O jazzista “moderno” representa o mesmo tipo de música de minoria de avant-garde que seus equivalentes em Paris ou Nova York. (HOBSBAWM, 2004, p. 227-228)

Em 1935, Parker começa a integrar grupos de *jazz* e *blues* semi-profissionais em Kansas City, *Deans of Swing* é um desses grupos, a qual Parker participou junto com o amigo e contrabaixista Gene Ramey (1913-1984), que nesse período considerava Parker “a coisa mais triste da banda”. Parker tinha como referência diversas e grandes personalidades expoentes do *swing*, uma de suas favoritas era o saxofonista alto Buster Smith (1904-1991), que lhe ensinou algumas técnicas básicas e possibilidades do instrumento.¹⁷ Outros saxofonistas que se destacavam por seus solos frente a *big bands* de *swing* — Ben Webster (1909-1973), Benny Carter (1907-2003), Coleman Hawkins (1904-1969), Fletcher Henderson (1887-1952), Johnny Hodges (1907-1970), Jimmy Dorsey (1904-1957) e Lester Young (1909-1959), também foram importantes no processo de formação de Parker.¹⁸

¹⁷ Cf. WOIDECK, 1996, p. 82.

¹⁸ Estrela que Parker carregava como uma referência de sonoridade. Tocou em várias bandas, mas sua ligação mais importante foi com Count Basie (1934-44, com interrupções). [...]. Ao contrário de saxofonistas anteriores, usava uma sonoridade leve, quase sem vibrato, concentrando-se na clareza e na ausência da ênfase. O mais original improvisador do *jazz* entre Louis Armstrong e Charlie Parker, exerceu influência duradoura sobre músicos de *jazz* posteriores (cf. SADIE, 1994f, p. 1040).

O ano de 1937 pode ser considerado o início da carreira de “Bird” quando ele começa a integrar a *big band* de Jay McShann (1916-2006, pianista), junto à qual participou de turnês (1937-1941) por Chicago, Detroit e um dos locais mais importantes para sua carreira, New York (tendo esta última cidade uma ampla atividade musical, frequentada por muitos daqueles músicos que, como ele, estabelecerão ali suas posições como fundadores do *bebop*).¹⁹ Em 1941, conhece seu futuro e mais importante parceiro do *bebop*, o trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993), que integrou a *big band* de McShann em uma apresentação no Harlem. Mais tarde, Parker já demonstrava em seus solos diferentes aspectos das convenções estabelecidas pelo *swing*, e decide deixar a *big band* de McShann, se estabelecendo em New York (1942) onde passa a frequentar todas as noites bares-restaurantes (e.g., Monroe’s e Minton’s), tendo contato com diversas *jam sessions*.²⁰

Gillespie é um dos músicos que junto a Parker, caracteriza o *bebop*, desde sua criação ao reconhecimento do estilo. É considerado o primeiro a abordar uma linguagem moderna ao trompete com sua técnica, flexibilidade e proposta de

¹⁹ Bird é um pseudônimo que possui pelo menos duas explicações distintas, uma relacionada a um evento específico, outra relacionado a um caráter atribuído à vida de Charlie Parker. A primeira explicação é encontrada no documentário de Gary Giddins, onde o próprio Jay McShan menciona que Parker teria recebido o esse pseudônimo em uma das turnês junto à sua *big band*, que continuou a ser utilizado subsequentemente, inclusive até os dias de hoje, talvez por autores que, com esse chamamento, buscam estabelecer uma indevida intimidade com o objeto de estudo. Aparentemente, o pseudônimo parece ter surgido no caminho de ônibus para uma apresentação na Universidade de Nebraska, quando o motorista atropelou algumas galinhas e Parker pediu que parasse, descendo do ônibus e voltando com um frango morto, na próxima parada pediu para que a dona do local o cozinhasse e, a partir daí os músicos da banda começaram a chamá-lo de Yardbird (lit., ave do terreiro de criação), mais tarde reduzido para Bird (permitindo o entendimento como ‘pássaro’, ou ‘passarinho’). A segunda explicação, baseada no trabalho de Thomas Owens, considera o pseudônimo como uma referência a Parker ter vivido de maneira livre, e principalmente ter desenvolvido um trabalho musical (técnica, visão estrutural e resultado sonoro) sem as limitações da tradição, sendo essa liberdade e despreendimento associados à vida e atividades de um pássaro (cf. GIDDINS et al., 2016, 14m45s-16m18s; OWENS, 2016, §1, ¶[6]).

²⁰ Termo “jam” é uma abreviação de “jazz after midnight” (lit. jazz após à meia-noite), representando algo que ocorria de maneira informal, ou mesmo clandestina. A palavra “session” refere-se a uma reunião em que os músicos tocariam uns para os outros. Portanto, tratava-se, pelo menos inicialmente, de uma reunião informal e relativamente íntima de músicos, voltados a tocar música não ensaiada, ou seja, improvisada (cf. CALADO, 1990, p. 150).

improvisação no instrumento, portanto, é o principal e mais importante trompetista do *bebop*.

Dizzy Gillespie (1917-1993) foi o **primeiro** e o **mais importante trompetista do bebop**. Como Louis Armstrong e Roy Eldridge antes dele, Gillespie era o **instrumentista** mais **virtuoso** de sua **época**. Ele foi particularmente notado pela **agilidade** sem precedentes e controle do registo mais agudos de seu instrumento. Ao contrário de Armstrong e Eldridge, a **proficiência** de Gillespie era **incomparável**. Nota, que apenas uma parte do impacto de Gillespie decorreu do inspirador controle do trompete. Era necessário grande **técnica** de cada instrumentista para a **improvisação no bebop**. As emocionante **ideias musicais** de Gillespie são **responsáveis** por grande parte de sua **influência**. A primeira vez que Gillespie gravou com Parker, ele absorveu as linhas do estilo do saxofone da abordagem de Roy Eldridge, e Gillespie tinha **inventado** sua **própria marca no bebop** que arrepiava de emoção. (GRIDLEY, 1993, p. 145; enfases e tradução minhas; negrito inicial no texto original)²¹

Em 1943, Parker e Gillespie tocaram juntos na *big band* de Earl Hines (1903-1983, compositor), um dos primeiros a explorar a experiência do *bebop* em *big bands*. Já no ano seguinte (1944), participaram da *big band* de Billy Eckstine (1914-1993, cantor), que contava também, com a participação de outros grandes músicos — e.g., Art Blakey (1919-1990, baterista); Dexter Gordon (1923-1990, saxofonista tenor); Fats Navarro (1923-1950, trompetista). Nesse mesmo ano, Parker e Gillespie gravaram as primeiras faixas de *bebop* juntos, sendo o incentivo para uma série de gravações que se tornariam os primeiros registro do *bebop* — e.g., *Bebop*, *Groovin' high* e *Hot house*.

No ano de 1945, Parker reúne seu próprio quinteto, convidando Bud Powell (1924-1966, pianista), Curley Russell (1917-1986, contrabaixista) Max Roach

²¹ “Dizzy Gillespie (1917-1993) was the first and most important bop trumpeter. Like Louis Armstrong and Roy Eldridge before him, Gillespie was his era’s virtuoso instrumentalist. He was particularly noted for unprecedented agility and command of his instruments’s highest register. But unlike Armstrong’s and Eldridge’s, Gillespie’s proficiency was unmatched thereafter. Note, however, that only part of Gillespie’s impact stemmed from his awe-inspiring command of the trumpet. Great instrumental proficiency was necessary for bop improvisation on all instruments. Gillespie’s stirring musical ideas were responsible for much of his influence. By the time he first recorded with Parker, he had absorbed the saxophone-style lines of Roy Eldridge’s approach, and Gillespie had devised his own brand of bop which bristled with excitement”.

(1924-2007, baterista) e o jovem Miles Davis (1926-1991, trompetista).²² Esse quinteto fez gravações de peças que se tornariam clássicos para o *bebop* — e.g., *Billie's bounce* e *Now's the time*.

No ano seguinte (1946), à frente de um septeto que inclui Dodo Marmarosa (1925-2002, pianista), Lucky Thompson (1924-2005, saxofonista tenor) e Miles Davis, gravou outras três faixas que se destacariam dentro ao cenário do jazz moderno — *Moose the mooche*, *Ornithology* e *Yardbird suite*, composições que contém solos memoráveis, apresentando as características do *bebop*. Neste mesmo ano sofre um colapso nervoso, tendo sido internado por seis a sete meses no Camarillo State Hospital, em Los Angeles.²³ Parker retorna para New York (1947) e forma um novo quinteto com Duke Jordan (1922-2006, contrabaixista), Max Roach, Miles Davis e Tommy Potter (1918-1988, pianista), grupo que gravou — *Bird feathers*, *Klactoveeredsntene*, *Scapple from the apple*, *My old flame*, *Out of nowheree* e *Don't blame me*. O período de 1947 a 1951 pode ser considerado o mais produtivo de Parker, no qual toca em diferentes ambientes (casas noturnas, concertos, rádios e estúdios de gravação), trabalha com seus próprios conjuntos (cordas, bandas afro-cubanas e sendo convidado como solista, tocando com músicos locais das cidades que vistava) e dirige grupos com diferentes músicos — e.g., J. J. Johnson (1924-2001, trombonista), John Lewis (1920-2001, pianista) e Hank Jones

²² Quando integrou o quinteto de Charlie Parker — Miles Davis ainda não havia completado vinte anos de idade, mas atuaria ao longo do século XX em outros grupos, inclusive o seu próprio (a partir de 1955). Os quintetos de Davis com instrumentação tradicional de jazz, e intérpretes tais como Bill Evans (1929-1980), John Coltrane (1926-1967), Ron Carter (1937), Sonny Rollins (1930), expandiu e transformou o rumo do jazz ao *cool jazz*, *jazz modal* e *fusion* (cf. SADIE, 1994a, p. 256).

²³ Este “colapso” é um dos episódios comuns de Parker causados por crises referentes ao uso de drogas. Supostamente Parker se envolveu em um incêndio acidental em seu quarto de hotel. Foi encaminhado para a prisão, sendo providenciado para que seja diagnosticado como doente mental e assim destinado ao Camarillo State. Uma intervenção que teve como um efeito de parar o declínio na saúde de Parker. Após ser liberado da internação gravou *Relaxin' at the Camarillo* (cf. WOIDECK, 2016, §1, ¶[5]).

(1918-2010, pianista), gravando — *Compulsion*, *Dewey square*, *The hymn*, *Charlie's wigs*, *Drifting on a reed*, *Birds gets the worn*, *Marmaduke*, *Streeplechase* e *Merry-go-round*.²⁴

No ano de 1948, Parker realizou um concerto junto a Gillespie no *Carnegie Hall*, a qual usou esta oportunidade para envolver seu companheiro trompetista.²⁵ Ao longo da história, Gillespie recebeu toda a publicidade, representando a imagem do *bebop*. Embora Parker tenha em parte grande contribuição, era pouco conhecido dentro ao comércio, por razões de insegurança e a dificuldade em tratar seus compromissos por conta das crises relacioandas ao álcool e drogas, já Gillespie era uma *band leader*, um músico elegante e original.²⁶

Hoje está bastante claro que Dizzy Gillespie foi o músico do bebop mais celebrado. Certamente, não foi ele quem deu o grande impulso criativo para essa música, pois isso partiu de Charlie Parker, mas ele trouxe a força e o brilho que internacionalizaram o bebop.

Billy Eckstine disse: “Mais do que qualquer outro, Bird foi responsável pela verdadeira execução dessa música, mas a escrita dessa música se deve a Dizzy”. (BERENDT et al., 2014, p. 119)

Em 1949 fez sua primeira viagem para a Europa, visitando a França para o primeiro festival de *jazz* de Paris, na qual Parker é retratado como um gênio por fãs e críticos de *jazz*. Após o retorno de sua viagem, fez sua primeira gravação com instrumentos orquestrais (e.g., violinos, viola, violoncelo, harpa e oboé) refletindo o seu interesse na música clássica ocidental — Em improvisações de Parker, particularmente em apresentações privadas com ambientes descontraídos, é possível

²⁴ Cf. PATRICK, 1980, §1, ¶[5-7].

²⁵ O *Carnegie Hall* tem sido por mais de um século, um dos locais mais importantes para notáveis artistas de diferentes estilos que criaram sua carreira em New York — e.g., Louis Armstrong (1907-1971) e Oscar Peterson (1925-2007). Esta tradição de exelênciam fez desse local parte essencial do trama cultural da cidade, tornando-se uma das salas de concerto mais famosa do mundo (cf. CARNEGIE, 2017, ¶[1-3]).

²⁶ Segundo o *Glossário do jazz* de Mario Jorge Jacques (2009b, p. 293), o termo *leader* (trad. líder) é destinado para músicos que conduzem e organizam sua banda ou *big band*, normalmente sendo o próprio dono. O *leader* em *jazz* também é caracterizado por ser um instrumentista ou cantor participante na execução do repertório, não atuando somente como regente.

encontrar fragmentos musicais tanto de artistas populares ao *jazz*, como de Louis Armstrong (1901-1971) quanto artistas da música erudita, como de Igor Stravinsky (1882-1961).²⁷ Parker retorna à Europa para realizar uma turnê organizada por Norman Graz (1918-2001), patrocinada pela *Jazz at the philarmonic*.²⁸

Parker teve uma exibição histórica em Toronto (Canadá), no concerto *Jazz at Massey Hall* em 1953, ao lado de Max Roach, Charles Mingus (1922-1979), Bud Powell e seu companheiro Dizzy Gillespie. Este concerto é considerado o maior concerto de *jazz* de todos os tempos, no qual reuniu no mesmo palco os cinco maiores influentes do *bebop*, que gravaram — *Perdido*, *Salt peanuts*, *All the thigs you are*, *52 Street theme*, *Wee (Allen's Alley)*, *Hot house* e *Night in tunisia*.²⁹

Ao longo de sua carreira, tocou e influenciou diversos músicos, sua fama ao sax alto teve impacto sobre um dos mais importantes músicos que irá surgir, John Coltrane (1926-1967), que acompanhou a revolução do *bebop*, impressionado com a habilidade de Parker.³⁰ Outros saxofonistas influenciados por Parker que se destacaram dentro ao cenário do *jazz* — Albert Ayler (1935-1970), Cannonball Adderley (1928-1975), Jackie McLean (1931-2006), Lou Donaldson (1926), Phil

²⁷ Cf. PATRICK, 1980, §2, ¶[7].

²⁸ O *Jazz at the philarmonic* foi uma série de concertos, gravações e turnês de *jazz* concebidas pelo produtor Norman Graz, que lutava contra a segregação racial, tendo a ambição de retirar o *jazz* dos bares-restaurantes noturnos e levar para as salas de concerto. Reuniu diversos artistas de *jazz* — e.g., Billie Holiday (1915-1959), Countie Basie (1904-1984) e Stan Getz (1927-1991), principalmente aqueles da corrente do *bebop*, Gillespie e Parker (cf. CORDON, 2017, ¶[1-2]).

²⁹ *Jazz at Massey Hall* foi um concerto realizado em Torono (Canadá) em 15 de maio de 1953, reunindo cinco membros célebres da aristocracia do *jazz*. Esse concerto é considerado o melhor concerto de *jazz* de todos os tempos, sendo a única vez que reuniu estes músicos no mesmo palco — Charlie Parker, Dizzy Gilespie (considerados os arquitetos do *bebop*), Bud Powell, Charles Mingus e Max Roach. Mesmo com a baixa qualidade de produção daquela época, que prejudicou a qualidade sonora da gravação deste concerto, que é disponível em diferentes LP's (Long plays), o registro desta exibição foi essencial para o desenvolvimento do *jazz* (cf. ANDERSON, 2003, p. 728).

³⁰ John Coltrane é considerado o fundador de uma nova escola posterior ao *bebop*. Coltrane assistiu a revolução do *bebop*, ficando particularmente impressionado com as habilidades de Parker. Em 1950 começa a integrar o cenário do *jazz*, passará a ter seus próprios grupos, explorando suas próprias composições e sistemas por ele concebidos, atravessando vários períodos de experimentação e deixando uma enorme contribuição ao *jazz* (cf. GRIDLEY, 1993, p. 252-263).

Woods (1931-2015), Sonny Stitt(1924-1982) e Ornette Coleman (1930-2015), este último foi caracterizado como “uma extensão de Charlie Parker”.³¹

O método de improvisação de Parker foram ouvidas mesmo nas primeiras gravações de Ornette Coleman e de Albert Ayler, líderes da avant garde em 1960. Clubes de jazz foram nomeados para Parker — Birdland em New York e Birdhouse em Chicago. A criatividade melódica de Parker é tão impressionante que o cantor de bebop Eddie Jefferson realizou *Billie's bounce* e *Parker's mood* com letras que foram escritas para as melodias e improvisações. Durante a década de 1970, um grupo chamado Supersax começou a usar cinco saxofones e seção de ritmica para tocar transcrições harmonizadas de solos Parker. Supersax foi capaz de tratar seus solos como composições porque as idéias nas improvisações de Parker são abundantes. (GRIDLEY, 1993, p. 144; tradução minha)³²

Parker desenvolveu habilidades ao saxofone através de um estudo minucioso, passando por todas as doze tonalidades, estudo que podia durar de onze a quinze horas por dia. Em suas composições e desenvolvimento de solos, é notável a consciência de Parker em relação a criação de elementos melódicos e rítmicos sobre as estruturas harmônicas, evidentemente, resultado de seus estudos, buscando novos caminhos de criação e interpretação. Em 1954, Parker foi entrevistado pelo saxofonista Paul Desmond (1924-1977) no programa de rádio público WHDH de John McLellan em Boston, na qual falou sobre o desenvolvimento de sua técnica ao instrumento.

Paul Desmond: Outra coisa que tem sido um fator essencial em sua performance é essa técnica fantástica que ninguém realmente igualou. Eu também sempre me perguntei a esse respeito, ... se foi ... se isso veio pelo estudo ou se foi apenas da performance, se foi evoluindo gradualmente [com a prática].

³¹ Ornette Coleman é considerado um solista bilhante, e assim como Charlie Parker, teve um impacto importante ao jazz. Nasceu durante a depressão e cresceu em meio a Segunda Guerra Mundial, sua música produzia uma linguagem musical expressiva, baseada na música seguinte a 1940 (*bebop*, *cool jazz* e *hard-bop*). Coleman junto com outros músicos (e.g., Cecil Taylor, 1929) restabeleceu a tradição musical afro-americana, produzindo uma música que possui acesso à história emocional inestimável da arte ocidental, propondo uma liberdade das formas populares ocidentais (cf. JONES, 1967, p. 226-227; WOIDECK, 2016, §3¶[2]).

³² “Methods of improvisation devised by Parker were adopted by numerous saxophonists during the 1940s and 50s. Parker’s tunes and phrases were even heard in the earliest recordings of Ornette Coleman and Albert Ayler, leaders of the avant-garde in the 1960s. Jazz clubs were named for Parker — Birdland in New York and Birdhouse in Chicago. Parker’s melodic inventiveness is so stunning that bop singer Eddie Jefferson performed Parker’s ‘Billie’s Bounce’ and ‘Parker’s Mood’ with lyrics which had been written for the melodies and the improvisations. During the 1970s, a group called Supersax began using five saxes and rhythm section to play harmonized transcriptions of Parker solos. Supersax was able to treat his solos as compositions because catchy ideas are so abundant in Parker’s improvisations”.

Charlie Parker: Bem, você faz com que seja muito difícil para eu responder, porque sinceramente eu não vejo nada de tão fantástico nisso tudo. Eu dediquei um bom tempo de estudo ao sax, é verdade. De fato, certa vez os vizinhos ameaçaram pedir à minha mãe para que nos mudássemos do lugar de onde vivíamos no Oeste. Ela disse que eu os estava enlouquecendo com o sax. Eu costumava estudar pelo menos onze, ... onze a quinze horas por dia. (PARKER et al., 2017, ¶[8-9]; tradução por Clovis de André)³³

Neste mesmo ano (1954), Parker tenta se suicidar novamente após a morte de sua filha Pree (1951-1953) com apenas dois anos de idade, que possuía um defeito cardíaco e fibrose cística. É internado no Bellevue em Manhattan para a recuperação. Sua última apresentação foi em 04 de março de 1955 no clube Birdland (nomeado em sua homenagem) em New York. Em 12 de março, morre com apenas 34 anos de idade, em função de um ataque cardíaco, o álcool e as drogas fizeram tamanho estrago em sua vida que o legista atribuiu ao morto a idade de 65 anos.

No final da década de 1950, a influência de Parker começa a diminuir gradualmente com a ascendência do *jazz modal* e do *free jazz*. A publicação de Jamey Abersold (Transcrições de solos de Parker) em 1978 e o aumento de programas de *jazz* nas universidades (1980) são tendências que levam para um ressurgimento do interesse na música de Parker.

Parker é uma das peças fundamentais para o surgimento do *bebop*. Ele renovou o idioma do *jazz*, tanto na harmonia, ritmo, quanto na sonoridade e invenção melódica. Apesar de Parker ter sido drogado e alcoólatra, é impossível descartar suficientemente sua importância dentro do cenário do *jazz*, que está relacionado para o

³³ “**Paul Desmond:** Another thing that’s been a major factor in your playing is this fantastic technique, that nobody’s quite equaled. I’ve always wondered about that, too ... whether there was ..., whether that came behind practicing or whether that was just from playing, whether it evolved gradually.

Charlie Parker: Well, you make it so hard for me to answer, you know, because I can’t see where there’s anything fantastic about it all. I put quite a bit of study into the horn, that’s true. In fact the neighbors threatened to ask my mother to move once when we were living out West. She said I was driving them crazy with the horn. I used to put in at least 11 to 15 hours a day.” (PARKER et al., 2017, 2m02s-2m48s)

Essa transcrição da entrevista de McLellan com Desmond e Parker foi preparada por Bob Reynolds, que utilizou reticências para representar repetições de palavras ou pausas naturalmente ocorrentes em meio a um diálogo.

desenvolvimento do mesmo, ao lado de Armstrong e Ellington. Influenciou não somente saxofonistas, como músicos de diversos instrumentos, arranjadores, compositores e certamente cantores, que adotaram sua proposta musical e a utilizam como material de estudo. Centenas de solos e transcrições do saxofonista Charlie Parker estão disponíveis para estudantes, seu trabalho tem sido objeto de diversos estudos acadêmicos, que continua atraiendo músicos de diversos gêneros até os dias de hoje.

CAPÍTULO 2

ANÁLISE

A peça *Just friends*, composta por John Klenner (1899-1955) com letra de Sam M. Lewis (1885-1959), foi interpretada por Charlie Parker no álbum *Charlie Parker with strings* (1949). A peça é executada com saxofone, piano, contrabaixo, bateria, oboé, harpa e cordas (3violinos, 1 viola, 1 violoncelo), alterando a habitual formação instrumental dos grupos utilizados por Parker no repertório de *bebop*. A utilização adicional dos instrumentos orquestrais (cordas, harpa e oboé) apresenta uma mudança tímbrica no repertório, além de representar o interesse de Parker na música erudita ocidental.³⁴

³⁴ O título do álbum, *Charlie Parker with strings*, pode ser traduzido literalmente por *Charlie Parker com cordas*, mas em uma tradução que comunique o conteúdo organológico poderia ser *Charlie Parker com orquestra*, inclusive por não ser apenas um conjunto instrumental limitado a cordas, nem a uma orquestra de cordas, mas incluindo também outros instrumentos como arpa, oboé, trompete e trombone. Esse álbum foi inicialmente lançado com 6 faixas gravadas em 1949, mas foi relançado em 1950 com 14 faixas, e novamente relançado em 1952 com 24 faixas: (faixas de 1949) *Just friends* (John Klemer, Sam M. Lewis); *Everything happens to me* (Matt Dennis, Tom Adair); *April in Paris* (Vernon Duke, E. Y. Harburg); *Summertime* (George Gershwin, DuBose Heyward); *I didn't know what time it was* (Richard Rodgers, Lorenz Hart) e *If I should lose you* (Ralph Rainger, Leo Robin); (faixas adicionais de 1950) *Dancing in the dark* (Arthur Schwartz, Howard Dietz); *Out of nowhere* (John W. Green, Edward Heyman); *Laura* (David Raskin, Johnny Mercer); *East of the sun (and West of the moon)* (Brooks Bowman); *They can't take that away from me* (Gerge e Ira Gershwin); *Easy to love* (Cole Porter); *I'm in the mood for love* (Jimmy McHugh, Dorothy Fields); *I'll remember April* (Gene DePaul, Pat Johnston, Don Raye); (faixas adicionais de 1952) *What is the thing called love?* (Cole Porter); *April in Paris* (Vernon Duke, E. Y. Harburg); *Repetition* (Neal Hefti); *Easy to love* (Cole Porter); *Rocker* (Gerald Joseph "Gerry" Mulligan); *Temptation* (Nacio Herb Brown, Arthur Freed); *Lover* (Ricard Rodgers, Lorenz Hart); *Autumn in New York* (Vernon Duke); *Stella by starligth* (Victor Young, Ned Washington); *Repetition* (Neal Hefti) — (cf. GOLDEBERG, 1995; KLENNER, 1995b).

A gravação de Charlie Parker com os instrumentos orquestrais foi objeto de críticas, envolvendo aspectos tanto musicais quanto culturais e raciais. Os músicos e críticos de jazz acusavam o produtor Norman Granz de utilizar o álbum *Charlie Parker with strings* para obter um produto comercial mais palatável ao público branco, e ameaçar a proposta inicial do *bebop*, que buscava expressar a identidade étnica da população negra. Apesar dessas acusações, para Parker e outros jazzistas, o uso de instrumentos orquestrais apresentava-se como uma oportunidade adicional em sua busca por novos recursos e utilizações de seus instrumentos (e.g. técnicas de execução, variações rítmicas, mudanças tímbricas). No trabalho de Parker, a combinação de instrumentos (*bebop* e orquestrais) ultrapassou a mera oportunidade, pois produziu uma qualidade musical não convencional que resultou no melhor retorno financeiro de sua carreira.³⁵

Em 1950, Parker fez um álbum com cordas para Norman Granz que trouxe a reclamação de muitos de seus companheiros músicos, de que ele havia se tornado comercial. Ainda assim, foi um álbum bem feito contendo um dos seus melhores resultados — *Just friends*. Ele foi o primeiro jazzman moderno a gravar com sucesso com um grupo de cordas. No entanto, nenhum dos registros selecionados por Parker evocou a qualidade singular que o tornou um objeto de adoração entre os seus companheiros músicos e frequentemente tornava seus espectadores desconfortáveis. Parker, longe dos bem projetados, acusticamente perfeitos, porém frios estúdios de gravação; junto a músicos bons [e] afinidade musical, e quando ele estava se sentia bem, transformava seu saxofone em uma forja ardente sobre a qual as percepções do público eram esbranquecidas pelo calor, e moldagem. Ouvir-lo em tal ocasião poderia ser uma experiência causticante e violentamente forçada. Ela tinha a qualidade reveladora e demoníaca de uma conversão religiosa. (GREENLEE, 2016, p. 54; tradução minha)³⁶

³⁵ Em 1961 o saxofonista tenor Stan Getz (1927-1991) recomendou ao arranjador e compositor Eddie Sauter (1914-1981), arranjos com instrumentos orquestrais para a gravação de seu álbum *Focus*, considerado pelo próprio músico, seu álbum favorito. Billie Holiday (1915-1959) foi a primeira cantora de jazz a gravar com instrumentos orquestrais, no último álbum de sua carreira, *Lady in satin*, lançado em 1958 (cf. GOLDBERG, 1995, p. 4).

³⁶ “In 1950 Parker did an album with strings for Norman Granz which brought the cry from many of his fellow musicians that he had turned commercial. Still, it was a well-done album with one of his finest sides on it—*Just Friends*. He was the first modern jazzman to record successfully with a string group. However, none of the records Parker cut caught the one quality that made him such an object of adoration among fellow musicians and often made his audiences uneasy: Parker, away from the well-engineered, acoustically perfect, but cold recording studios; with good musically sympathetic musicians, and when he was feeling right, turned his horn into a fiery forge on which the senses of the audience were placed, made white by the heat, and bent. Listening to him on such an occasion could be a searing and violently wrenching experience. It had the revelatory andemonic quality of a religious conversion”.

Na citação acima, portanto, o autor reconhece o sucesso comercial do álbum e o próprio protagonismo de *Just friends* como representante desse sucesso. No entanto, o texto parece negar qualquer valor estético ou musical ao mencionar que esse trabalho não corresponde à “qualidade” esperada por outros músicos, ao mesmo tempo que nega (contraditoriamente) o sucesso comercial (claramente admitido antes) ao mencionar o frequente desconforto dos “espectadores”. Essas negações são justificadas no texto por uma divinização (seja como deificação, seja como demonização) de Parker, como é evidente na afirmação de suas execuções transmitiriam uma “qualidade reveladora e demoníaca de uma conversão religiosa”. Por sua vez, essa divinização está baseada na opinião subjetiva de intensa resposta emocional do público, transmitida na afirmação “experiência causticante e violentamente forçada”. Esse argumento emocional garante à divinização um status de característica básica e necessária ao reconhecimento dos valores estético-filosófico (pelo público) e técnico-musical (pelos músicos) de todo o trabalho musical de Charlie Parker, não apenas nesse álbum ou em *Just friends*. No entanto, é ilegítimo (musicalmente) limitar os valores do trabalho a uma emocionalidade intensa de execução ou a uma divinização do intérprete, e tornar (falaciosamente) inválidas tanto os resultados estéticos e técnicos quanto as reações brandas e racionais (i.e., não intensas e não emocionais).

No álbum *Charlie Parker with strings* (1949), todas as vinte e quatro faixas gravadas são *standards* de jazz (ver n⁴, n³⁴). Em todas as faixas, os solos de improvisação são realizados quase exclusivamente por Charlie Parker ao saxofone, exceto em algumas faixas (1, 3, 8, 11, 13, 23) com seções (em geral curtas) reservadas

ao pianista Stan Freeman.³⁷ Na versão *Just friends* executada por Charlie Parker, a participação conjunta de instrumentos orquestrais e *jazzísticos* foi preparada por Jimmy Carroll (1949-2009) e a gravação contou com os músicos — Buddy Rich (1917-1987, bateria), Ray Brown (1926-2002, contrabaixo), Stan Freeman (1920-2001, piano), Mitch Miller (1911-2010, oboé), Myor Rose (1917-2009, harpa), Bronsilaw Gimpel (1911-1979, violino), Max Hollander (?-1986, violino), Milt Lomask(?-?,violino), Frank Brief (1912-2005, viola) e Frank Miller (1912-1986, cello).³⁸

A peça *Just friends*, na versão de Jimmy Carroll utilizada por Charlie Parker, a tonalidade original de John Klenner (Sol) foi transposta para Lá♭, que é tratada como Fá pelo sax alto (por ser um instrumento transpositor — ver sinais e nomenclaturas, saxofone). Essa transposição foi utilizada por permitir maior facilidade de realização técnica e uma sonoridade que permite mais harmônicos ao saxofone, resultando em uma sonoridade brilhante. Os harmônicos são os sons parciais que integram a sonoridade de uma ou mais notas, que se fazem presente pelo fato de uma coluna de ar vibrar não apenas como um todo, mas também em desdobramentos simultâneos.

A canção original *Just friends* (Klenner e Lewis) pode ser descrita pela estrutura **A-B-A-C**, que é comumente utilizada como *standard* no repertório de *jazz* (ver n⁴), com oito compassos para cada uma de suas quatro seções. Em sua execução, essa

³⁷ Segundo o autor Goldberg (1995, p. 5-7), Charlie Parker descartou arranjos de Gil Evans (1912-1988) e Dave Lambert (1917-1966), demonstrando seu interesse na participação e desenvolvimento do álbum. O autor também afirma que a peça *Just friends* é considerada a faixa mais reconhecida do álbum *Charlie Parker with strings*, e supostamente, é a faixa que Parker mais se orgulha.

³⁸ O ano de falecimento de Max Hollander foi obtido por consulta a um artigo sobre sua esposa (Mary Hollander), publicado no *Los Angeles times* em 2003, não sendo encontrada datas de nascimento ou falecimento em nenhuma outra referência sobre este violinista que havia sido spalla de Toscanini na NBC Symphony Orchestra. Não foi encontrada em nenhuma referência as datas de nascimento e falecimento do violinista Mil Lomask.

estrutura é mantida para permitir improvisos do intérprete, como denota a gravação de 1932 interpretada por Russ Columbo (1908-1934) acompanhado pela orquestra de Leonard Joy(?-?).³⁹ A orquestra de Red McKenzie (1899-1948) foi a primeira a realizar a gravação da peça em 1931, porém a interpretação de Columbo atingiu notoriedade por ter ocupado uma posição entre as vinte primeiras execuções mais ouvidas da época.⁴⁰ O cantor Dick Robertson (1903-1979), junto à orquestra de Ben Selvin (1898-1990), apresentou outra interpretação que teve destaque (1932), sendo possível observar semelhanças na estrutura de ambas às três execuções.⁴¹

A letra original da canção *Just friends* escrita por Sam M. Lewis apresenta a história de dois amantes que se separaram e agora são *Apenas amigos*. Muitos improvisadores de *jazz*, além de utilizarem a melodia original como referência, conhecem a letra original dos *standards*, sendo uma ferramenta para compreender a intenção original da peça. Em interpretações instrumentais esse recurso faz com que o *jazzista* apresente um desenvolvimento melódico que contenha o significado da peça, a forma como as palavras teriam sido cantadas é presente, se tornando um veículo para a expressividade. Pode ser considerado também um recurso que pode contribuir para a memorização tanto melodia quanto da progressão harmônica dos *standards*.

³⁹ Não foi encontrada em nenhuma referência as datas de nascimento e falecimento de Leonard Joy.

⁴⁰ cf. JazzStandards, 2017.

⁴¹ Diferente das versões de Leonard Joy e Ben Selvin, não foi encontrada a gravação original de *Just friends* executada por Red McKenzie, apenas publicações de versões modernizadas de sua execução. Em ambas três interpretações é possível observar a estrutura **A-B-A-C** de *Just friends*, havendo também uma introdução de quatro (Joy e Selvin) a oito (McKenzie) compassos. Na execução da peça também é possível observar a semelhança de três *chorus*, mesma quantidade presente na interpretação de Parker.

A Just friends, lovers no more, Just friends, but not like before,	Apenas amigos, não mais amantes, Apenas amigos, mas não como antes.
B To think of what we've been And not to kiss again Seems like pretending It isn't the ending.	Para pensar no que fomos E não beijar novamente Parece fingir Este não é o fim.
A' Two friends, drifting apart, Two friends, but one broken ↳ heart,	Dois amigos, distanciando-se, Dois amigos, mas um coração partido,
C We loved, we laughed, we cried, And suddenly love died, The story ends And we're just friends.	Nós amamos, nós rimos, nós choramos E repentinamente o amor morreu, A história acabou E somos apenas amigos.

A progressão harmônica da canção *Just friends* apresenta outras possibilidades além dos padrões mais comuns utilizados no jazz (e.g., II⁷ – V⁷). É possível observar a utilização de dois acordes em sua progressão harmônica (IVm i⁷ – ♫VII⁷), que não estão presente no campo harmônico maior, sendo estes empréstimos do campo harmônico menor.⁴² No arranjo de Carroll (Apêndice B) a forma da progressão harmônica da canção é mantida, sendo possível observar acordes com adição de suas extensões (e.g., ♪⁹ – nona menor, ⁹ – nona maior, ♯⁹ – nona aumentada, ¹¹ – décima primeira, ♪¹¹ – décima primeira aumentada, ♫⁵ – quinta diminuta). Em alguns trechos do arranjo (introdução, primeira transição e segunda transição) é possível observar diferentes acordes da progressão harmônica da canção, porém, são acordes com a função de preparar para retonar a progressão harmônica original.

⁴² Cf. WATKINS, 2010, p. 19.

TAB. 2 — Progressão harmônica da canção *Just friends*

				A				
D _b maj ⁷		✗		D _b mi ⁷		G _b ⁷		
A _b maj ⁷		✗		Bmi ⁷		E ⁷		
				B				
B _b mi ⁷		E _b ⁷		A _b maj ⁷		Fmi ⁷		
B _b ⁷		✗		B _b mi ⁷		E _b ⁷ A _b ⁷		
				A'				
D _b maj ⁷		✗		D _b m ⁷		G _b ⁷		
A _b maj ⁷		✗		Bmi ⁷		E ⁷		
				C				
B _b mi ⁷		E _b ⁷		G ^Ø C ^{7_b9}		Fmi ⁷		
B _b ⁷		B _b m ⁷ D _b ⁷		A _b ⁶		E _b mi ⁷ A _b ⁷		

A versão orquestrada de Jimmy Carroll contém um total de três *chorus* da canção, ou seja, unidades com a mesma estrutura da canção, a fim de fornecer um substrato suficiente para as variações melódico-harmônicas do sax alto, ou mesmo do piano. Nesse sentido, podem ser identificadas as seguintes partes na versão de Carroll — Introdução (c. 1-8); primeiro *chorus* (c. 9-40); transição (c. 41-44); segundo *chorus* (c. 45-75); transição (c. 75-78); terceiro *chorus* (c. 79-110); coda (c. 110-116). Em cada um dos *chorus*, as seções da estrutura original da canção estão divididas na seguinte disposição:

Chorus I	Chorus II	Chorus III
seção A (9-16)	seção A (45-52)	seção A (79-86)
seção B (17-24)	seção B (53-60)	seção B (87-94)
seção A' (25-32)	seção A' (61-68)	seção A' (95-102)
seção C (33-40)	seção C (69-75)	seção C (103-109)

Existem cinco trechos (com menor duração) em que o sax alto não atua, porém reservados a outros instrumentos — parte inicial da introdução (c. 1-4, cordas e harpa), seção A' do primeiro *chorus* (c. 25-32, cordas), transição (c. 41-44, oboé e cordas), transição (c. 75-78, cordas e harpa) e solo de piano nas seções A-B do terceiro *chorus* (c. 79-95). Os trechos introdução e transição contêm semelhanças introdutórias para cada um dos *chorus*, no qual um dos aspectos em comum é a extensão, todas eles tem quatro compassos. É possível observar que na introdução (apresentada pelo violoncelo) e primeira transição (apresentada pelo oboé) são destinados *solo*s, em que as melodias se apresentam em tercinas, aspecto que caracteriza a melodia original da canção *Just friends*. Carroll em seu arranjo, escolhe notas em comum para as partes introdutórias, nota fundamental (lá♭), quinta (mi♭) e nona (si♭), como a primeira transição contém uma função modulátoria, também é possível observar notas (ré♯) da próxima tonalidade (B♭) — (FIG. 3 e 4).



FIG. 3 – Introdução, melodia apresentada pelo violoncelo
(APÊNDICE B, c. 1-4, CARROLL, 2009, 1s-9s)



FIG. 4 – Transição I, melodia apresentada pelo oboé (c. 40-44)
(APÊNDICE B, c. 41-44, CARROLL, 2009, 1m15s-1m21s)

Na segunda transição (apresentada pelas cordas) é possível observar saltos intervalares (eg., quarta e oitava justas) apresentados em uma outra proposta rítmica (FIG. 5), meio de introduzir o terceiro e último *chorus*. Em ambas as transições a progressão harmônica é semelhante, a diferença é que na primeira transição o primeiro

acorde é D \flat ^{9(#11)} (subdominante da primeira tonalidade, La \flat) que se mantém no compasso seguinte, já na segunda transição o primeiro acorde é B \flat ^{6/9}, seguido por Gm⁷, os acordes dos compassos seguintes em ambas as transições são idênticos, contendo a mesma progressão — preparação, tensão e resolução (Fm⁹ | E^{7(#9)} | E \flat ^{maj7}).

FIG. 5 – Transição II, melodia apresentada pelas cordas
(APÊNDICE B, c. 75-78, CARROLL, 2009, 2m15s-2m21s)

Na execução de Parker, os seus improvisos são mais variados no segundo *chorus* do que no primeiro ou no terceiro *chorus*, embora os improvisos deste último também demonstrem maior variação em relação ao primeiro *chorus*. Em seus solos, o saxofonista emprega sistematicamente recursos (improvisatórios) de variação melódica realizados com base na linguagem de *bebop* desenvolvida até essa época (tanto por iniciativa própria quanto por influência de outros músicos com os quais ele atuava — e.g., Gillespie). A maioria dos recursos utilizados tornaram-se padrões dentro do repertório de *bebop*: cromatismos (FIG. 6), escala descendente incluindo

cromatismos (FIG. 7), quarta-aumentada (quinta diminuta) (FIG. 8), escalas *bebop* (FIG. 9), transposição (FIG. 10), descontinuidade melódico-rítmica (FIG. 11), tensão e relaxamento (FIG. 12), ornamentos (FIG. 13), arpejos (FIG. 14) e conclusão de solo, cadênciа (FIG. 15). As análises subsequentes serão realizadas individualmente para cada padrão do *bebop* e de Parker, junto a seus desenvolvimentos imediatos, sem necessariamente seguir a linearidade de ocorrências no decorrer da peça.



FIG. 6a—Cromatismos
(APÊNDICE A, c. 16; KLENNER, 1995b, 31s-32s)⁴³



FIG. 6b—Cromatismos
(APÊNDICE A, c. 20; KLENNER, 1995b, 38s-40s)

No *bebop*, cromatismos podem ser utilizados como passagem, preparação e tensão, priorizando o tempo fraco para notas que estão fora da escala ou acorde. O material melódico de Parker é baseado na extensão diatônica dos modos maiores e menores (muitas vezes utilizados em conjunto), e na liberdade da utilização da escala cromática.⁴⁴

Parker, no primeiro exemplo (FIG. 6a), utiliza notas que geram tensão com a tonalidade da peça. Considerando o acorde presente com base na canção (c. 16 – E⁷) é

⁴³ As figuras desta monografia foram baseadas em minha transcrição do solo de Parker, conforme a gravação de *Just friends* do álbum *Charlie Parker with strings* (1949) — (APÊNDICE A). A transcrição preparada pelo saxofonista Martin Uherek (1987), a partir da mesma gravação, contém algumas diferenças em relação à minha transcrição, mas sua referência é também indicada junto às ilustrações, a título de fornecer ao leitor possibilidades de comparação e de entendimento adicional.

⁴⁴ Cf. OWENS, 1974, p. 16, 268.

possível observar a utilização de notas que fazem parte do acorde (si \natural -sol \sharp [ré \sharp -si \natural]), porém o caminho melódico construído também apresenta notas que não estão presentes neste acorde (si \flat -sol \natural [ré \flat -si \flat]), sendo estas respectivas extensões.⁴⁵ A utilização dessas notas apresenta uma nova possibilidade de escolhas, em que o processo de improvisação de Parker consiste na construção e utilização de cromatismos.

A linha [melódica] de Parker geralmente inclui notas fora da harmonia dada: além das produzidas por notas de passagem, suspensões e outros dispositivos familiares, que são resultado do uso livre das extensões de acordes além da 7^a (particularmente 9 bemolizada e 11 aumentada), interpolações cromáticas que sugerem acordes de passagem, o intercâmbio de triades maiores, menores, aumentadas e diminuídas com outras da mesma base e antecipação ou prolongamento de acordes dentro da progressão apresentada. Apesar desta complexidade harmônica, Parker apresenta uma linha [melódica] clara e coerente. (PATRICK, 2017a, §2, ¶[5], interpolação e tradução minhas).⁴⁶

No outro exemplo (FIG. 6b), Parker utiliza uma célula rítmica que se repete, desenvolvendo cromatismos e tendo como *notas-alvo* as últimas notas, as colcheias (c. 20 – dó-si-lá [mi \flat -ré-dó]).⁴⁷ É comum o solista do *bebop* criar um motivo, depois transpor sua mesma forma (neste caso diatonicamente, ora tom, ora meio-tom) a partir de outra nota. No primeiro pulso o saxofonista emprega uma bordadura (sol-fá-sol [si \flat -lá \flat -si \flat]), em seguida, no segundo pulso apresenta um motivo rítmico (, semicolcheias formando uma tercina), que é repetido pelos dois pulsos remanescentes (c. 20). Parker cria um motivo cromático (lá-lá \sharp -si-dó [dó-dó \sharp -ré-mi \flat]), depois o

⁴⁵ Como explicado previamente na seção “Sinais e nomenclaturas”, nas análises melódicas do solo de saxofone neste capítulo, serão apresentadas em primeiro lugar as alturas escritas para esse instrumento e em seguida, entre colchetes, as alturas reais.

⁴⁶ “Parker’s line typically includes pitches outside the given harmony: in addition to those produced by passing notes, suspensions and other familiar devices, these result from free use of chord extensions beyond the 7th (particularly the flattened 9th and raised 11th), chromatic interpolations suggesting passing chords, the interchange of major, minor, augmented and diminished triads with other on the same root and the anticipation or prolongation of chords within the given progression. Despite this harmonic complexity, Parker’s best work has a clear and coherent line”

⁴⁷ As *notas-alvo* (ingl., target notes) são aquelas que os improvisadores têm como objetivo principal. São pontos específicos de finalização ou de resolução, em que os improvisadores do *bebop* estruturam sua improvisação com movimentos que se conectam com a melodia, ampliando o resultado sonoro de uma maneira lógica, até mesmo parecendo agradável para a maioria dos ouvintes.

transpõe um tom abaixo (sol-sol#-lá-si [si♭-si♯-dó-ré]) e depois meio-tom abaixo (fá#-sol-sol#-lá [lá-si♭-si♯-dó]).⁴⁸



FIG. 7– Escala descendente incluindo cromatismos
(APÊNDICE A, c. 5; cf. UHEREK, 2017, p. 1; KLENNER, 1995b, 12s-13s)

Parker inicia seu solo na própria introdução da peça, após quatro compassos dos instrumentos orquestrais, escolhendo como primeiro recurso de improvisação uma escala descendente incluindo cromatismos inclusos (FIG. 7). Escalas podem ser definidas como sequências de notas em ordem de altura ascendente ou descendente, que serve como veículo para representar um modo ou tonalidade.⁴⁹ No caso do jazz (consequentemente do *bebop*), a improvisação é o elemento principal, o solista não necessariamente utiliza a escala com esta finalidade, a improvisação é criada de forma espontânea, oferecendo novas experiências e descobertas sem o uso de uma estrutura predeterminada.⁵⁰ No exemplo acima, envolvendo o segundo e terceiro pulsos até a primeira altura do quarto pulso, é apresentada uma escala descendente com a presença de cromatismos. Considerando o acorde e tonalidade planejados pelo arranjo neste ponto da introdução (c. 5 – B♭mi⁹, dentro de tonalidade de Lá♭), a escala utilizada por Parker mantém a determinação de Carroll (i.e., lá-sol-fá-mi-ré-dó-si♭

⁴⁸ Segundo a publicação *Fundamentos da composição musical* (SCHOENBERG, 1996, p. 35), afirma que o motivo geralmente aparece de uma forma marcante, ou mesmo característica. Os fatores que constroem um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui uma harmonia intrínseca. Todas as figuras de uma determinada peça revelam algum tipo de afinidade com o motivo, que frequentemente é considerado o germe da ideia. De qualquer modo, a identificação do motivo (simples ou complexo, formado de poucos ou muitos elementos), depende de seu uso e variações (tratamento e desenvolvimento) como elemento formador de estruturas mais extensas.

⁴⁹ Cf. DRABKIN, 2017b, ¶[1].

⁵⁰ Cf. KERNFELD, 2017, §3, ¶[1-4]).

[dó-si♭-lá♭-sol-fá-mi♭-ré♭]), com o cromatismo utilizado apenas no início dessa escala como notas de passagem (nas posições fracas do segundo pulso – lá♭ e sol♭ [dó♭ e lá]). Embora a reiteração de escalas correspondentes a acordes e tonalidades seja comum à maior parte dos repertórios tonais (eruditos, jazzísticos ou populares), o cromatismo oferece efeitos não encontrados habitualmente no *swing*, portanto gerando uma intervenção sutil, porém significativa por seu uso recorrente no repertório de *bebop*. Ao apresentar uma linha melódica descendente com cromatismo, Parker cria uma tensão com as notas que não fazem parte da escala diatônica da tonalidade original.



FIG. 8a– *Just friends*, quarta aumentada
(APÊNDICE A, c. 10-11; cf. UHEREK, 2017, p. 1; KLENNER, 1995b, 20s-23s)



FIG. 8b– *Just friends*, quarta aumentada
(APÊNDICE A, c. 14-15; cf. UHEREK, 2017, p. 1; KLENNER, 1995b, 28s-30s)

Como mencionado anteriormente (ver n⁵), o intervalo de quarta aumentada (quinta diminuta) foi utilizado recorrentemente na caracterização e na própria definição de *bebop*. No solo de Parker em *Just friends*, a primeira utilização evidente de quarta aumentada (FIG. 8a), ocorre após a Introdução (c. 10-11 – sol-ré♭ [si♭-mi]), claramente baseada no uso marcante desse intervalo na própria melodia da canção original (ANEXO A, c. 2-3), ocorrendo novamente (FIG. 8b) dois compassos depois (c. 14-15 – fá-dó♭ [lá♭-ré]).⁵¹ O uso desse intervalo na melodia original de *Just friends* é tão enfático que é possível conjecturar sua presença como uma das motivações para

⁵¹ Cf. OWENS, 1974, p. 16; 268.

a seleção dessa peça como primeira faixa do álbum *Charlie Parker with strings*, pois cumpre funções de introdução a um recurso típico do *bebop*, assim como de apelo comercial (e.g., por meio da mistura entre a instrumentação comum do *bebop* e instrumentos orquestrais encontrados no repertório de *swing*, ou mesmo de música erudita). No *bebop*, a proposta de utilização desse intervalo é promover quebras com os parâmetros tonais estabelecidos, buscando o uso de tensões tonais para servir como substrato à improvisação. Parker em seu solo também utiliza esse intervalo para finalizar seu primeiro *chorus* (FIG. 8c), em que é possível observar dois casos, tanto descendente (c. 40 – sol-ré, [si,-mi]) quanto ascendente (c. 40 – sol#-dó [si#-mi]), realizando um salto intervalar de quarta justa para finalizar seu movimento melódico (fá-dó [lá,-mi,]).⁵²



FIG. 8C – Quarta aumentada (quinta diminuta)
(APÊNDICE A, c. 40; cf. UHEREK, 2017, p. 1; KLENNER, 1995b, 1m13s-1m15s)

As escalas *bebop* foram desenvolvidas com base no mesmo conceito de tensões tonais, contendo uma sonoridade característica para esse estilo, na qual a presença de cromatismo é essencial e pode ser aplicada a qualquer modo e suas respectivas estruturas — maior (1, 2, 3, 4, 5, 5#, 6, 7), dominante (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 7), menor (1, 2, 3, 3, 4, 5, 6, 7) e meio-diminuta (1, 2, 3, 4, 4#, 5, 6, 7) — (FIG. 9).⁵³ O

⁵² Segundo Drabkin (2017c, ¶[2]), o trítono era conhecido pelo termo “diabolus in musica” até o final do Renascimento, embora esse autor não apresente fontes em que esse termo possa ser encontrado. Esse intervalo foi rejeitado como consonância pela maioria dos teóricos, no século XIII foi classificado como dissonância perfeita, junto com os intervalos de segunda menor e sétima maior. Desde o século XVI, a presença do trítono em acordes de dominante com sétima permitiu o fortalecimento da cadência perfeita autêntica como base de afirmação daquilo que seria (no século XIX) denominado tonalidade.

⁵³ Na indicação de graus de uma escala, serão utilizados números arábicos, com acidentes precedendo o número correspondente.

predomínio dessas escalas, nas produções dos músicos de *bebop* (e.g., Gillespie e Parker), internalizaram as complexidades de regras que governavam esse estilo de jazz, constituindo-se como modelos para sua linguagem. É possível observar a presença de aspectos das escalas *bebop* em diversos exemplos apresentados nesta análise.



FIG. 9 – Escalas *bebop*
(cf. AEBERSOLD, 2017, p. 38)

No primeiro *chorus* de *Just friends*, Parker apresenta incialmente a melodia original com poucas variações, a fim de permitir o reconhecimento imediato do *standard* (aspecto comum do *bebop*, no início de improvisações) — cf. transcrição do solo e melodia original (APÊNDICE A, c. 9-16).⁵⁴ Nesse início com poucas variações, é possível observar ornamentações e notas de passagem utilizando arpejos (c. 9, 12, 14) ou cromatismos (c. 12, 16), principalmente nas notas de maior duração da melodia original. Além dessas variações melódicas, há também variações rítmicas que enfatizam aspectos rítmicos da melodia original (mesmo se em posições métricas distintas daquelas utilizadas na canção), como no uso de tercinas no solo (c. 9, 12, 14) que servem como ênfase às tercinas da canção original (ANEXO A, c. 2, 6, 14, 18, 22).

⁵⁴ Cf. OWENS, 1974, p. 268-270.

Por outro lado, algumas variações rítmicas podem desenfatizar ou mesmo contradizer articulações rítmicas da canção original, por exemplo quando aquela tercina original (e.g., ANEXO A, c. 2, 6) deixa de ser realizada em favor de uma articulação sem quiálteras (APÊNDICE A ou B, c. 10, 14), porém sem prejuízo à percepção da melodia original, pois essa variação rítmica é realizada sem quaisquer variações melódicas. Por outro lado, embora sejam mantidas as divisões regulares dos pulsos do compasso sem quiálteras (c. 10, 14), a execução rítmica não é exata, havendo compensações à ausência das tercinas originais por meio de pequenas antecipações que (em uma representação rítmica apenas aproximada) podem ser feitas equivalentes a fusas (c. 10-12 – ) ou mesma a colcheia e semicolcheias (c. 14-15 – ).

No arranjo de Carroll, é possível identificar auditivamente a distribuição de trechos da melodia da canção *Just friends* nos instrumentos orquestrais (violinos, viola e violoncelo) durante o desenvolvimento da peça, instrumentos que também utilizam as respectivas formações de acordes da progressão harmônica da canção, como meio de intensificar a interpretação de Parker. O caso mais evidente em que é apresentada uma frase inteira da canção (FIG. 10) ocorre na seção A' do primeiro *chorus* (c. 25-31).

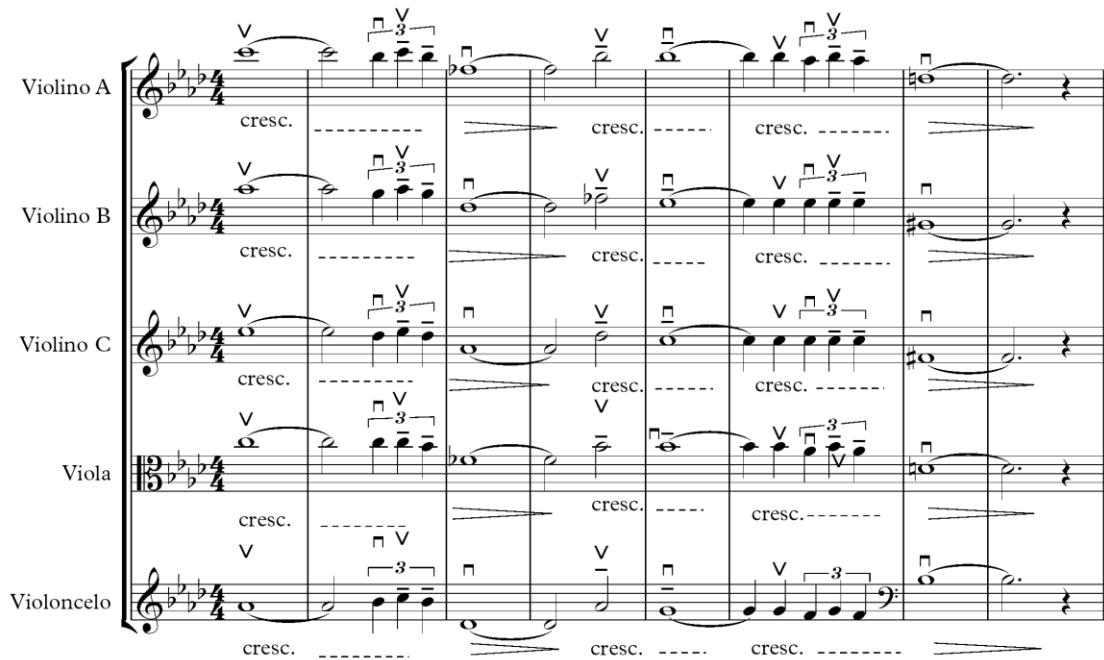


FIG. 10 – Trecho da canção *Just friends* nas cordas
(APÊNDICE B, c. 25-32, CARROLL, 2009, 47s-1m)

Para estudos do solo (APÊNDICE A, transcrição minha) e suas relações com o arranjo de Jimmy Carroll, foi utilizada uma edição moderna (2009) preparada por Jeffrey Sultanof e integralmente apresentada em anexo a este trabalho (APÊNDICE B), à qual foi integrada à transcrição do solo. Na errata da edição de Sultanof é apresentado uma crítica ao arranjo de Carroll. O editor apresenta que talvez Carroll não tivesse muita experiência para escrita de cordas nesse período de sua carreira. Embora a crítica de Sultanof possa ser conjecturada, possibilita o entendimento de que a escolha de Carroll representa uma adaptação ao uso combinado de instrumentos orquestrais e *jazzísticos*.

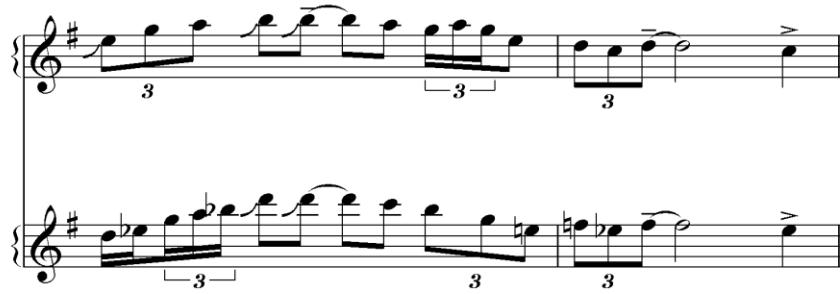


FIG. 11 – Transposição

(APÊNDICE A, c. 45-46, pauta superior; c. 47-48, pauta inferior; cf. UHEREK, 2017, p. 1;
KLENNER, 1995b, 1m21s-1m28s)

A transposição (FIG. 11) é um dos recursos também utilizados no *bebop*. Na figura acima é apresentado o primeiro motivo na pauta superior e logo em seguida sua transposição na pauta inferior (terça acima). Em seu solo, como pode ser observado na pauta superior, Parker realiza uma preparação (c. 45 – mi-sol-lá [sol-si-dó]) em tercina para o ponto o culminante do motivo (si [ré]), em seguida apresenta uma proposta melódica descendente com a presença de dois ornamentos, o primeiro em tercina de semicolcheias (sol-lá-sol-mi [si-b-dó-si-b-sol]) e o último em tercina de colcheias (c. 46 – ré-dó-ré [fá-mi-b-fá]), terminando com um acento na semínima (dó [mi-b]).

O primeiro contorno melódico apresentado por Parker também pode ser observado na pauta inferior, porém transposto uma terça acima e, contendo variações da proposta inicial. A tercina apresentada como preparação do primeiro motivo é comprimida (c. 46 – sol-lá-si-b [si-b-dó-ré-b]), atingindo o ponto culminante (ré [fá]) e, em seguida também é realizado um caminho melódico descendente, o ornamento em tercina de semicolcheias (pauta superior) foi aumentado para tercina de colcheias (si-sol-mi [ré-si-b-sol]), terminando o motivo com a mesma proposta, outro ornamento em tercina de colcheias (fá-b-mi-b-fá-b [lá-b-sol-b-lá-b]) e acento em uma semínima (mi-b[sol-b]). Apesar de conter variações, podemos observar que Parker utiliza a

transposição como meio de valorizar sua proposta de improvisação. As variações apresentadas na pauta inferior representam espontaneidade, em que ele adorna o motivo original mantendo o mesmo sentido melódico, intensificando sua proposta inicial e o aumento de sua expressividade.



FIG. 12– Síncopa

(APÊNDICE A, c. 51-52; cf. UHEREK, 2017, p. 2; KLENNER, 1995b, 1m33s-1m35s)

A síncopa (FIG. 12) é apresentada por Parker em seu solo, no qual ele cria um movimento melódico ascendente com uma proposta rítmica irregular, acentuando os tempos fracos. A variação rítmica utilizada no *bebop*, com alternância entre estruturas rítmicas simples e compostas nos tempos forte ou fraco são destinadas para proporcionar fluidez sonora e valorizar a condução melódica. A ideia de acentuar os tempos fracos de Parker propõe um caminho melódico criativo, em que sua proposta de improvisação é independente dos acentos no tempo forte executado pelos instrumentos condutores (contrabaixo e bateria).

Os andamentos executados por Parker em seu período de atuação no *bebop* variavam entre $\text{♩} = 60$ (aproximadamente) a $\text{♩} = 400$, no qual ele tocou principalmente em duas métricas, $\frac{4}{4}$ ou $\frac{2}{2}$. Em andamentos rápidos era possível observar sua técnica ao seu instrumento, que estava além das possibilidades de muitos músicos de sua época.⁵⁵

A construção do solo de Parker apresenta um caminho melódico com a presença de uma rítmica assimétrica. Entretanto, é possível observar que ele repousa sobre um

⁵⁵ Cf. OWENS, 1974, p. 267.

tempo forte, demonstrando sua intenção de propor ideias rítmicas tanto dentro da métrica quanto não. É possível observar seu caminho melódico ascendente, a utilização de intervalos cromáticos e diatônicos, em que ele termina o motivo saltando uma quarta justa descendente (c. 52 – mi♭-si♭ [sol♭-ré♭]) no último pulso do compasso. Os andamentos excessivamente rápidos do *bebop* exigem uma competência desde técnica a musical dos improvisadores, para que estes apresentem uma criação com diversidade melódico-rítmica.



FIG. 13 – Intervalos: tensão e resolução
(APÊNDICE A, c. 67-68; cf. UHEREK, 2017, p. 2; KLENNER, 1995b, 2m-2m3s)

Neste caso, é utilizado caminho melódico ascendente com a presença de cromatismos (c. 68 – dó-re♭-ré-mi♭-fá [mi♭-fá♭-fá♯-sol♭-lá♭]), sendo esses uma preparação para uma textura mais aguda, em que Parker realiza a utilização de intervalos que geram tensão e resolução (FIG. 13). Parker neste motivo apresenta um salto de quinta aumenta descendente (dó♯-fá [mi-lá]), em seguida um outro salto de quinta justa ascendente (fá-dó♯ [lá♭-mi♭]), terminando o motivo com um caminho melódico descendente (si♭-lá♭ [ré♭-dó♭]) até a nota fundamental da tonalidade (sol [si♭]). No *bebop* os intervalos de quinta podem ser utilizados para cadências em terminações de frase, preparação ou contraste, podendo ser relacionados também as escalas *bebop*. As quintas tanto a aumentada quanto a justa, fazem parte da escala *bebop* maior (ver FIG. 9). No exemplo acima Parker utiliza o uso de tensão e resolução como recurso em sua improvisação, que após resolver a tensão, repousa uma quarta justa abaixo da nota fundamental (sol [si♭]). A construção do solo de Parker apresenta

recursos melódicos explorados por ele e outros músicos do *bebop* que diversificaram a linguagem melódica, rítmica e harmônica do *bebop*.



FIG. 14a – Ornamentos
(APÊNDICE A, c 49-50; cf. UHEREK, 2017, p. 2; KLENNER, 1995b, 1m29s-1m32s)



FIG. 14b – Ornamentos
(APÊNDICE A, c 74-75; cf. UHEREK, 2017, p. 2; KLENNER, 1995b, 2m13s-2m16s)

O ornamento está presente em todos os períodos da música ocidental. Ele consiste na adição das mais variadas inflexões às notas estruturais de uma melodia, portanto, é destinado para dar flexibilidade ao contorno melódico. No caso do *bebop*, com a textura rítmica diversificada, a construção melódica dos solistas também tem de seguir a mesma ideia, Parker e outros músicos (e.g., Gillespie e Monk) apresentaram na construção de seus solos, recursos de ornamentação livres. No primeiro exemplo (FIG. 14a), Parker apresenta um caminho melódico em que é possível observar o a repetição de notas (fá♯), pondendo identificar de maneira sutil, o primeiro ornamento (c. 49 – sol-la-sol [si♭-dó-si♭]), que é repetido no próximo compasso oitava abaixo (c. 50 – sol-lá-sol [si♭-dó-si♭]), em que este último permite a identificação de outro ornamento que se inicia com a última nota (fá-sol-lá [la♭-si♭-la♭]), seguido por um movimento melódico ascendente para finalizar o caminho melódico.

É possível identificar no segundo exemplo (FIG. 14b), dois tipos de ornamentação, ambos localizados no segundo compasso, com diferentes efeitos, logo após o uso de arpejo menor e diminuto (c. 75 – mi-sol-si [sol-si♭-ré]) — (fá♯-lá-dó

[lá-dó-mi_b]). O primeiro ornamento que ocorre de forma mais enfática logo no primeiro pulso do segundo compasso, Parker apresenta uma tercina de semicolcheia (c. 76 – mi_b-fá#-mi_b [sol_b-lá-sol_b]) gerando um intervalo de segunda aumentada (terça menor), seguindo com um caminho melódico descendente. O segundo ornamento é apresentado no terceiro pulso do compasso em semitom (sol-fá#-sol [si_b-lá-si_b]), seguindo com um caminho melódico ascendente, terminando o motivo com um salto descendente de terça maior (si-sol [ré-si_b]). No *bebop* é comum observar determinadas figuras rítmicas para a utilização de ornamentos (⠄⠄⠄ ou ⠄⠄⠄), diferentes intervalos podem ser encontrados, porém, intervalos cromáticos ou mesmo de segunda tanto maior quanto aumentada (terça menor) são mais comuns, pois estão próximos e são mais fáceis de serem executados.

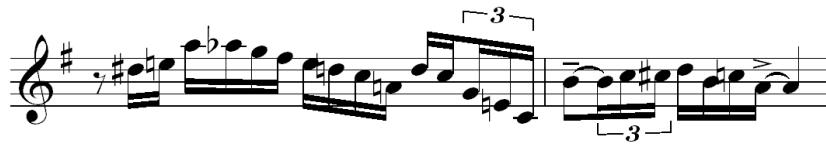


FIG. 15a – Arpejos
(APÊNDICE A, c. 69-70; cf. UHEREK, 2017, p. 3; KLENNER, 1995b, 2m4s-2m7s)



FIG. 15b – Arpejos
(APÊNDICE A, c. 108-109; cf. UHEREK, 2017, p. 3; KLENNER, 1995b, 3m12s-3m15s)

Arpejo é um dos elementos básicos para a formação de movimentos melódicos. Parker apresenta além das notas fundamentais do arpejo, suas extensões. No primeiro exemplo (FIG. 15a) é utilizado um movimento melódico descendente, em que é possível identificar diferentes arpejos. Apesar do início do movimento ser uma escala com a presença de cromatismo, é possível identificar dois tipos de arpejos, maior

(c. 69 – lá-fá#-ré-lá [dó-lá-fá-dó]) – (sol-mi-dó [si]-sol-mi]), e aumentado (c. 69 – lá,-mi-dó [si,-sol-mi]), o último em tercina de semicolcheias (sol-mi-dó [si]-sol-mi]) é uma repetição oitava abaixo de um arpejo já apresentado. Em seguida é realizado um salto de sétima maior, seguido por cromatismos e um salto de terça menor para encerrar o movimento melódico.

No segundo exemplo (FIG. 15b), Parker apresenta um arpejo ascendente (c. 108 – mi-lá-dó-mi-si [sol-dó-mi,-sol-ré]), em seguida utiliza a última nota do arpejo para realizar um cromatismo descendente (si-si,-lá-lá, [ré-ré,-dó-dó]) que resulta em outros dois arpejos descendentes (sol-mi-dó-lá [si,-sol-mi-dó]) — (fá#-mi,-lá,-fá#[lá,-sol,-dó,-lá]), terminando o motivo cercando a última nota pelo dó [mi] e lá#[dó#], tendo como nota *alvo* o si [ré]. Os arpejos também são considerados variações dos diferentes tipos de escalas *bebop*, Parker baseava suas melodias em tríades e tétrares básicas do vocabulário harmônico, adicionando uma variação de nonas (maior e menor), décima primeira (justa e aumenta) e décima terceira (maior e menor). No primeiro e segundo arpejo Parker utiliza a mesma construção melódica (escolha de notas), porém um ascendente começando com a sétima menor (sol [si]), saltando para a quinta (mi [sol]) e a realizando o arpejo até a nona maior (si [ré]), que segue em caminho cromático até a sétima (sol [si]) realizando novamente o arpejo descendente até a nota fundamental (lá [dó]). Já no último arpejo, Parker realiza um salto de sexta maior da última e (lá-fá [dó-lá]), realiza um arpejo descendente (fá#-mi,-lá,-fá#[lá,-sol,-dó,-lá]) até a sensível da tonalidade (fá#[lá]), resolvendo na nota fundamental (sol [si]), que em seguida realiza um caminho melódico até a terça da nota fundamental (si [ré]). Este último arpejo pode ser relacionado com a escala

bebop maior com a presença da nona menor (expoente da escala *bebop* meio-diminuta).

No *bebop* não é apresentado elementos estruturais diferente daqueles encontrados em músicas de repertório sinfônico. No entanto, notamos que a maneira como Parker organizou seu material deu origem a um estilo diferente daquilo que predominava na época. Nos exemplos acima, notamos que a utilização de cromatismos, transposição, descontinuidade melódico-rítmica, uso de tensão e resolução, ornamentos, arpejos, promovem efeitos que não se encontravam no *swing* (ainda que estes recursos fossem utilizados tanto pelos solistas quanto pelos compositores), estabelecendo assim uma nova linguagem musical.

Na década de 1950, (época no qual o álbum *Charlie Parker with strings* foi gravado), Parker expressava o desejo de desenvolver sua arte, o seu vocabulário neste período estava em grande parte, porém não completamente, estagnado. Algumas de suas apresentações ao vivo demostravam que ele criou e desenvolveu curtos padrões intervalares e cromáticos, que mais tarde serão desenvolvidos pelo saxofonista John Coltrane, no qual associou estes padrões em sua música. Parker buscava novos horizontes musicais, em seus últimos anos de vida, em seus solos criava discursos musicais com grande mobilidade melódica, bem-dotada consciência harmônica e abordando uma qualidade rítmica diversificada, como pode ser ouvido em diversas gravações ao vivo que foram emitidas desde sua morte.⁵⁶



FIG. 16 – Conclusão do solo (Cadêncio)
(APÊNDICE A, c. 115-116; cf. UHEREK, 2017, p. 3; KLENNER, 1995b, 3m24s-3m27s)

⁵⁶ Cf. WOIDECK, 2016, §2, ¶[13-16].

Em sua última frase, Parker constrói um caminho melódico flexível para a conclusão de seu solo (FIG. 16), que pode ser considerado uma cadência prioritariamente melódica, porém, também é possível observar a seleção de alturas que correspondem ao ambiente harmônico.⁵⁷ O caminho melódico construído por Parker com a presença de cromatismos (c. 115 – fá-fá#-lá-sol [lá♭-lá♯-dó-si♭]), demonstra que o saxofonista está finalizando seu solo, no qual é possível observar que a nota *alvo* é a fundamental da tonalidade (sol [si♭]). Em seguida é realizada uma escala descendente (fá-lá-dó-mi-sol [lá♭-dó-sol-si♭]), com a presença de um fragmento de passagem (sol-sol# [si♭-si]), tendo como nota *alvo* a nota lá [dó], que salta uma terça menor descendente para a sensível da nota fundamental da tonalidade (fá# [lá]), em que Parker realiza um salto final de quinta justa descendente repousando na quinta da tonalidade (sol-ré [si♭-fá]).

Ao realizar a análise melódica do solo de Parker sobre a peça *Just friends*, foi possível verificar que a improvisação dentro do estilo *bebop* possui diversas características que demonstram a importância do surgimento deste gênero. Os aspectos musicais observados nesta análise sugerem um músico atento às pequenas nuances necessárias para o desenvolvimento e renovação de recursos improvisatórios, que finalmente estabeleceram as tendências estilísticas próprias do *bebop*.

⁵⁷ No final da peça *Just friends*, em sua progressão harmônica é presente a cadência *perfeita*. A cadência é um recurso de conclusão de uma frase musical, sendo este o modo mais eficiente de estabelecer um modo ou tonalidade. Na música tonal, é possível distinguir diferentes tipos de cadências, sendo que quatro formas são as mais comuns. Uma série de diferentes termos são utilizados para o mesmo tipo de cadência, resultado da persistência de termos empregados por teóricos do sec. XIII ou anteriores. A cadência considerada *perfeita* é aquela na qual um acorde de dominante dirige-se para o de tônica (V-I), normalmente na posição fundamental, também pode-se encontrar os termos “autêntico” e “final” para o mesmo tipo de cadência (cf. ROCKSTRO et al., 2017, §1, ¶[1-2]).

CONCLUSÃO

A análise deste material pode demonstrar a importância que o improvisador do *bebop* teve dentro do cenário do *jazz*. A atuação de Charlie Parker apresenta discussões sobre a manifestação artística do negro de sua época, situado em um período histórico de autovalorização cultural, racial e social. A exploração comercial presente na realização musical anterior (*swing*), que estava concentrada na exploração do músico negro para um música de entretenimento ao branco, sofre declínio nos momentos de crise, tanto econômica e política quanto social, também pelas excessivas repetições de formas e clichês sonoros. O *bebop* surge como uma manifestação musical que tem a necessidade de representar o músico negro daquela época, e apesar de também conter repetições, foi uma linguagem musical de protesto, que segue influenciando gerações de músicos até os dias de hoje. A variedade e a virtuosidade dos músicos, junto a um contexto melódico, ritmico e harmônico que ampliou e diversificou a música da época, desenvolveu uma nova estética e conceitos musicais dentro dos parâmetros do *jazz*.

Charlie Parker esteve presente na criação e no desenvolvimento do *bebop*, no qual organizou, dentro de sua improvisação, materiais musicais específicos e restritos relacionados à melodia, harmonia e ritmo. A proposta de improvisação de Parker

também concebeu regras e liberdades composicionais, inclusive sobre a espontaneidade de improvisação, demonstrando que o *bebop* exige um músico atento às pequenas nuances, por meio de um compartilhamento ativo, crítico e prático, na qual a atuação individual do artista deve reunir a intensão do *bebop*.

Foi possível verificar o cuidado de Parker ao representar este gênero que, ao lado de outros músicos, desenvolveu aspectos de improvisação que hoje são observados como competência do bom improvisador de *jazz*. Parker reproduz uma atmosfera melódica característica do *bebop*, como pode ser observado na análise melódica de *Just friends* (cap. 2), sendo também uma espécie de ídolo pelo seu empenho e dedicação ao seu instrumento. Organizou aspectos melódicos que dependem de habilidades técnicas ao instrumento de cada intérprete para que possam ser realizadas, apresentando recursos melódicos (arpejos, cromatismos, descontinuidade melódico-rítmica, escalas *bebop*, movimentos rápidos, ornamentos, utilização da quinta diminuta, tensão e resolução e transposição) necessários para uma interpretação condizente com o *bebop*.

Apesar da peça *Just friends* estar presente no *Charlie Parker with strings* (1949), álbum executado com instrumentos orquestrais (cordas, harpa e oboé) que apresenta uma mudança tímbrica na instrumentação do *bebop*, é possível observar as mesmas características melódicas apresentadas nas formações de quarteto ou quinteto nos solos de Parker. O álbum sofreu uma discussão pelo lado comercial por músicos e críticos de *jazz*, porém é insuficientemente improvável descartar a presença de expressividade de Parker, que reflete suas possibilidades musicais e também seu interesse na música erudita.

Ao realizar a análise melódica de *Just friends*, foi possível verificar que a improvisação de Parker possui diversas características que apresentam o pensamento estético do *bebop*. Nesta pesquisa, a melodia foi o único aspecto apresentado, no entanto o ritmo e a harmonia utilizados no *bebop* são aspectos necessários a serem discutidos. Estas discussões podem ser aprofundadas, mas espera-se que os pontos apresentados nesta análise possam ser úteis para colaborar no entendimento e interpretação do *bebop*.

APÊNDICE A

JUST FRIENDS:

SOLO DE CHARLIE PARKER

(transcrição por Fernando dos Santos)

JUST FRIENDS:
SOLO DE CHARLIE PARKER
(transcrição por Fernando dos Santos)

O presente apêndice apresenta a transcrição do solo de Charlie Parker na peça *Just Friends* (1931) do álbum *Charlie Parker with strings* (1949). Este apêndice destaca os aspectos analisados no Capítulo 2. A transcrição foi elaborada por meio de um registro escrito com a música executada da gravação, sendo transferida de forma audível para forma gráfica, por minha autoria.

A disponibilização deste material tem como objetivo proporcionar ao leitor a oportunidade examinar os aspectos selecionados pelas análises (cap. 2). Pretende também permitir que o leitor possa desenvolver suas próprias análises e, possivelmente, promover a execução do solo.

PRIMEIRO CHORUS

INTRODUÇÃO
4

LENTO

A TEMPO $\downarrow = 132$

A

B

A'

INTERLÚDIO DE CORDAS
6

C

SEGUNDO CHORUS

TRANSIÇÃO
4

A

B

A'

C

D

TERCEIRO CHORUS

TRANSIÇÃO
3

SOLO DO PIANO
16

A'

APÊNDICE B

JUST FRIENDS:

ARRANJO ORQUESTRAL POR JIMMY CARROLL

(edição por Jeffrey Sultanof, adaptação por Fernando dos Santos)

JUST FRIENDS:
ARRANJO ORQUESTRAL POR JIMMY CARROLL
(edição por Jeffrey Sultanof, adaptação por Fernando dos Santos)

A partitura orquestral da peça *Just friends* (1931), neste apêndice, foi baseada tanto na gravação de 1949 (ver n³⁴) quanto na edição de Jeffrey Sultanof (CARROLL, 2009). Apesar de ser um material originário de uma das fontes consultadas (que seria portanto destinado a um anexo), houve uma série de alterações à partitura original, a fim de registrar algumas correções no solo e na própria organização da partitura, inclusive facilitando referências internas com o texto desta monografia. Foi incluído o solo (sax alto) de Charlie Parker, com transcrição minha, baseada na gravação de 1949, sendo as outras partes baseadas na edição de Jeffrey Sultanof (2009), que utilizou o manuscrito original (1949) do arranjador Jimmy Carroll (1949-2009). No entanto, foram alteradas as designações e disposição dos instrumentos utilizadas por Sultanof (de baixo para cima): drums/vibes, bass, piano [/celeste], guitar, harp, cello, viola, violin C, violin B, violin A, oboe, solo alto sax (FIG. 17). Neste apêndice, optou-se por designações em português e uma disposição que separasse mais claramente os instrumentos orquestrais (em sua ordenação erudita habitual), abaixo dos instrumentos da banda de jazz: viloncelo, viola, violino C, violino B, violino A,

arpa, oboe, bateria/vibrafone, contrabaixo, piano/celesta, saxofone. Nesta partitura, a celesta (apresentada com uma indicação * — se não houver celesta, tocar uma oitava acima), guitarra e vibrafone (apresentado apenas nos três primeiros compassos do arranjo) foram omitidos por não serem utilizados na gravação, embora indicado no arranjo de Carroll (e correspondentemente na edição de Sultanof). Da mesma maneira, foram omitidas algumas intervenções pontuais das cordas (envolvendo violinos, viola, violoncelo e ocasionalmente harpa) que são apresentadas no arranjo de Carroll (c. 37-38, 45-46, 49-50, 79-80, 83-84), mas também não foram executadas na gravação — essas omissões pontuais foram indicadas na partitura por meio de um asterisco (*).

(1) SLOW

Sax Alto Sax (Cess)

Oboe

Vcln. II

Vcln. I

Vcln. II

Vcln. III

Vcln. IV

Vcln. V

Cello (Salo)

Harp *(C, D, E, F, G, A, B)*

Guitar

Piano *(Cresc.)*
Note if no cresc., play one active note.

Bass

Double Bass *(Vibr.)*

(To Piano)

1 2 3 4

FIG. 17 – Transcrição de Sultanof baseada no arranjo de Carroll (2009, c. 1-4)

INTRODUÇÃO (c. 1-8)

(1)

LENTO

(Transcrição do Solo) *Sax Alto*

(Melodia Original) *Piano* *Celesta** *p*

Contraíbaixo

Bateria *Vibrafone* *mf*

Oboé

Harpa *[C,Db,Eb,F,G,Ab,Bb]* *sempre gliss.* *f* *D*

Violino A *fp* *tr* *mp*

Violino B *fp* *tr* *mp*

Violino C *fp* *tr* *mp*

Viola *fp* *tr* *mp*

Violoncelo *mf* *Solo* *3* *3* *f*

*Nota: Se não houver celesta, tocar uma oitava acima.

(5)

A TEMPO $\text{♩} = 132$

(Transcr.) *f*

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn. *mf*
B \flat ⁹ G \flat ⁹ A \flat ⁹

Cb. *mf* B \flat ⁹ G \flat ⁹ A \flat ⁹

Batería *mf*

Ob.

Harpa [Gb]

Vn. A *mf*

Vn. B *mf*

Vn. C *mf*

Va. *mf*

Vc. *mf*

SEÇÃO A (c. 9-16)

(9)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

D_bmaj⁷ G_b⁹

Cb.

D_bmaj⁷ G_b⁹

Bateria

Ob.

Harpa

[Fb] D_b, F[#]

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

The musical score consists of six staves. The top staff (Sax Alto) has three measures of sixteenth-note patterns. The second staff (Pn.) shows a bass line with two chords: D_bmaj⁷ and G_b⁹. The third staff (Cb.) shows a bass line with the same two chords. The fourth staff (Bateria) shows a continuous pattern of eighth-note pairs. The fifth staff (Ob.) is mostly blank. The sixth staff (Harpa) shows a bass line with two specific notes: [Fb] and D_b, F[#]. The bottom five staves (Vn. A, Vn. B, Vn. C, Va., Vc.) show sustained notes with dynamic markings p (piano dynamic).

(13)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

A♭maj7 A♭6 E⁷

Cb.

Bateria

Ob.

Harpa

G♯,B♭

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

The musical score for section (13) consists of ten staves. The first two staves show the Sax Alto part in transcription and original form, with a 3 measure repeat sign. The third staff shows the Piano (Pn.) part with chords A♭maj7, A♭6, and E⁷. The fourth staff shows the Double Bass (Cb.) part. The fifth staff shows the Bateria (percussion) part. The sixth staff shows the Oboe (Ob.) part. The seventh staff shows the Harpa (harp) part with a key change to G♯, B♭. The last three staves show the parts for Violin A (Vn. A), Violin B (Vn. B), Violin C (Vn. C), Viola (Va.), and Cello (Vc.). All staves are in 3/4 time and feature various note heads, stems, and rests.

SEÇÃO B (c. 17-24)

(17)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Bpm⁷ Eb⁷ Cm Eb⁷ Abmaj⁷ Fm⁷

Cb.

Bpm⁷ Eb⁷ Cm Eb⁷ Abmaj⁷ Fm⁷

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A pizz arco

Vn. B pizz arco

Vn. C pizz arco

Va. pizz arco

Vc. pizz arco

(21)

(Transcr.)

Sax Alto (M. Orig.)

Pn.

B \flat ⁹ B \flat m⁹ B \flat m⁷ E \flat ⁹ E \flat ¹³

Cb.

B \flat ⁹ B \flat m⁹ B \flat m⁷ E \flat ⁹ E \flat ¹³

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

solo

SEÇÃO A' (c. 25-32)

(25)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn. *D \flat maj7* G \flat 9

Cb. *D \flat maj7* G \flat 9

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

This musical score page contains ten staves of music. The first three staves (Transcri., Sax Alto, M. Orig.) are blank. The fourth staff (Pn.) shows a harmonic progression from D flat major 7 to G flat 9. The fifth staff (Cb.) also shows a harmonic progression from D flat major 7 to G flat 9. The sixth staff (Bateria) consists of a continuous series of eighth-note patterns. The seventh staff (Ob.) is blank. The eighth staff (Harpa) shows sustained notes with fermatas. The ninth staff (Vn. A) features slurs and dynamic markings 'cresc.' and 'V'. The tenth staff (Vn. B) also features slurs and dynamic markings 'cresc.' and 'V'. The eleventh staff (Vn. C) features slurs and dynamic markings 'cresc.' and 'V'. The twelfth staff (Va.) features slurs and dynamic markings 'cresc.' and 'V'. The thirteenth staff (Vc.) features slurs and dynamic markings 'cresc.' and 'V'.

(29)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn. *A \flat maj7* *A \flat 6* *E \flat 9*

Cb. *A \flat maj7* *A \flat 6* *E \flat 9*

Bateria {

Ob.

Harpa {

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

SEÇÃO C (c. 33-40)

(33)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Bpm⁷ E^{b7} C⁷ C^{7(b9)} Fm⁷

Cb.

Bpm⁷ E^{b7} C⁷ C^{7(b9)} Fm⁷

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A pizz. arco f p cresc. -----

Vn. B pizz. arco f p cresc. -----

Vn. C pizz. arco f p cresc. -----

Va. pizz. arco f p cresc. -----

Vc. pizz. arco f p cresc. -----

(37)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Dm^{7(b5)} B^{b9} B^{b9m7} E^{b7} A^{bmaj7}

Cb.

Dm^{7(b5)} B^{b9} B^{b9m7} E^{b7} A^{bmaj7}

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

TRANSIÇÃO (c. 41-44)

(41)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn. { D_b9(♯11) Fm⁹ E^{7(♯9)}₅

Cb. { D_b9(♯11) Fm⁹ E^{7(♯9)}₅

Bateria {

Ob. { Solo m^f Slide

Harpa {

Vn. A { sfz p

Vn. B { sfz p

Vn. C { sfz p

Va. { sfz p

Vc. { sfz p

SEÇÃO A (c. 45-52)

(45)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

E_bmaj7 Ab⁹

Cb.

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

(49)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Bateria

Ob.

Cb.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

(Harp)

The score consists of ten staves. The top staff (Sax Alto) has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff (M. Orig.) has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff (Pn.) has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff (Bateria) has a common time signature. The fifth staff (Ob.) has a bass clef and a key signature of one sharp. The sixth staff (Cb.) has a bass clef and a key signature of one sharp. The seventh staff (Harpa) has a bass clef and a key signature of one sharp. The eighth staff (Vn. A) has a bass clef and a key signature of one sharp. The ninth staff (Vn. B) has a bass clef and a key signature of one sharp. The tenth staff (Vn. C) has a bass clef and a key signature of one sharp. The eleventh staff (Va.) has a bass clef and a key signature of one sharp. The twelfth staff (Vc.) has a bass clef and a key signature of one sharp. Various musical markings are present, including dynamic signs (e.g., *, >, >>), slurs, and grace notes. Harmonic changes are marked with labels: Bb maj7, Bb6, F#9, and Bb maj7 again. The harp part is specifically labeled '(Harp)'.

SEÇÃO B (c. 53-60)

(53)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷ B^b⁶ Gm⁷

Cb.

Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷ B^b⁶ Gm⁷

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A pizz. arco

Vn. B pizz. arco

Vn. C pizz. arco

Va. pizz. arco

Vc. pizz. arco

(57)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

C⁹ Cm⁹ F⁹ B^{b*}

Cb.

C⁹ Cm⁹ F⁹ B⁶

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

Detailed description: The musical score for page 57 consists of six staves. The top staff shows two versions of a melodic line for 'Sax Alto', with the transcription on the top line and the original on the bottom line. The second staff shows the 'Pn.' (Piano) part with chords C⁹, Cm⁹, F⁹, and B^{b*}. The third staff shows the 'Cb.' (Double Bass) part with chords C⁹, Cm⁹, F⁹, and B⁶. The fourth staff is for 'Bateria' (percussion), showing a continuous pattern of strokes. The fifth staff is for 'Ob.' (Oboe), which is silent. The sixth staff is for 'Harpa' (Harp), showing a series of chords. The bottom five staves form a large staff for the 'Strings' section, specifically 'Vn. A', 'Vn. B', 'Vn. C', 'Va.', and 'Vc.'. The strings play sustained notes in the first three measures, followed by pizzicato patterns in the last three measures, indicated by the text 'pizz.' above the notes.

SEÇÃO A' (c. 61-68)

(61)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn. E♭maj⁷ E♭m⁷ A♭⁹

Cb. E♭maj⁷ E♭m⁷ A♭⁹

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A arco

Vn. B arco

Vn. C arco

Va. arco

Vc.

(65)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Bp⁶

C#m⁷

F#⁷

Cb.

Bp⁶

C#m⁷

F#⁷

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

This musical score page contains six staves of music. The top staff features two versions of a melodic line for 'Sax Alto': '(Transcr.)' and '(M. Orig.)'. The second staff shows a piano part with harmonic changes at measures 1, 3, and 5. The third staff is for 'Cb.' (Cello) with harmonic changes at measures 1, 3, and 5. The fourth staff is for 'Bateria' (percussion), consisting of a single rhythmic pattern across all measures. The fifth staff is for 'Ob.' (Oboe), which remains silent throughout. The bottom staff is for 'Harpa' (Harp), featuring a melodic line with grace notes and slurs. The score concludes with five staves for the 'Vn. A', 'Vn. B', 'Vn. C', 'Va.', and 'Vc.' sections. These string players provide harmonic support with sustained notes and occasional slurs.

SEÇÃO C (c. 69-75)

(69)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Cm⁷ F⁷ D⁷ Gm⁷

Cb.

Cm⁷ F⁷ D⁷ Gm⁷

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A pizz. arco V

Vn. B pizz. arco V

Vn. C pizz. arco V

Va. pizz. arco V

Vc. pizz. V

(73)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

C⁹ Cm⁷ B^{7(#9)} B^{b6/9}

Cb.

C⁹ Cm⁷ B^{7(#9)} B^{b6/9}

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

The musical score consists of ten staves. The top staff shows a melodic line for 'Sax Alto' with grace notes and slurs. The second staff shows 'Pn.' (Piano) with chords C⁹, Cm⁷, B^{7(#9)}, and B^{b6/9}. The third staff shows 'Cb.' (Cello) with the same chords. The fourth staff shows 'Bateria' with a pattern of eighth-note pairs. The fifth staff shows 'Ob.' (Oboe). The sixth staff shows 'Harpa' (Harp) with vertical strokes indicating pedal points. The bottom five staves show 'Vn. A', 'Vn. B', 'Vn. C', 'Va.', and 'Vc.' (Double Bass) respectively, each with a unique rhythmic pattern involving eighth-note pairs and vertical strokes.

TRANSIÇÃO (c. 76-78)

(76)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn. { Gm⁷ Fm⁹ E7(#9)

Cb. { Gm⁷ Fm⁹ E7(#9)

Bateria { | / / / / | / / / / | / / / / |

Ob.

Harpa { | / / / / | / / / / | / / / / |

Vn. A { V V V

Vn. B { V V V

Vn. C { V V V

Va. { V

Vc. { V

SEÇÃO A (c. 79-86)

(79)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn. { E_bmaj7 E_b⁶ A_b⁹
C_b. { E_bmaj7 E_b⁶ A_b⁹
Bateria { H
Ob.
Harpa { * * *
Vn. A { * v * v
Vn. B { * v * v
Vn. C { * v * v
Va. { * v * v
Vc. { * v * v

(83)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

B \flat maj7 B \flat 6 F \sharp 9

Cb.

B \flat maj7 B \flat 6 F \sharp 9

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

SEÇÃO B (c. 87-94)

(87)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷ B^b⁶ Gm⁷

Cb.

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A pizz. arco

Vn. B pizz. arco

Vn. C pizz. arco

Va. pizz. arco

Vc. pizz. arco

(91)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn. { C⁹ Cm⁹ F⁹ B^{b+}

Cb. { C⁹ Cm⁹ F⁹ B^{b+}

Bateria { H H H H | H H H H | H H H H | H H H H

Ob.

Harpa { - - - - | - - - - | - - - - | - - - -

Vn. A { - - - - | - - - - | pizz. - - - -

Vn. B { - - - - | - - - - | pizz. - - - -

Vn. C { - - - - | - - - - | pizz. - - - -

Va. { - - - - | - - - - | pizz. - - - -

Vc. { - - - - | - - - - | pizz. - - - -

The musical score for page 91 consists of ten staves. The first two staves are for Sax Alto, with the top one labeled '(Transcr.)' and the bottom one '(M. Orig.)'. The next four staves are grouped by a brace and include Pn. (piano), Cb. (double bass), Bateria (percussion), and Ob. (oboe). The following four staves are also grouped by a brace and include Harpa (harp) and five stringed instruments: Vn. A, Vn. B, Vn. C, Va. (cello), and Vc. (bass). The score is in common time and includes measures 1 through 4. Measure 1 has rests for all instruments. Measures 2-4 feature harmonic changes indicated by Roman numerals above the piano staff: C⁹, Cm⁹, F⁹, and B^{b+}. The strings play eighth-note patterns, while the harp and piano provide harmonic support. The woodwind and brass parts remain silent throughout these measures.

SEÇÃO A' (c. 95-102)

(95)

(Transcr.)

Sax Alto (M. Orig.)

Pn.

E♭maj7 E♭m7 A♭9

Cb.

E♭maj7 E♭m7 A♭9

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A arco

Vn. B arco

Vn. C arco

Va. arco

Vc.

The score consists of ten staves. The top staff shows two versions of a melodic line for Sax Alto: the first is a transcription (Transcr.) and the second is the original (M. Orig.). The second staff shows the piano (Pn.) playing chords in E♭ major, E♭ minor, and A♭ major. The third staff shows the double bass (Cb.) playing chords in E♭ major, E♭ minor, and A♭ major. The fourth staff shows the Bateria (percussion) playing a steady eighth-note pattern. The fifth staff shows the oboe (Ob.) silent. The sixth staff shows the harp (Harpa) silent. The bottom five staves show the strings (Vn. A, Vn. B, Vn. C, Va., Vc.) playing eighth-note patterns. The first three staves for strings are labeled "arco" and the last two are labeled "arco". Measure numbers 95-102 are implied by the section title and measure number.

(99)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Bb9

C#m7

F#7

Cb.

Bb9

C#m7

F#7

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

SEÇÃO C (c. 103-109)

(103)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

Cm⁷ F⁷ D⁷ Gm⁷

Cb.

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A pizz. arco

Vn. B pizz. arco arco

Vn. C pizz. arco

Va. pizz. arco

Vc. pizz. arco

(107)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn.

C⁹ Cm⁷ B^{7(♯9)} E^{9(♭5)}

Cb.

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

CODA (c. 110-116)

(110)

(Transcr.)

Sax Alto

(M. Orig.)

Pn. { E^{9(b5)} Em⁹ Em⁹ Fm⁹ G^{b9} G⁹ Ab⁹

Cb. { Fm⁹ G^{b9} G⁹ Ab⁹

Bateria { > > > >

Ob.

Harpa { > > > >

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc. { (b) > > > >

(113)

(Transcr.)

Sax Alto
(M. Orig.)

Pn.

Cb.

Bateria

Ob.

Harpa

Vn. A

Vn. B

Vn. C

Va.

Vc.

ANEXO A

JUST FRIENDS:

MELODIA ORIGINAL DA CANÇÃO COM LETRA

(edição por Chuck Sher)

JUST FRIENDS:
MELODIA ORIGINAL DA CANÇÃO COM LETRA
(edição por Chuck Sher)

O presente anexo apresenta a melodia e letra original da peça *Just friends* (1931) de John Klenner e Sam M. Lewis. A partitura apresentada neste anexo está na tonalidade de Sol Maior, destinada para para saxofone alto afinado em Mi♭, mesma tonalidade que pode ser observada na gravação original após a transição da peça. Portanto a progressão harmônica apresentada nesta anexo, está devidamente tranposta e diferente da apresentada em alguns momentos da análise do Capítulo 2, também dentro a forma **A-B-A-C** (ver n⁴).

A disponibilização deste material tem como objetivo proporcionar ao leitor a oportunidade de examinar aspectos sobre a improvisação de Parker, que é executada dentro da forma de *Just friends*, e também observar aspectos utilizados no arranjo de Jimmy Carroll (apêndices A e B). Pretende também permitir que o leitor possa desenvolver suas próprias análises.

Just friends

John Klenner
Sam M. Lewis

A

just friends, _____ lov - ers no more, _____ just

5 Gmaj7 B^bm7 E^b7
friends, _____ but not like be - fore, _____ to

9 **B** Am7 D7 Gmaj7 Em7
think of what we've been and not to kiss a - gain seems like pre -

13 A7 Am7 D7 G7
tend - ing it is - n't the end - ing. _____ Two

17 **A** Cmaj7 Cm7 F7
friends, _____ drift - ing a part, _____ Two

21 Gmaj7 B^bm7 E^b7
friends, _____ but one brok - en heart, _____ We

25 **C** Am7 D7 F[#]m7 B^{7(b9)} Em7
loved, we laughed, we cried, and sud - den - ly love died, the sto - ry

29 A7 Am7 D7 G6 Dm7 G7
ends and we're just friends.

The musical score consists of three staves, each representing a different vocal part (A, B, and C). Part A starts with a C major 7 chord, followed by a section where the lyrics 'just friends, _____' are sung over a G major 7 chord. This is followed by a section with 'lov - ers no more, _____' over a C minor 7 chord, and 'just' over an F7 chord. Part B starts with an Am7 chord, followed by 'but not like be - fore, _____' over a B♭m7 chord, and 'to' over an E♭7 chord. Part C starts with an A7 chord, followed by 'tend - ing it is - n't the end - ing. _____ Two' over a G7 chord. The score continues with various sections for each part, including a return to Part A's melody and chords. The lyrics are written below the staff, corresponding to the chords above them. Measure numbers are indicated at the beginning of each section, and a '3' in a bracket indicates a three-measure repeat sign.

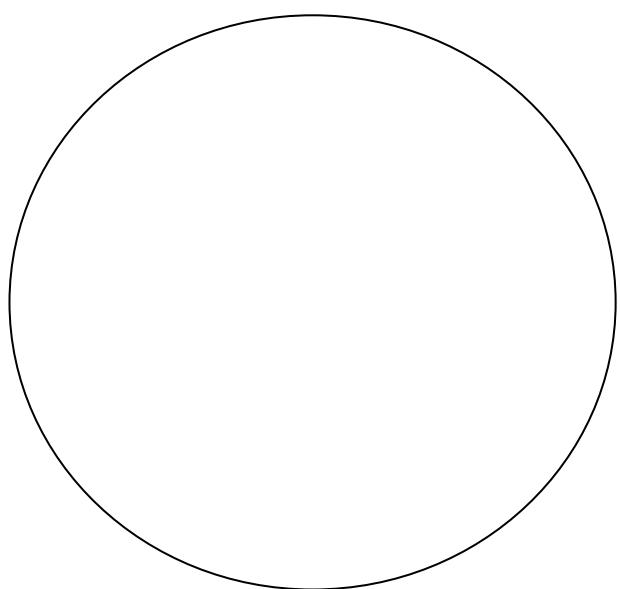
ANEXO B

JUST FRIENDS:

GRAVAÇÃO DO ÁLBUM *CHARLIE PARKER WITH STRINGS*

JUST FRIENDS:
GRAVAÇÃO DO ÁLBUM *CHARLIE PARKER WITH STRINGS*

A gravação da peça *Just Friends* como divulgado no álbum *Charlie Parker with strings* (1949), com base na canção (1931) de John Klenner (compositor) e Sam M. Lewis (letrista) presente é disponibilizada com o objetivo de proporcionar ao leitor a oportunidade de examinar os aspectos selecionados pelas análises desta pesquisa (capítulo 2). Também pretende permitir que o leitor possa desenvolver suas próprias análises ao ouvir a peça.



REFERÊNCIAS

- AEBERSOLD, Jamey. *Charlie Parker omnibook*: transposed for E flatinstruments. S.l.: Atlantic Music, 1978.
- _____. *Jazz handbook*: 50 years of jazz education. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, c2017.
- ANDERSON, Rick. “[Resenha]. *The quintet. Jazz at Massey Hall. Debut/Original Jazz Classics DCD-124-4, 2002*”. *Notes*, second series, v. 59, n. 3 (2003), p. 728. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/901082>. Acesso em: 23 maio 2017.
- BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. *O livro do jazz*: de Nova Orleans ao século XXI. Tradução por: Rainer Patriot; Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2014.
- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CARNEGIE Hall Corporation. “Carnegie Hall: then and now”. In: _____. *Carnegie Hall. History*. Disponível em: https://www.carnegiehall.org/uploadedFiles/Resources_and_Components/PDF/Content/CarnegieHall_Then_and_Now_2014_r0923.pdf. Acesso em: 02 jun. 2017.
- CARNEIRO, Luiz. *Obras-primas do jazz*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- CARROLL, Jimmy. *Just friends*: as recorded on ‘Charlie parker with strings’ 1949. Edição por: Jeffrey Sultanof. Saratoga Springs: Jazz Lines, 2009.
- CHEW, Geoffrey; RASTALL, Richard. “Notation, §III, 4: mensural notation from 1500”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114pg7#S20114.3.4.8>. Acesso em: 11 ago. 2017.
- COLLURA, Turi. *Improvisação*: práticas criativas para a composição melódica na música popular. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. v. 1.

COKER, Jerry. *Elements of the jazz language for the developing improvisor*. Miami: Studio 224, 1991.

CORDON, Gerry. “Jazz at the philharmonic: the sound of America”. Publicação em: 27 nov. 2013. In: _____. *That's how the light gets in*. Blog. Disponível em: <https://gerryco23.wordpress.com/2013/11/27/jazz-at-the-philharmonic-the-sound-of-america>. Acesso em: 02 jun 2017.

DRABKIN, William.“Motif”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19221>. Acesso em: 23 maio 2017a.

_____.“Scale”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24691>. Acesso em: 23 maio 2017b.

_____. “Tritone”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28403>. Acesso em: 23 maio 2017c.

DRABKIN, William; DYSON, Geroge. “Chromatic”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05718>. Acesso em: 23 maio 2017.

GIDDINS, Gary; [SIMMONS, Kendrick] (dir.). *Celebrating Bird: the triumph of Charlie Parker*. [W. Long Branch, NJ: Kultur, c1987.] Vídeo (58m19s). Disponível em: <https://youtu.be/yqorVLscxRI>. Acesso em: 25 nov. 2016.

GITLER, Ira. *Swing to bop: an oral history of the transition in the jazz in 1940s*. New York: Oxford University Press, 1987.

GOLDBERG, Joe. “[Encarte]”. 12 p. (sem numeração). In: PARKER, Charlie (sax). *Charlie Parker with strings: the master takes*. New York: Polygram, 1995. CD.

GREENLEE, Rush. “The Bird”. *Prairie schooner*, v. 36, n. 1 (1962), p. 50-57. (Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40625923>. Acesso em: 10 fev. 2016.)

GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles: history and analysis*.5. ed. Englewood Cliffs:Prentice Hall, 1993.

GRIFFITHS, Paul. “Improvisation”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2>. Acesso em: 23 maio 2017.

HANKS, Patrick; HARDCASTLE, Kate; HODGES, Flavia. “Christopher” In: *A dictionary of first names*. New York:Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198610601.001.0001/acref-9780198610601-e-649>. Acesso em: 23 maio 2017.

HEBER, Israel. *Os improvisos de Charlie Parker*: análises e contextualização. Monografia (Bacharelado em Saxofone) — Faculdade Integral Cantareira, São Paulo, 2007.

HERMANN, Richard. “Charlie Parker’s solo to ‘Ornithology’: faces of counterpoint, analysis, and pedagogy”. *Perspectives of the new music*, v. 42, n. 2 (2004), p. 222-262. (Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25164564>. Acesso em: 29 maio 2013.)

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos*: o breve século XX (1914-1991). 2. ed. Tradução por: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *História social do jazz*. 4. ed. Tradução por: Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

JACQUES, Mario Jorge. “Chorus”. In: *Glossário do jazz*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca24horas, 2009a. p. 110. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=XdyQKqoooPEC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source>. Acesso em: 18 maio 2017.

_____. “Leader”. In: *Glossário do jazz*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca24horas, 2009b. p. 293. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=XdyQKqoooPEC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source>. Acesso em: 18 maio 2017.

_____. “Standard”. In: *Glossário do jazz*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca24horas, 2009c.p. 442. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=XdyQKqoooPEC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source>. Acesso em: 18 maio 2017.

JONES, LeRoi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Tradução por: Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Record, 1967.

KERNFELD, Barry. “Improvisation, §III: Jazz”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3>. Acesso em: 25 jul. 2017.

KLENNER, John. “*Just friends*”. Letra por: Sam M. Lewis. 1931. In: SHER, Chuck (ed.). *The new real book*. Petaluma, CA: Sher Music, 1995a. v. 3 (B₁ version), p. 170.

_____. “*Just friends*”. Arranjo e regência por: Jimmy Carroll. 1949. Intérpretes: Buddy Rich (bateria); Ray Brown (contrabaixo); Stan Freeman (piano); Charlie Parker (sax); Mitch Miller (oboé); Bronsilaw Gimpel(violino); Max Hollander(violino); Milt Lomask(violino); Frank Brieff (viola); Frank Miller (cello); Myor Rosen (arpa). In: PARKER, Charlie (sax). *Charlie Parker with strings: the master takes*. New York: Polygram, 1995b.CD, faixa 1 (3m32s).

_____. “*Just friends*”. Letra por Sam M. Lewis. 1931. In: *JazzStandards*. Disponível em: <http://www.jazzstandards.com/compositions-0/justfriends.htm>. Acesso em: 8 dez. 2017.

LEIBSON, Michael. “*Just friends*”. In: _____. *Thinking music*. Seção: “Conversations along the way”. Disponível em: <http://www.thinkingmusic.ca/thinkingharmony/justfriends/>. Acesso em: 04 set. 2017.

OWENS, Thomas. *Charlie Parker: techniques of improvisation*. Tese (Doutorado em Música) — University of California, Los Angeles, 1974. v. 1. (Original: Ph.D. dissertation.)

_____. “Forms”. In: KERNFELD, Barry (ed.). *The new Grove dictionary of jazz*. 2. ed. *Grovemusic online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J154400>. Acesso em: 18 mar. 2016.

PARKER, Charlie; DESMOND, Paul; McLELLAN, John. “Paul Desmond interviews Charlie Parker (1954)”. Transcrição por: Claire Hiscock. Boston, Rádio WHDH. In: REYNOLDS, Bob (ed.). *Bob Reynolds*. Gravação (mp3), 13m28. Disponível em: <http://bobreynoldsmusic.com/paul-desmond-charlie-parker/>. Acesso em: 26 maio 2017.

PATRICK, James. “Parker, Charlie”. In: SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 14, p. 228-230.

_____. “Parker, Charlie”. In: *The Grove dictionary of jazz. Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J345700>. Acesso em: 10 mar. 2017a.

_____. “Parker, Charlie”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20922>. Acesso em: 10 mar. 2017b.

PELLEGRINI, Augusto. *Jazz: das raízes ao pós-bop*. São Paulo: Códex, 2004.

RAUMBERGER, Claus; VENTZKE, Karl. “Saxophone”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24670>. Acesso em: 21 abr. 2017.

ROCKSTRO, William S.; DYSON, George; DRABKIN, William; POWER, Harold S.; RUSHTON, Julian. “Cadence”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04523>. Acesso em: 25 jul. 2017.

ROGIN, Michael. “Blackface, white noise:the Jewish jazz singer finds his voice”. *Critical inquiry*, vol. 18, n. 3 (1992), p. 417-453. (Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343811>. Acesso em: 27 jan. 2012.)

ROTHERBARD, Murray N. *A grande depressão americana*. Tradução por: Pedro Sette-Cârmara. São Paulo: Mises Brasil, 2012.

RUTKOFF, Peter; SCOTT, William. “Bebop: modern New York jazz. *The Kenyon review*, new series, v. 18, n. 2 (1996), p. 91-121. (Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4337359/>. Acesso em: 10 jan. 2009.)

SADIE, Stanley (ed.). “Davis, Miles”. In: _____. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994a. p. 256.

_____. “Gillespie, Dizzy”. In: _____. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994b. p. 368.

_____. “Harmônicos”. In: _____. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994c, p. 408-409.

_____. “Parker, Charlie”. In: _____. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994d. p. 700.

_____. “Sax, Adolphe”. In: _____. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994e. p. 825.

_____. “Young, Lester”. In: _____. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994f. p. 1040.

TOIVIAINEN, Petri. “Modeling the target-note technique of bebop-style jazz improvisation: an artificial network approach”. *Music perception*: an interdisciplinary journal, v. 12, n. 4 (1995), p. 399-413. (Disponível: <http://www.jstor.org/stable/40285674>. Acesso em: 29 set. 2017.)

TUCKER, Mark; JACKSON, Travis. “Jazz” In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45011>. Acesso em: 29 abr. 2016.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução por: Educando Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.

STEWART, Jesse. “No boundary line to art: ‘bebop’ as Afro-modernist discourse”. *American music*, v. 29, n. 3 (2011), p. 332-352. (Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/americanmusic.29.30332>. Acesso em: 10 fev. 2016.)

UHEREK, Martin. “Just friends”. Transcrição, 3 p. (realizada em 2016). In: _____. *Martin Uherek. Transcriptions*. Disponível em: <http://martinuherek.com/media/transcriptions/charlie-parker-transcriptions/just-friends>. Acesso em: 23 jun. 2017.

WATKINS, Mark. *Chord progression*. 21 p. (sem numeração). Rexbug, Idaho, 2010. (Apostila para o curso de “Fundamentals of jazz improvisation: what everybody thinks you already know”, Dept. of Music, Brigham Young University.) Disponível em: <http://emp.byui.edu/WatkinsM/applied/12%20Chord%20Progresion.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2017.

WILSON, Charles. “Octatonic”. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic:view/10.1093/gmo/9781561592630.article.50590>. Acesso em: 02 jan. 2018.

WOIDECK, Carl. *Charlie Parker: his music and his life*. University of Michigan, 1996.

_____. “Parker, Charlie”. In: *The Grove dictionary of American music*, 2. ed. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224954>. Acesso em: 16 out. 2016.